UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Pós-Graduação da Escola de Comunicação

Marcela Chaves Barino do Valle

IMAGENS SITIADAS

a fotografia e a poética da resistência

Rio de Janeiro

2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Pós-Graduação da Escola de Comunicação

Marcela Chaves Barino do Valle

IMAGENS SITIADAS

a fotografia e a poética da resistência

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Área de concentração: Tecnologias da Comunicação e Estéticas.

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Lissovsky

Coorientadora: Profa. Dra. Ana Maria Mauad

Rio de Janeiro

2023

Marcela Chaves Barino do Valle

IMAGENS SITIADAS
a fotografia e a poética da resistência

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Área de concentração: Tecnologias da Comunicação e Estéticas.

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof. Dr. Mauricio Lissovsky
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

_____

Profa. Dra. Ana Maria Mauad (Coorientadora)
Universidade Federal Fluminense - UFF

_____

Profa. Dra. Victa de Carvalho
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

_____

Profa. Dra. Teresa Bastos
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

_____

Profa. Dra. Andréa França Martins
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-Rio

_____

Prof. Dr. Leandro Pimentel
Universidade Estadual do Rio de Janeiro - UERJ

Rio de Janeiro, 14 de dezembro de 2023.

Ao mestre,

orientador

e amigo,

Maurício Lissovsky

(in memoriam).

In Memoriam:

David Goldblatt (1930-2018)

Li Zhensheng (1940-2020)

José Bornes Chaves (1913-2019)

Edward Frank Thierry (1936-2023)

“Existe um saber
ainda-não-consciente do ocorrido,
cuja promoção tenha a estrutura do despertar”.
Walter Benjamin

“Toda fotografia é o despertar
onde as luzes do dia se misturam com fiapos de sonhos
que nos escorrem por entre os dedos”.
Mauricio Lissovsky

“Essa é a voz do morto,
na língua do morto,
nas letras do morto.
Tudo eivado de imperfeição, é verdade,
mas o que posso fazer senão contar,
entre as rachaduras, esta história?
Feito planta que rompe a dureza do tijolo,
suas raízes caminhando pelo escuro,
a força de suas folhas impondo nova paisagem,
esta história procura o sol”.
Micheliny Verunschk

AGRADECIMENTOS

*À **Mauricio Lissovsky,***
pelo contágio dessa paixão compartilhada pela fotografia;
pelas orientações desde muito antes da feitura da tese;
pelas imprescindíveis palavras de incentivo;
pela amizade sincera. Saudades, meu grande amigo.

À Ana Maria Mauad,
pelo pronto acolhimento; pela atenciosa e carinhosa coorientação.

À Marialva Barbosa e à ECO-UFRJ,
sobretudo por aceitar essa homenagem póstuma.

À CAPES,
pelo apoio à realização desta pesquisa nos dois últimos anos.

Ao Rodrigo, Nina e Zen,
pela paciência e parceria.

RESUMO

VALLE, Marcela Chaves do. Imagens Sitiadas. A fotografia e a poética da resistência. 2023. 388p. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Esta tese investiga o gesto e a trajetória de fotógrafos que, em alguma medida, arriscam a vida para dar vida às fotografias sitiadas. Imagens urgentes que paradoxalmente aguardam. Nascidas em tempos sombrios, tornam-se, à priori, imagens no limiar, à espera de sua libertação em um tempo porvir. Imagens em situação de arquivo ou por serem perigosas demais ao regime vigente ou por suscitarem sentidos e reflexões ainda não condizentes com o momento presente. Contudo, são imagens que necessitam não apenas serem vistas, como lidas em sua densidade histórica e simbólica. Na mistura inextricável de tempos que a fotografia comporta, não buscamos ver apenas inscrições de um tempo ido, mas sintomas da atualidade, vestígios da espera do fotógrafo, sonhos irrealizados de futuro, além da própria trajetória de vida das imagens em sua resistência poética. Deste modo, a tese analisa a biografia de quatro livros de fotografia de proeminentes fotógrafos em conjunturas distintas: *Chile from Within* (1990), de Susan Meiselas sobre o regime militar no Chile (1973-1990); *Some Afrikaners Photographed* (1975), de David Goldblatt durante o *apartheid* na África do Sul (1948-1994); *Red-Color News Soldier* (2003), de Li Zhensheng sobre a Revolução Cultural de Mao Tsé-Tung (1966-1976) e *Amazônia* (1978), de Claudia Andujar durante a ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985). Em consonância com a perspectiva da história política dos vencidos, o embasamento teórico ocorre, sobretudo, em Walter Benjamin e seus interlocutores, Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman e, em especial, Maurício Lissovsky.

Palavras-chave: Fotografias sitiadas; tempos sombrios; arte e política; resistência poética; Maurício Lissovsky.

ABSTRACT

This thesis investigates the gesture and trajectory of photographers who risk their lives to bring the besieged photographs to life. Urgent images that paradoxically await. Born in dark times, they become, images on the threshold, awaiting their liberation in a time to come. Images in archive status either because they are too dangerous to the current regime or because they raise meanings and reflections that are not yet consistent with the present moment. However, they are images that need not only to be seen, but also read in their historical and symbolic density. In the inextricable mix of times that photography contains, we do not seek to see just inscriptions from a time gone by, but symptoms of the present, traces of the photographer's waiting, unrealized dreams of the future, in addition to the life trajectory of the images themselves in their poetic resistance. In this way, the thesis analyzes the biography of four photography books by prominent photographers in different contexts: *Chile from Within* (1990), by Susan Meiselas about the military regime in Chile (1973-1990); *Some Afrikaners Photographed* (1975), by David Goldblatt during apartheid South Africa (1948-1994); *Red-Color News Soldier* (2003), by Li Zhensheng about the Cultural Revolution of Mao Tsé-Tung (1966-1976) and *Amazônia* (1978), by Claudia Andujar during the civil-military dictatorship in Brazil (1964-1985). In line with the perspective of the political history of the defeated, the theoretical basis occurs, above all, in Walter Benjamin and his interlocutors, Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman and, especially, Maurício Lissovsky.

Keywords: Besieged photographs; dark times; art and politics; poetic resistance; Maurício Lissovsky.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Tamara Merino (2019) 27
Figura 2 – Alfredo Jaar (1974) 31
Figura 3 – Leopoldo Víctor Vargas (1973) 35
Figura 4 – Luis Poirot (1970) 65
Figura 5 – Luis Poirot (1973) 68
Figura 6 – Luis Poirot (1973) 70
Figura 7 – Hector Lopez (1986) 71
Figura 8 – Helen Hughes (1981) 73
Figura 9 – Paz Errazuriz (1987) 75
Figura 10 – Helen Hughes (1979) 76
Figura 11 – Oscar Wittke (1983) 78
Figura 12 – Helen Hughes (1983) 79
Figura 13 – Juan Domingo Marinello (1973) 80
Figura 14 – Helen Hughes (1977) 81
Figura 15 – Marcelo Montecino (1988) 82
Figura 16 – Marcelo Montecino (1983) 82
Figura 17 – Luis Poirot (1988) 82
Figura 18 – Jorge Ianiszewski (1985) 83
Figura 19 – Claudio Perez (1987) 83
Figura 20 – Hector Lopez (1984) 84
Figura 21 – Oscar Navarro (1987) 87
Figura 22 – Alejandro Hoppe (1988) 88
Figura 23 – Claudio Perez (1984) 89
Figura 24 – Oscar Navarro (1987) 90
Figura 25 – Alvaro Hoppe (1983) 90
Figura 26 – Claudio Perez (1986) 91
Figura 27 – Kena Lorenzini (1983) 92
Figura 28 – Oscar Navarro (1986) 93
Figura 29 – Claudio Perez (1988) 95
Figura 30 – Alejandro Hoppe (1987) 96
Figura 31 – Hector Lopez (1985) 97
Figura 32 – Susana Hidalgo (2019) 106
Figura 33 – Peter Magubane (1976) 119
Figura 34 – Sam Nzima (1976) 120
Figura 35 – Ernest Cole (1967) 123
Figura 36 – Ernest Cole (1967) 125
Figura 37 – Ernest Cole (1967) 127
Figura 38 – Ernest Cole (1967) 128
Figura 39 – Ernest Cole (1967) 129
Figura 40 – Ernest Cole (1967) 130
Figura 41 – Ernest Cole (1960) 131
Figura 42 – David Goldblatt (1972) 138
Figura 43 – David Goldblatt (1972) 139
Figura 44 – David Goldblatt (1977) 140

Figura 45 – David Goldblatt (1972) 142
Figura 46 – David Goldblatt (1966) 148
Figura 47 – David Goldblatt (1966) 150
Figura 48 – David Goldblatt (1964) 151
Figura 49 – David Goldblatt (1966) 153
Figura 50 – David Goldblatt (1964) 154
Figura 51 – David Goldblatt (1967) 156
Figura 52 – David Goldblatt (1966) 157
Figura 53 – David Goldblatt (1967) 158
Figura 54 – David Goldblatt (1965) 159
Figura 55 – David Goldblatt (1964) 160
Figura 56 – David Goldblatt (1962) 162
Figura 57 – David Goldblatt (1964) 163
Figura 58 – David Goldblatt (1963) 165
Figura 59 – David Goldblatt (1964) 167
Figura 60 – David Goldblatt (1964) 168
Figura 61 – David Goldblatt (1964) 170
Figura 62 – David Goldblatt (1965) 173
Figura 63 – David Goldblatt (1968) 176
Figura 64 – David Goldblatt (1968) 174
Figura 65 – David Goldblatt (1965) 178
Figura 66 – David Goldblatt (1965) 176
Figura 67 – David Goldblatt (1966) 179
Figura 68 – David Goldblatt (1967) 177
Figura 69 – Koto Bolofo (1992) 184
Figura 70 – Koto Bolofo (1992) 185
Figura 71 – Koto Bolofo (1992) 186
Figura 72 – Denis Farrell (1994) 189
Figura 73 – Li Zhensheng (1965) 195
Figura 74 – Li Zhensheng (1965) 197
Figura 75 – Li Zhensheng (1966) 198
Figura 76 – Li Zhensheng (1968) 199
Figura 77 – Li Zhensheng (1968) 200
Figura 78 – Li Zhensheng (1966) 201
Figura 79 – Li Zhensheng (1966) 206
Figura 80 – Li Zhensheng (1966) 207
Figura 81 – Li Zhensheng (1968) 208
Figura 82 – Li Zhensheng (1966) 209
Figura 83 – Li Zhensheng (1968) 210
Figura 84 – Li Zhensheng (1966) 211
Figura 85 – Li Zhensheng (1967) 214
Figura 86 – Li Zhensheng (1966) 216
Figura 87 – Li Zhensheng (1966) 217
Figura 88 – Li Zhensheng (1968) 219
Figura 89 – Li Zhensheng (1966) 226
Figura 90 – Li Zhensheng (1968) 227
Figura 91 – Li Zhensheng (1966) 228

Figura 92 – Li Zhensheng (1966) 230
Figura 93 – Li Zhensheng (1967) 234
Figura 94 – Li Zhensheng (1970) 238
Figura 95 – Jeff Widener (1989) 243
Figura 96 – Stuart Franklin (1989) 246
Figura 97 – Patrick Zachmann (1989) 248
Figura 98 – Patrick Zachmann (1989) 250
Figura 99 – Patrick Zachmann (1989) 251
Figura 100 – The Guardian (2021) 256
Figura 101 – Evandro Teixeira (1968) 271
Figura 102 – Rodrigo Ribeiro Saturnino (1978) 273
Figura 103 – Claudia Andujar (1978) 300
Figura 104 – Claudia Andujar (1978) 303
Figura 105 – Claudia Andujar (1978) 305
Figura 106 – Claudia Andujar (1978) 306
Figura 107 – Claudia Andujar (1978) 308
Figura 108 – Claudia Andujar (1978) 310
Figura 109 – Claudia Andujar (1978) 313
Figura 110 – Claudia Andujar (1978) 316
Figura 111 – Claudia Andujar (1978) 317
Figura 112 – Claudia Andujar (1978) 318
Figura 113 – Claudia Andujar (1981-1983) 326
Figura 114 – Claudia Andujar (1981-1984) 327
Figura 115 – Claudia Andujar (1983) 329
Figura 116 – Claudia Andujar (1972-1976) 342
Figura 117 – Claudia Andujar (1976) 343
Figura 118 – Claudia Andujar (1972-1974) 344
Figura 119 – Claudia Andujar (1974) 345
Figura 120 – Claudia Andujar (1974) 346
Figura 121 – Claudia Andujar (1976) 347
Figura 122 – Claudia Andujar (1974-1976) 347
Figura 123 – Claudia Andujar (1974) 348
Figura 124 – Claudia Andujar (1974) 350
Figura 125 – Claudia Andujar (1974) 351
Figura 126 – Claudia Andujar (1972-1976) 352
Figura 127 – Claudia Andujar (1983) 353
Figura 128 – Claudia Andujar (2002) 354
Figura 129 – Claudia Andujar (2002) 355
Figura 130 – Jaider Esbell (2018-2019) 361
Figura 131 – Gê Viana (2019) 364
Figura 132 – Gê Viana (2019) 365
Figura 133 – Abdias Nascimento (1970) 367

SUMÁRIO

Introdução **14**

I. FOTOGRAFAR PARA DESPERTAR: CHILE **24**

1. Do Sonho ao Pesadelo: a irrupção da Ditadura Militar 29

2. Tempo de Vigília: a resistência de fotógrafos e fotografias 44

2.1 Associação de Fotógrafos Independentes (AFI) 47

2.2 Susan Meiselas 53

2.3 *Chile From Within* (1990) 58

3. Sonolência (ou depressão): volta a democracia, continua o neoliberalismo 98

3.1 *Chile desde Adentro* (2015) 102

4. Tempo de Despertar 104

II. FOTOGRAFAR PARA ENTENDER: ÁFRICA DO SUL **110**

1. O *apartheid* e os tons de pele 112

2. Nuances da violência cotidiana 116

2.1 Peter Magubane: da sujeição dos corpos ao levante da alma 117

2.2 Ernest Cole: a vida cotidiana dos negros sob o *apartheid* 122

2.3 David Goldblatt: uma insólita abstração da realidade 135

2.3.1 *Some Afrikaners Photographed* (1975) 145

2.3.2 *Some Afrikaners Revisited* (2006) 179

3. Morte e vida de Mandela 181

4. A bandeira do arco-íris no país em branco e preto 187

III. FOTOGRAFAR PARA LEGAR: CHINA **192**

1. O chamado acalorado do grande timoneiro 194

2. Li Zhensheng: o guardião da História 204

2.1 As múltiplas faces da Revolução Cultural 205

2.2. Ciência ‘ou’ Arte: uma encruzilhada fotográfica 220

2.3. Um olhar para Li 227

2.4. *Red-Color News Soldier* (2003) 235

3. Woodstock chinês 242

4. O vermelho como a única cor possível 255

IV. FOTOGRAFAR PARA SALVAR: BRASIL **261**
1. O país do futuro não (re)conhece seu passado 266
2. Imagem do genocídio, retrato do Brasil? 276
2.1 Cinco séculos de extermínio e resistência indígena 281
3. Claudia Andujar 291
3.1. *Amazônia* (1978) 295
3.2. *Marcados* (2009) 322
3.3. *A Luta Yanomami* (2018) 332
3.3.1 A exposição 341
4. Retomada 357

Considerações Finais **370**

Referências Bibliográficas **372**

Introdução

"... o mundo está todo arrebentado.
Aqui, na Europa, na Síria, nos nossos quartos, está tudo difícil.
A poesia, a música, uma pintura, não salvam o mundo.
Mas salvam o minuto. Isso é suficiente".
Dançar sobre os escombros.
Matilde Campilho.

A fotografia não detém o poder de salvar uma vida, é verdade. Salvar uma imagem, então, pode ser um ato ínfimo e insignificante no instante em que pessoas são ameaçadas, subjugadas, perseguidas e mortas em tempos sombrios. Mas, como sublinha o escritor palestino Mahmoud Darwish, "também é verdade que nenhum poeta pode deixar para depois, em outro lugar, o aqui e o agora. Em nosso tempo de tempestades, é uma questão de existência a energia vital da poesia" (*apud* BREYTENBACH, 2008, tradução nossa)[1].

Dar vida a imagens e palavras em tempos tempestuosos é, sobretudo, uma forma de restituir sentido ao viver, delimitar o percurso menos pelas certezas que pelos questionamentos do caminho. Na indagação que torna a arte indispensável, poesia, fotografia são liberdades postas em ato, gestos que resistem ao tensionar as rachaduras por onde saltam centelhas de esperança.

O ato de criação, deste modo, pode ser compreendido como ato de resistência. Gesto este que libera uma potência de vida outrora aprisionada, como argumentara Gilles Deleuze (2007), e que Giorgio Agamben (2018, p.60-61) prefere nomear como ato poético. No tremor de seu gesto, ante a potência de ser e de não ser, resistir é antes de mais nada "des-criar" o que há para só aí, na abertura que surge da destruição, recriar o novo, algo mais forte do que o real existente. Algo com a força e a persistência de um olho d'água, na bela imagem que Jaider Esbell (2020a) nos lega, como "pontos de erupção" de um rizoma intrincado e complexo que se mantém submerso em segurança

[1] "it is as true that no poet can put off for later, in some other place, the *here* and the *now*. In our time of storms it is a matter of the existence, the vital energy of poetry" (DARWISH *apud* BREYTENBACH, 2008).

até chegada a hora de “irromper à superfície”. Uma resistência que se constitui acima de tudo poética.

Precisamos, de antemão, compreender que a fotografia que surge nesses contextos não é a resposta, mas o lugar do problema onde se coloca em questão a aparência do mundo e o que se esconde por trás dela, o sentido do que se vê e do que não se vê. O que buscam fotógrafos e fotografias? Com o que lidam e contra o que resistem? O que carregam, inscritas em seu corpo, as imagens? E, acima de tudo, como lidar com imagens quando vidas correm perigo?

Distintas forças constituíram sua história. Forças estas “que não são apenas oriundas do mundo ou do gesto do fotógrafo, mas igualmente da vontade de sobrevivência das imagens” (LISSOVSKY, 2011, p.13-14). Pois, como veremos ao longo da pesquisa, há uma poética própria que compõe a trajetória de resistência destas fotografias.

A vida cotidiana, como a humanidade a conhecia, fora abruptamente interrompida. Imersos em um tempo suspenso, o estranhamento passa a habitar o lugar do outrora familiar. Corpos aprisionados em espaço e tempo confinados. No ar, a insegurança contagia ante a ameaça de morte por detrás da porta, na iminência deste risco invadir, a qualquer momento, a frágil segurança do lar. Diante da súbita encruzilhada, impõe-se a pausa que convida a repensar o caminho. Porém, é preciso abrir e fechar os olhos. Voltamos a viver tempos sombrios.

Apesar das definições se encaixarem perfeitamente com o que o mundo vivenciou com o alastramento do coronavírus entre fins de 2019 e início dos anos 2020, esta pesquisa não é sobre a pandemia de Covid-19, mas provém deste novo cenário global. Contagiada pela experiência da ruptura sobre a cotidianidade da vida, da ameaça iminente que paira no ar, o trabalho de crítica e de imaginação que a investigação comporta volta os olhares ao passado, pressente o futuro e reconhece os pés firmes no *benjaminiano* tempo de agora.

Retorno, assim, às fotografias nos livros sobre a bancada de trabalho. Há algo de inédito em tal reencontro. Desta vez, o olhar provém de um outro lugar antes não experienciado, o espaço de um isolamento social. Sinto estar mais próxima das experiências de outrora, mais apta à leitura de seus sinais. Reconheço o vazio das ruas, a angústia no longo tempo de permanência no interior das casas, sinto o perigo à espreita, o medo suspenso no ar.

Semelhanças despontam no horizonte ao refletir sobre o momento irruptivo do golpe militar no Chile, sobre a instauração do *apartheid* na África do Sul, sobre a

implementação da Revolução Cultural na China e, claro, sobre um assombroso amanhecer antidemocrático no Brasil. Interrupções históricas onde similitudes, mas sobretudo diferenças, podem raiar mais claramente, nos fornecendo pistas para delimitar este campo das "***fotografias sitiadas***" (VALLE, 2023)[2].

Walter Benjamin anunciara que "a História decai em imagens, não em histórias", (1999, p. 476). A imagem, a fotografia em particular, é essa "presença reminiscente", causal e tátil, de um passado que não cessa de trabalhar, de transformar o substrato onde imprime sua marca (DIDI-HUBERMAN 2008, p.13-14). Nos vestígios dos acontecimentos, nas imagens da história, não devemos ver apenas inscrições do passado, mas fragmentos cintilantes do porvir, sonhos não realizados, premonições cujo sentido só será apreendido tardiamente.

De acordo com a concepção *benjaminiana* de história, ao invés de um lapso entre épocas distantes, o que ocorre na imagem é uma coincidência no exato momento em que uma reciprocidade entre passado e futuro se realiza no agora. Uma configuração saturada de ensejos explosivos que se cristalizam sob o olhar correspondido no presente. Por isso a imagem arde em contato com o real, por ser guardiã de uma verdade que não é capaz de aparecer no simples desnudamento, como antevia Benjamin, "mas sim em um processo que poderíamos designar analogicamente como o incêndio do véu" (DIDI-HUBERMAN, 2012b, p.208). Um ato de destruição capaz de dissipar as sombras com a explosiva intensidade luminosa de suas chamas. Um mesmo gesto guarda dois movimentos importantes para Benjamin, o da interrupção e o da iluminação, ambos coexistentes no despertar.

Parte-se da premissa de que as fotografias estão vivas, sempre estiveram. O que vem gradativamente mudando é a forma como olhamos para elas. A "virada pictórica", como denominou W.J.T. Mitchell, surge para enfatizar a ampliação dos estudos da imagem em um vasto campo das humanidades, onde a prerrogativa é tratar a imagem em sua alteridade[3]. Mesmo assim, ao assumir a premissa de que as imagens estão vivas em *What do Pictures Want?* (2005), o historiador da arte estadunidense admite estar ciente

[2] A presente tese pretende delimitar esta nova categoria denominada por nós como "fotografias sitiadas" (VALLE, 2023).

[3] Ao mesmo tempo em que W.J.T. Mitchell anuncia a "virada pictórica" nos Estados Unidos em seu livro *Picture Theory* (1994), de forma independente na Alemanha, Gottfried Boehm proclama que as humanidades estavam testemunhando uma "*virada* icônica". Mais detalhes sobre esse "duplo batismo" e suas implicações em "A virada e a imagem: história teórica do pictorial/iconic/visual turn e suas implicações para as humanidades" (SANTIAGO JÚNIOR, 2019).

da estranheza de sua pergunta[4]. Trata-se de uma pergunta retórica que, segundo o próprio autor, não podemos evitar. Sua intenção original não é tratá-las como organismos vivos, mas deslocar as perguntas *para* as imagens, levá-las a sério. Como Aby Warburg e Walter Benjamin sempre fizeram.

Segundo Giorgio Agamben, Warburg foi o primeiro a constatar em seus estudos sobre a história da arte que "as imagens transmitidas pela memória histórica [...] não são inertes e inanimadas, mas possuem uma vida", denominada por ele como vida póstuma, sobrevivência (2012, p.36). Tais imagens marcadamente históricas, que "segundo o princípio benjaminiano pelo qual surge vida de tudo aquilo do que surge história (e que poderia ser reformulado no sentido que surge vida de tudo aquilo que surge imagem), elas são, de algum modo, vivas" (AGAMBEN, 2012, p.61). No entanto, mesmo em sua alteridade, a vida das imagens se encontra atrelada às nossas vidas. Como o historiador da arte alemão Hans Belting argumenta em *Antropología de la Imagen* (2007), temos uma relação viva com as imagens, que se estende de igual forma tanto às imagens em seus suportes físicos, materiais, que se encontram no exterior do corpo humano – o que Mitchell chama de *pictures* –; quanto às imagens mentais, imateriais, que habitam nossos corpos – denominadas *images*.[5] Desta forma, o homem é o "lugar das imagens", o lugar onde elas acontecem, aonde vivem. E, mesmo quando estão fora do corpo, em suas próprias vidas, somos nós que as animamos ao nos voltar para elas, ao falar com elas (BELTING, 2007, p.16). As imagens precisam de nós, nós precisamos das imagens.

Todavia, como o antropólogo e historiador da arte Christopher Pinney (2012) ressalta, a fotografia, em seus usos e práticas, tanto pode ser o veneno quanto a cura. Demasiadas vezes a imagem técnica serviu a fins de conformação dos poderes hegemônicos da sociedade. Em regimes que bordeiam ou instauram o totalitarismo, intensifica-se a visibilidade de requeridas imagens utilitárias na promoção e manutenção da ordem vigente em detrimento das censuradas ou incompreendidas imagens de denúncia, de crítica ou de afeto. Em tempos sombrios, a realidade segue disputada, mas a luta é por demais desigual.

[4] A hesitação se faz notar na alteração do nome da primeira para a segunda versão do texto. O artigo de 1996, *What do Pictures Really Want?*, no ano seguinte ganha uma versão ampliada e mais convicta ao perder o "really". Em 2005, junto a outros textos ainda mais ousados, ganha o status de título de seu livro *What do Pictures Want?* (MITCHELL, 2005).

[5] Tal distinção operada por Mitchell entre as palavras de língua inglesa *pictures* / *images* não é possível nem no alemão nem no português, nos quais *bild* e *imagem*, respectivamente, englobam ambos os significados.

A luz que daremos ênfase nesta pesquisa provém da vida e da obra de fotógrafos que viveram e atuaram em tempos sombrios. Fotógrafos que, em alguma medida, arriscaram a vida para dar vida a imagens. Pois são estas imagens outrora invisibilizadas ou menosprezadas que animaremos neste trabalho, restituindo-lhes urgência e vitalidade. Revertendo os holofotes, em contraponto às fotografias oficiais, fotografias sitiadas.

A fotografia tanto revela quanto oculta. Porém, quando uma imagem é criada, presume-se que é para dar algo a ver. Não necessariamente. Ao menos, não de imediato. Em meio à opressão infligida, por vezes fotografa-se para esconder temporariamente, para salvaguardar imagens interditas aos olhares sitiados, à espera – às vezes por décadas – do momento no qual sua aparição torna-se possível e sua leitura encontra ressonância e sentido. Sentido este somente apreendido tardiamente, quando reencontramos na fotografia a urgência que a informa (LISSOVSKY, 2014a, p.57). No instante em que uma imagem do passado se ajusta tão precisamente às questões da atualidade que faz reascender centelhas há muito adormecidas.

Para tanto, é preciso fazer as perguntas certas às fotografias. Conforme Didi-Huberman constata, "frequentemente pedimos muito ou muito pouco à imagem" (2012a, p.52). Se pedirmos toda uma verdade, imagens fotográficas serão inadequadas, inexatas, dada a sua natureza lacunar, fragmentária. Se, por outro lado, as olharmos como puro documento, excluindo seu poder de afecção, ou puro simulacro, excluindo sua densidade histórica, reduzimos suas forças e insensibilizamos potencialidades latentes. O que fazer propriamente com as imagens irá depender dos objetivos de cada pesquisador, mas podemos começar refletindo sobre o que não fazer com elas. Não descartar a política e tampouco ignorar sua arte, não imobilizá-las em esquemas rígidos de significação, não virar os olhos.

Frequentemente a imagem técnica é olhada apenas sob a ótica de sua indicialidade, como fragmento visual de um passado consumado, o clássico noema "*isto foi*" de Roland Barthes (1984). Contudo, a ênfase na factualidade corrobora um discurso da fotografia como prova do real que silencia outras dimensões evocativas e aparta a experiência estética para um outro campo de atuação. Em contrapartida, tomá-la somente como arte, ignorando sua densidade histórica, tampouco é a resposta adequada para se trabalhar com imagens fotográficas, especialmente as fotografias sitiadas.

Conforme argumenta Maurício Lissovsky em *Pausas do Destino* (2014a, p.190), a imagem técnica comporta múltiplas temporalidades prontas para serem interpeladas por um observador atento. Devido à mistura inextricável de tempos, nas imagens do passado

não buscamos ver apenas vestígios de um tempo ido, mas também sintomas da atualidade, inscrições da espera do fotógrafo, promessas irrealizadas de futuro, além de sua própria trajetória de vida. E a trajetória das fotografias sitiadas, sua biografia como agentes da história (MAUAD, 2016a, p.45), tem muito a nos dizer.

Em diálogo com a literatura, a arte e o cinema, veremos uma constelação de imagens que carregam sua marca histórica e promovem uma experiência estética capaz de encontrar ressonância e sentido na contemporaneidade. Imagens complexas que não se contentam em reproduzir a realidade, mas objetivam desmascarar o real através de um "decifrar paciente" da história (GAGNEBIN, 2018, p.48). Imagens sobretudo políticas.

A pesquisa examina quatro distintos países envoltos em regimes opressores, Chile, África do Sul, China e Brasil, entre as décadas de 1960 e 1980, recorte temporal do trabalho. Como o olhar parte das urgências da contemporaneidade, a análise alinhava os tempos idos com o premente tempo de agora.

Quanto ao *corpus* da pesquisa, a análise se concentra na atuação primordial de quatro fotógrafos e na biografia de seus respectivos livros fotográficos. São eles: a fotógrafa estadunidense Susan Meiselas em sua atuação na viabilidade e produção do livro *Chile from Within* (1990), durante o regime militar de Augusto Pinochet, no Chile (1973-1990). O fotógrafo sul-africano David Goldblatt e seu controverso livro *Some Afrikaners Photographed* (1975), sobre o *apartheid* na África do Sul (1948-1994). O fotógrafo chinês Li Zhensheng e seu livro proibido *Red-Color News Soldier* (2003), sobre a China da Revolução Cultural de Mao Tsé-Tung (1966-1976). E a fotógrafa suíça naturalizada brasileira Claudia Andujar em Amazônia (1978), fotolivro realizado em parceria com George Love em plena ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985), fruto de sua vivência com os Yanomami.

Ao nos depararmos com fotografias provenientes de regimes opressores, muitas questões emergem. Vale arriscar a vida para dar vida a imagens? Correm risco de vida também as imagens? O que, afinal, se salva quando se salva uma imagem? Perguntas que nos servem de guia na investigação que transcorre em duas vertentes que se entrecruzam como em um espiral: na observação da espera arriscada e comprometida dos fotógrafos e na trajetória de vida igualmente arriscada das fotografias sitiadas.

Por fim, a hipótese arquitetada presume que, o que, de fato, a fotografia salva é a possibilidade de um encontro futuro. Em nossa história poética, as imagens nos convocam a um encontro cósmico que atravessa as eras, promovido tanto pelos vestígios contidos quanto pela capacidade fabuladora da imagem em sua sensibilidade estética. A fotografia

como recurso poético e político instaura a ponte entre os sonhos de futuro não realizados de outrora e os sonhos de futuro de quem olha e, finalmente, pode reconhecer o que vê.

Deste modo, a tese está dividida em quatro partes, além da conclusão. A primeira parte, ***Fotografar para Despertar***, diz respeito ao Chile durante a ditadura militar (1973-1990). A irrupção do golpe fez com que o sonho de uma democracia popular com Salvador Allende se tornasse o pesadelo de um regime ditatorial e qualquer opositor, um inimigo de Estado. Apesar da violenta repressão, alguns fotógrafos independentes ousaram resistir e atuar pelas ruas da cidade sitiada. É com eles que a proeminente fotógrafa estadunidense Susan Meiselas se depara ao adentrar o país. De encontros clandestinos ao exílio das imagens, Meiselas lança um livro de fotografias sem fotografias suas. *Chile From Within* (1990) nos apresenta um olhar de dentro, confessional, retratos de um álbum de família secreto de um povo que anseia por sonhar novamente. Após quatro décadas de espera, quando é chegada a hora do encontro cósmico capaz de devolver os olhos e a lucidez aos chilenos, a fotografia consubstancia o despertar de uma nação.

A segunda parte, ***Fotografar para Entender***, é sobre a África do Sul na época do *apartheid* (1948-1994). De acordo com restrições e liberdades relativas aos tons de pele, observa-se, à priori, três documentações distintas que implicam em diferentes soluções políticas e estéticas para o problema em comum. Mas é sobre a vida cotidiana de alguns Africâneres apresentada no controverso livro *Some Afrikaners Photographed* (1975), de David Goldblatt, que nos debruçaremos de forma mais prolongada. Cenas simples do dia a dia de fato desvelam uma abstração da realidade sob as amarras do *apartheid*. Passados quarenta anos de incompreensão dentro e fora da África do Sul, um encontro é travado no íntimo de cada sul-africano que almeja decifrar camadas complexas repletas de contradições e ambiguidades. Deste modo, a fotografia de Goldblatt opera como um espelho a consubstanciar um tardio reconhecimento do que é ser sul-africano.

A terceira parte, ***Fotografar para Legar***, dedica-se à China, em especial às imagens do fotógrafo chinês Li Zhensheng durante a Revolução Cultural de Mao-Tsé Tung (1966-1976), mas convoca à reflexão outro momento histórico determinante para a história chinesa e para Li, o Massacre da Praça da Paz Celestial (1989). Fotógrafo oficial de um proeminente jornal a noroeste do país, Li aderiu ao chamado à revolução, assim como todos de sua geração, até que começou a questionar intimamente a violência exacerbada que o movimento continha. A partir deste momento, dedicou-se a fotografar tudo quanto possível. Na contramão dos demais fotojornalistas oficiais que criavam

somente imagens que exaltassem o regime, as únicas autorizadas a circular, Li Zhensheng não somente fotografou como salvaguardou as múltiplas faces da Revolução Cultural na China: o lado oficial e supostamente positivo e sua face proibida e hostil, a esfera social da vida em coletividade e sua dimensão mais íntima e individual. Para que as imagens proibidas não fossem descobertas, o fotógrafo se viu obrigado a enterrar, no assoalho de sua casa, milhares de negativos que permaneceram intocados por décadas. Ao todo, foram necessários quarenta anos de espera para que *Red-Color News Soldier* (2003) revelasse ao mundo uma verdade que até hoje os chineses são proibidos de ver integralmente. Reservas de futuro em vias de extinção nos fazem indagar que porvir é possível sem as guias do passado? Um encontro irrealizado, uma herança inacessível aos seus herdeiros por direito. As fotografias de Li Zhensheng moldam um mapa do tesouro perdido.

A quarta e última parte, ***Fotografar para Salvar***, volta-se à ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985), com olhar dedicado aos povos originários através das poéticas e políticas fotografias de Cláudia Andujar sobre os Yanomami. Um olhar crítico sobre a denegação de um povo que não reconhece seu passado, que não enxerga o genocídio que se inscreve sob mesmo molde desde épocas coloniais até a atualidade. Em diálogo com a exposição retrospectiva A Luta Yanomami (2018) e o livro Marcados (2009), veremos as poéticas fotografias de Amazônia (1978), livro que Andujar cria com George Love após ser enquadrada na Lei de Segurança Nacional e expulsa pela Funai das terras Yanomami. Uma análise tecida sob a luz de Ailton Krenak, a cosmovisão de David Kopenawa e em sintonia com a arte indígena contemporânea impulsionada por Jaider Esbell. Imagens e palavras, saberes e afetos que sustentam a urgência da questão indígena e que são capazes de alargar nossas concepções e sentidos sobre o melhor jeito de estar aqui na Terra. Um encontro que devolve o contágio para somar forças na luta pela salvação da vida de todos. A fotografia de Andujar é o retrato ideal de nosso futuro ancestral.

A fundamentação teórica da pesquisa ocorre, sobretudo, na obra de Walter Benjamin e de seus interlocutores, Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman e, em especial, Maurício Lissovsky. Quanto à metodologia, além de pesquisa bibliográfica e documental, são utilizados dois procedimentos metodológicos articulados: o método biográfico e o método iconológico. O método biográfico consiste em examinar a trajetória de vida dos livros selecionados, da espera dos fotógrafos que se desdobra na espera das próprias imagens fotográficas até o cintilar de seu reconhecimento tardio – quando este ocorre. Já a iconologia *warburgiana* é basicamente um método paradigmático que nos auxilia a sentir e a estabelecer a relação entre uma semelhança sensível e sua elaboração

mental. Em outras palavras, uma relação “entre a singularidade (que assim se torna paradigma) e sua exposição (isto é, sua inteligibilidade)” (AGAMBEN, 2019, p. 30). Como nos orienta Lissovsky, um caminho privilegiado para se entender “o que querem, o que fazem e o que sonham as imagens” (2014b).

No âmago dessa discussão está o problema das relações entre arte e política na contemporaneidade. Enquanto Georges Didi-Huberman constrói sua obra a partir da indissociabilidade entre arte e política, Giorgio Agamben há muitas décadas explicita que a questão que está colocada para a arte e os artistas é de natureza ética e não estética. Nesse contexto, não surpreende que Walter Benjamin seja uma referência tão frequente. Sua argumentação define que a relação entre arte e política não poderia ser pensada apenas nos termos de uma oposição.

Aos falsos dilemas que a imagem fotográfica já teve que enfrentar, hoje responde com uma radical associação entre arte e vida. Pois há uma exigência na fotografia, sublinhada por Agamben (2007a, p.29), que não deve ser ignorada. Exatamente o que a torna mais do que uma simples imagem: os sujeitos fotografados – sobretudo, os anônimos. Indivíduos que conclamam o nosso olhar e exigem que sejam ouvidos. Uma exigência em nada estética, mas redentora, que faz da fotografia o lugar de um fragmento “entre a lembrança e a esperança” (AGAMBEN, 2007a, p.29).

Quando a preocupação em salvar vestígios e sensações se sobrepõe à própria vida, o ato de olhar para estas imagens hoje adquire uma dimensão ética e política que não pode ser menosprezada impunemente.

I. Fotografar para *Despertar*

I. FOTOGRAFAR PARA DESPERTAR: <u>CHILE</u>

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

No ano de 2019, os olhos do mundo se voltaram para o Chile. O país considerado “berço do neoliberalismo” irrompia como a estrela-guia de sua derrocada. A explosão de manifestantes nas ruas da capital chilena e sua permanência a despeito de epidemias e pandemias demonstraram o irreversível despertar de um povo.

Diante da insurgência popular, o governo direitista de Sebastian Piñera declarou ao mundo que o Chile estava em guerra e decretou estado de emergência no país, acionando o comando militar para restauração da ordem pública. Militares de volta às ruas e o toque de recolher levaram o Chile a reviver seus tempos mais sombrios. Torna-se nítido que o modelo neoliberal imposto pela ditatura militar não fora o único legado a perdurar sob a democracia.

Se por um lado Piñera diz em cadeia nacional garantir o direito legal das pessoas de protestar; por outro, aciona prontamente as forças armadas para conter o que ele denominou como "um inimigo poderoso, que está disposto a usar a violência sem limites"[6]. Militares e policiais são, assim, autorizados a responder com violência igualmente ilimitada no combate ao suposto inimigo. Sob a máscara da democracia, as forças armadas são convocadas para uma guerra fictícia.

Conforme ressalta Agamben (2004, p.12), decretar estado de exceção, mais do que uma medida excepcional, tem se tornado "o paradigma de governo dominante na política contemporânea". Essa técnica, agora habitual em situações de conflitos internos, suspende os direitos individuais e dá plenos poderes ao Estado para a manutenção da ordem. Em outras palavras, é "uma forma legal daquilo que não pode ter forma legal" (AGAMBEN, 2004, p.12): cria-se uma "terra de ninguém" que se localiza "entre o direito público e o fato político e entre a ordem jurídica e a vida" capaz de validar as ações governamentais enquanto destitui temporariamente os direitos do povo (AGAMBEN, 2004, p.16).

Todavia, trata-se realmente de uma guerra inesperada contra um inimigo oculto? Invasão estrangeira ou alienígena é mais fácil de conceber que a revolta contra transformar até água em mercadoria?[7] Grandes manifestações precedentes, como as mobilizações estudantis de 2011-2012, a "Revolução dos Pinguins" em 2006 e o conflito Mapuche em 2001-2002 – esse último enquadrado na lei antiterrorismo numa clara violação aos direitos humanos –, alertavam sobre a crescente insatisfação dos chilenos (LOPES; SANTOS JÚNIOR, 2018). Mas os governantes preferiram mostrar-se surpreendidos pela dimensão do levante, atribuindo-o a elementos 'estranhos' como comunistas venezuelanos, espiões russos ou mesmo ETs.[8]

---

[6] Em sua declaração, Piñera ainda garante total apoio e respaldo às formas armadas em sua empreitada. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r8BrqEDLEIs>. Acesso em 20/10/20.

[7] O modelo neoliberal chileno transformou até água em mercadoria. Pessoas precisam escolher entre cozinhar e lavar roupa. Informações disponíveis em: <https://noticias.uol.com.br/internacional/ultimas-noticias/2018/03/21/miseria-pura-ex-agricultores-chilenos-sofrem-em-regiao-de-agua-privatizada.htm>. Acesso em 20/10/20.

[8] Um relatório da Diretoria de Inteligência do Exército (DINE) apontou a culpa da eclosão social a um "batalhão de 600 agentes" da inteligência venezuelana e cubana que entrara clandestinamente no país. A Agência Nacional de Inteligência (ANI) desmentiu dois dias depois, mas a teoria do inimigo externo continuou sendo acionada. Disponível em: <https://www.elmostrador.cl/destacado/2020/10/21/los-gruesos-errores-del-plan-zeta-de-pinera-que-fueron-advertidos-por-otro-informe-de-inteligencia-durante-el-estallido/?fbclid=IwAR2K0J_LdXBoEI-7_B71ld3jWftI6zKG8cOpd25Q4fETn5IwNnLhLe9l2C0>. Acesso em 24 out 2020. Os EUA chegaram a apontar os russos como os responsáveis da crise social. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/mundo/eua-veem-atividades-russas-em-protestos-no-chile/>. Acesso em 24 out 2020. Já a primeira dama Cecilia Morel declarou ser como uma invasão alienígena. Disponível em: <https://www.latercera.com/nacional/noticia/audio-de-cecilia-morel-medios-

De fato, o Chile que Piñera conhecia e expunha ao mundo era um rico e próspero oásis, logo os pobres só poderiam ser alienígenas em sua própria terra. Se o alto custo da educação e do transporte público, se os elevados índices de endividamento familiar e de suicídio de idosos eram estranhos a um governo que trata seus cidadãos como consumidores, então esse governo parecia ser realmente incapaz de reconhecer seu próprio povo. Quando saíram às ruas, os chilenos queriam ver e ser vistos. As forças armadas, então, foram acionadas para que os olhos de todos se fechassem novamente.

O despertar e a cegueira, olhos que se abrem e fecham, poderiam ser apenas metáforas nesse texto, mas tal como as chamas que tomaram Santiago, a excessiva e generalizada repressão policial encarregou-se de conferir a essas imagens uma macabra realidade. Uma difusão exponencial de lesões oculares tornou evidente o uso desproporcional da força contra cidadãos que se manifestavam, em grande maioria, pacificamente[9].

A fotógrafa chilena Tamara Merino retratou alguns desses manifestantes e seus olhos feridos (Fig. 1). A montagem em série sublinha sua repetição. Diante do fundo comum de uma parede descascada, como um Chile em ruínas, os manifestantes retribuem o olhar igualmente monocular da câmera. A maioria ainda está com os curativos cobrindo as lesões em um dos olhos, enquanto o outro mostra-se sobrecarregado pela tarefa solitária de reaprender a ver um novo mundo. À solidão desse olho corresponde a solidão da fotógrafa, que dispõe igualmente de apenas um olho para mostrar melhor. A reciprocidade monocular entre os sujeitos (ao qual a objetiva fotográfica adere) faz emergir a solidariedade, a complementaridade entre os olhos sobreviventes (direitos à esquerda, esquerdos à direita, cruzados ao centro) e um processo de "cura" coletiva, cujas cicatrizes, no entanto, permanecerão (três olhos com gaze, dois protegidos por lentes de acrílico, um descoberto, exibindo a lesão).

internacionales/872832/?fbclid=IwAR0XSHKKNHBDLIheKi7PfSB1ui_ks48dbzw6Hfe5mk48NrHwIL1sHLOl43w>. Acesso em 19/10/20.

[9] Estimam-se mais de 28 mil detenções, 1.051 feridos, 360 vítimas de lesão em um ou ambos os olhos, 113 acusações de tortura, 24 de violação sexual e irrefutáveis 26 mortos. Dados de feridos coletados pela ONG Human Rights Watch (HRW) e dados sobre lesão ocular segundo a Ordem dos Médicos do Chile - Colmed. Disponível em: < https://www.brasildefato.com.br/2020/01/03/mais-de-360-chilenos-comecam-o-ano-com-lesoes-oculares-devido-a-repressao-policial/>. Acesso em 29/01/2020. Dados de presos, torturados e vítimas de violação sexual segundo relatório da ONU. Disponível em: <https://nacoesunidas.org/onu-descreve-multiplas-violacoes-de-direitos-humanos-durante-protestos-no-chile/>. Acesso em 29/01/2020.

Figura 1 – Tamara Merino (2019)



Legenda: “Manifestantes feridos; 3/6 perderam a visão total de um dos olhos devido a uma bala de borracha disparada pela polícia e pelos militares contra uma multidão de manifestantes durante uma marcha que exigia mudanças nos cuidados de saúde, na educação, nas pensões e na constituição, entre outros. Mais de 140 pessoas sofreram ferimentos nos olhos desde o início do protesto, em 18 de outubro”. Fonte: Instagram @tamaramerino_photography[10].

As forças policiais sabiam que não agiam apenas em defesa de um governo ou pela “manutenção da ordem”. A recorrência desses ferimentos indica que lutava-se também, e de maneira desesperada, pelas imagens, pela manutenção de certas imagens. Os policiais apontavam as pesadas balas de borracha diretamente para as cabeças dos manifestantes e comemoravam “um olho a menos”, como relata Brandon González, que perdeu 95% da visão em um dos olhos.[11] “É uma epidemia”, observou Mauricio López,

[10] Instagram da fotógrafa Tamara Merino: “Manifestantes heridos; 3/6 perdieron la visión completa de uno de sus ojos por un proyectil de goma que la policía y los militares dispararon contra una multitud de manifestantes durante una marcha que exigía cambios en la atención médica, la educación, las pensiones y la constitución entre otros. Más de 140 personas han sufrido lesiones oculares desde que comenzó la protesta el 18 de Octubre”. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B4VIYQsHLXs/>. Acesso em 17/10/20.

[11] O protocolo das Nações Unidas para o uso de balas de borracha orienta que a munição deve ser disparada na parte inferior do corpo, longe da cabeça e de órgãos vitais. Mas, conforme reportagem do New York Times, os protocolos chilenos são ambíguos. Disponível em:

oftalmologista da Unidade de Trauma Ocular do Hospital Salvador, que recebeu a maioria das vítimas atingidas por tiros de escopetas com esferas metálicas[12] e bombas de gás lacrimogênio.[13] O Chile atingira "o triste recorde mundial no número de casos de cegueira" – superando "zonas de conflito como Hong Kong ou o que aconteceu com os 'coletes amarelos' em Paris, na Espanha ou até mesmo na guerra da Palestina", constata López. Em 7 de novembro de 2019, passados 20 dias do início dos protestos, os ferimentos oculares já somavam 117 casos, levando as associações de saúde a declararem situação de emergência. Todavia, nada foi feito a respeito e o número continuou a subir dramaticamente.

Um dos casos que abalou o país foi o do estudante de 21 anos Gustavo Gatica.[14] Em 8 de novembro, quando participava de uma grande passeata na popularmente rebatizada Praça da Dignidade, Gatica foi atingido pela polícia em ambos os olhos, ficando completamente cego. O episódio desencadeou uma série de manifestações e homenagens a tantos que perderam a visão para que muitos mais pudessem enxergar. Como declarou o próprio Gatica, ainda hospitalizado: "*Regalé mis ojos para que la gente despierte*". Sua frase se tornou canção de protesto.[15] Uma multidão solidária passa a exibir olhos com curativos nas manifestações. Velhas estátuas são convocadas para a nova luta e amanhecem com olhos pintados de vermelho. Globos oculares ensanguentados brotaram em inúmeras instalações espalhadas pelo chão, paredes e céus da cidade. Olhos que sangram, abertos, tornam-se símbolos onipresentes. Uma arte verdadeiramente política entra na disputa das imagens. As estátuas agora são de carne e podem ver, os muros da cidade sofrem e sangram. Imagens encarnadas se contrapõem à ficção da guerra contra o inimigo alienígena.

O despertar mostrou-se, de fato, irreversível. Das ruas às urnas, um novo plebiscito histórico ratificou o desejo majoritário dos chilenos por mudanças. A vitória de

<https://www.nytimes.com/es/2019/11/21/espanol/america-latina/chile-protestas-ojos.html>. Acesso em 22/10/20.

[12] Uma investigação da Universidade de Chile verificou que as balas "de borracha" usadas por Carabineros, a polícia militar chilena, contêm apenas 20% de borracha. Os outros 80% são minerais ou metais de alta dureza, como sílica, sulfato de bário e chumbo. "Sendo mais duros que a borracha, causam mais danos e penetram no corpo. Uma bolinha de borracha só deve quicar e deixar um hematoma, mas as que usam os Carabineros penetram". Disponível em: <http://ingenieria.uchile.cl/noticias/159269/perdigones-usados-por-carabineros-contienen-80-de-metales>. Acesso em 22/10/20.

[13] Declaração disponível em: <https://istoe.com.br/lesoes-oculares-e-cegueira-marcas-indeleveis-dos-protestos-no-chile/>. Acesso em 18/10/20.

[14] Disponível em: <https://www.amnesty.org/es/latest/research/2020/10/eyes-on-chile-police-violence-at-protests/>. Acesso em 23/10/20.

[15] Música de Nano Stern "Regalé mis ojos". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xRcsUDbUKwo>. Acesso em 24/10/20.

Gabriel Boric nas eleições presidenciais de 2021 alimentou ainda mais o sonho de pôr fim à Constituição de Augusto Pinochet, mas a derrota do que seria a carta dos sonhos foi como um balde de água fria nas chamas revolucionárias da juventude chilena.

Do sonho ao pesadelo, da sonolência à vigília, as disputas históricas no Chile estão longe de cessar. As ruas voltam a calar-se. Todavia, não há tempo para novos cochilos. Os que sonham com uma carta mais justa e equânime para o Chile precisam seguir acordados, corpos implicados na luta, a soprar as brasas ainda rubras do despertar. Talvez seja preciso recordar, repetidamente, o que houve no país quando a extrema-direita tomou à força os rumos da nação.

1. Do Sonho ao Pesadelo: a irrupção da Ditadura Militar

"Yo no canto por cantar
Ni por tener buena voz
Canto porque la guitarra
Tiene sentido y razón
[...]
Que el canto tiene sentido
Cuando palpita en las venas
Del que morirá cantando
Las verdades verdaderas".
Víctor Jara

11 de setembro de 1973. Dia em que o Chile sofre violento golpe militar que depõe o presidente democraticamente eleito Salvador Allende, dia em que o Chile se transformaria para sempre. Uma junta militar liderada pelo general traidor Augusto Pinochet e patrocinada pelos Estados Unidos toma o poder em meio a um espetáculo de destruição e morte, decretando estado de sítio no país dominado. Desde o primeiro instante, a ditadura chilena se impõe com exacerbada demonstração de violência, explícita no bombardeio ao Palácio Presidencial La Moneda, e praticada cotidianamente

nas ameaças, perseguições, detenções, desaparecimentos forçados e assassinatos sumários de qualquer um que fosse hipoteticamente considerado inimigo do Estado.

O objetivo primordial de "eliminar a subversão interna de esquerda e restabelecer a ordem" foi comum às ditaduras militares que se instalaram no Cone Sul da América Latina entre as décadas de 60 e 70: "Todo aquele que se opunha ao governo militar era um inimigo do Estado que tinha que ser eliminado, isolado política e socialmente, ou silenciado – pela prisão, tortura, desaparecimento forçado ou exílio" (BARAHONA DE BRITO, 2004, p.155). A manipulação de uma suposta legalidade constitucional garantia de antemão a impunidade sobre qualquer ato abusivo do regime e legitimava as violações sistemáticas dos direitos humanos. O resultado da expansão irrestrita e autorizada do terror foi avassaladora em todos os âmbitos da vida chilena, sobretudo no campo político, mas inclusive no social, cultural, público e privado. Submersa em mentiras e silêncios, a vida cotidiana foi contaminada por um sentimento atemorizante que culminou nas práticas de censura e autocensura persistentes até o retorno da democracia (QUIJADA, 2008, p.39). O impacto social foi devastador, "reduzindo a esfera pública a um mínimo estrito, e paralisando a sociedade numa inércia de medo" e apatia (BARAHONA DE BRITO, 2004, p.155). Alguns, apesar de tudo, ousaram resistir. De qualquer modo, todo um país seria atingido e modificado para sempre.

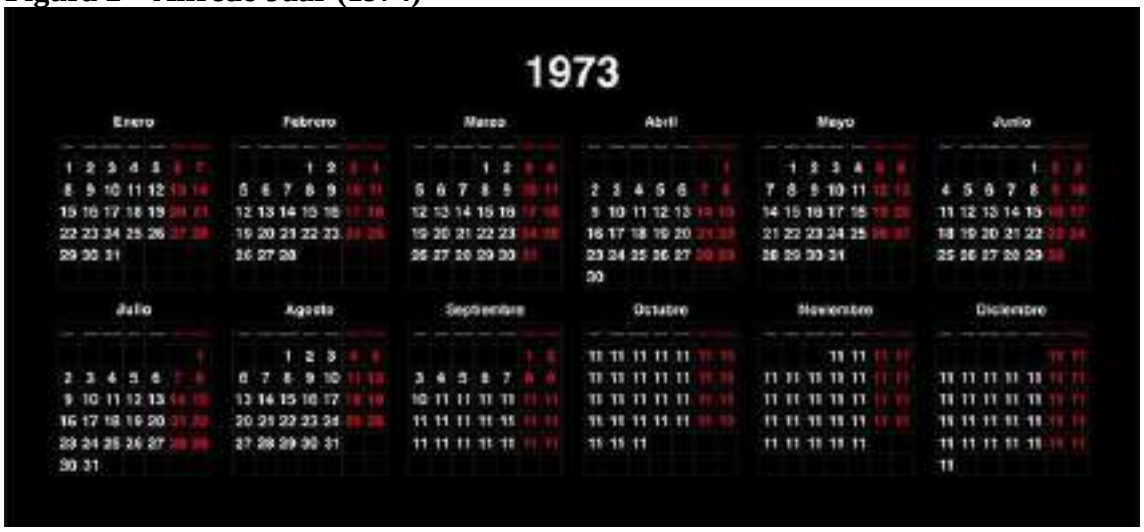
O escritor chileno Patricio Fernández (2014) fornece a imagem da abrupta transformação: "em um piscar de olhos", o Chile sai da "festa lotada para o silêncio fantasmagórico":

> O Chile foi apagado. A imagem não é exagerada: o toque de recolher impedia as pessoas de sair às ruas, proibia todas as reuniões, jornais, revistas e rádios desapareciam. Durante os mil dias de Allende, a discussão ideológica estava por toda parte - fábricas, universidades, cafés, salões de beleza - e de repente, tudo acabou. Minha avó paterna não deixou que se falasse mais de política à mesa. De fato, os partidos estavam fora da lei. [...] Pinochet ordenou que todos os chilenos cortassem os cabelos. Espontaneamente, muitos também decidiram raspar a barba. Era preciso se diferenciar de Fidel Castro e se adaptar à estética imposta, para não parecer suspeito. A ordem passou para a categoria de valor supremo (FERNÁNDEZ, 2014, p.18, tradução nossa)[16].

[16] "Chile se apagó. La imagen no es para nada exagerada: el toque de queda impedía que la gente saliera a la calle, prohibieron toda reunión, desaparecieron diarios, revistas y emisoras radiales. Durante los mil días de Allende, la discusión ideológica estaba por todos lados – fábricas, universidades, cafetines, salones de belleza – y de pronto, se acabó. Mi abuela paterna no dejó que se hablara más de política en la mesa. De hecho, los partidos quedaron fuera de la ley. [...] Pinochet mandó a todos los chilenos a cortarse el pelo. Espontáneamente, muchos decidieron también afeitarse la barba. Había que diferenciarse de Fidel Castro y adaptarse a la estética impuesta, para no resultar sospechoso. El orden pasó a la categoría de valor supremo" (FERNÁNDEZ, 2014, p.18).

11 de setembro de 1973. Por volta das 12h10m, o sonho vira pesadelo. O Estado de Direito cede lugar ao Estado de Sítio. O país emudece. Dia em que nasce a obra política do artista chileno mundialmente reconhecido Alfredo Jaar (FERNÁNDEZ, 2014, p.18). Através de intervenções e performances no espaço público ou mesmo no confinamento de sua residência, o artista dribla a censura com uma estética simples, porém de profundo questionamento político. Sempre atrelada aos problemas do mundo, Jaar se diz "incapaz de criar uma única obra de arte que não seja uma resposta a um evento real" (BATTITI, 2014, p.08). Assim foi desde o princípio, quando o artista tinha apenas 17 anos e vivenciou a violenta irrupção do fascismo no Chile. Em sua busca por dar conta do insólito contexto, Jaar se concentra em representar a abrupta interrupção ocorrida na vida cotidiana chilena. Em mãos de um conjunto de números brancos em letraset e um papelão preto, Jaar demarca o exato momento da trágica ruptura democrática: 11.09.73.12.10 (1974)[17]. Em outra obra, um calendário comum com seus dias e meses sequenciais é ressignificado e passa a conter, desde o fatídico dia, apenas e repetidamente o número 11 (Fig. 2).

Figura 2 – Alfredo Jaar (1974)



Legenda: 11 de setembro de 1973. Fonte: Estudios sobre la Felicidad (JAAR, 2014, p.9)[18].

[17] Esta obra foi exposta na mostra Estudios sobre La Felicidad realizada no Parque de La Memória, na Argentina, de novembro de 2014 a março de 2015. Pode ser revista no catálogo da exposição, pág.18, disponível em: <https://parquedelamemoria.org.ar/estudios-sobre-la-felicidad/>. Acesso em 08/08/2021.

[18] Disponível no catálogo da exposição Estudios sobre La Felicidad, pág.09: <https://parquedelamemoria.org.ar/estudios-sobre-la-felicidad/>. Acesso em 08/08/2021.

O que aparece no lugar do que fora interrompido, segundo os estudos de Walter Benjamin sobre o teatro de Bertolt Brecht, "é a situação com que se depara o olhar do estranho" (2012, p.143). Dos escombros surge a imagem horripilante do que outrora fora familiar. Uma nação dividida, de um povo que olha, mas não compreende o que vê. Um olhar assombrado por não ser mais capaz de se reconhecer no espelho. Inicia-se um tempo suspenso. "Um tempo de duração indeterminada, porém *determinado* a acabar" (LISSOVSKY, 2014a, p.192). Pois, então, uma pergunta se instala: até quando o fatídico número continuaria a se repetir na história chilena?

11 de setembro. A partir de 2001, o mundo irá associá-lo a uma outra catástrofe: o atentado às Torres Gêmeas nos Estados Unidos. A coincidência não se restringe à data. A intenção de destruir um símbolo poderoso do país para difundir o medo é similar. A grande potência mundial experimenta, por fim, o que tanto semeou. Globalmente televisionada em tempo real, a cena é chocante. Como em qualquer guerra, inocentes pagam o preço da beligerância de seus chefes de Estado. Ninguém está à salvo.

Ao se aproximar o primeiro aniversário do ataque aos Estados Unidos, o produtor francês Alain Brigand idealizou a produção de um filme composto por 11 visões distintas do acontecimento na cidade de Nova York. De diferentes localidades, 11 cineastas são convidados a realizar curtas de 11 minutos, 9 segundos e 1 frame. Do Reino Unido, Ken Loach apresenta *Pablo*, cantor e compositor chileno exilado em Londres, escrevendo uma emocionada carta às mães e pais estadunidenses que perderam seus entes queridos no atentado[19]. Suas palavras, narradas em sua própria voz e canto, demonstram empatia com o 11 de setembro *deles*, na mesma medida em que faz relembrar – aos estadunidenses e ao mundo – o *seu* próprio 11 de setembro.

Pablo começa rememorando o que poderia ter sido. Remonta à 1970, quando tinha 18 anos e votava pela primeira vez. "Nós tínhamos um belo sonho de ser uma sociedade em que pudéssemos partilhar do fruto de nosso trabalho e das riquezas de nosso país. Então, em setembro de 1970, todos nós votamos e nós ganhamos!"[20]. Em meio a imagens de arquivo onde Allende aparece saudando um povo em festa, o sonho de uma vida com dignidade parece mais próximo de se realizar. Afinal, como declara uma cidadã chilena, "por que ter medo da organização do povo?". Pablo revela que ninguém tinha consciência real do perigo que os circundava. "Nossa decisão democrática, nosso voto, foi irrelevante.

[19] Disponível em: <https://vimeo.com/73726178>. Acesso em 04/05/2021.
[20] *United Kingdom* (Ken Loach, Reino Unido, 2002). Disponível em: <https://vimeo.com/73726178>. Acesso em 22/05/2021.

O mercado e o lucro importavam mais que a democracia. A partir deste momento, *nossa* dor, e *sua* dor, são legalizadas". E continua enfatizando a responsabilidade do governo dos Estados Unidos sobre o terror instaurado no Chile: "*Seu* presidente Nixon jurou colocar nossa economia de joelhos. Ele ordenou que a CIA organizasse um levante militar, um golpe de estado. Dez milhões de dólares, - mais, se necessário - foram liberados para eliminar *nosso* presidente Salvador Allende. *Amigos*, seus líderes tinham se comprometido em nos destruir".

Todavia, mesmo com a promoção de uma grave crise interna, descrita e exibida no filme; mesmo contra todas as possibilidades, o povo se manteve fiel ao seu presidente: "Allende, Allende, seu povo te defende!". No mesmo tom de confiança e determinação Allende responde à nação, reafirmando o direito chileno de construir um futuro de justiça e liberdade, corporificando a utopia de um mundo mais igualitário e fraterno.

"E o que fez os Estados Unidos?", indaga Pablo aos espectadores. Em um dos pontos altos do filme, na ironia da coincidência das datas, surge George W. Bush em pronunciamento global: "No 11 de setembro, os inimigos da liberdade cometeram um ato de guerra contra nosso país. O sol se põe em um mundo diferente, um mundo em que a própria liberdade está sob ataque". Corta para as dramáticas cenas do bombardeio ao Palácio Presidencial La Moneda.

Salvador Allende estava lá dentro. Sabia que a tentativa de golpe era iminente, mas não abandonaria seu posto e muito menos suas convicções. Ao presidente lhe foi oferecida a alternativa de seguir para o exílio com família e amigos. Não se tratava de um gesto caridoso, mas uma tentativa ardilosa de desmoralizar o líder da nação. Contudo, todos sabiam que Allende jamais aceitaria, tinha total consciência de seu papel político e histórico, e se manteve digno e leal à Pátria até o fim. Além de costumar dizer: "do La Moneda só saio com um terno de madeira" (DUJISIN, 2011)[21]. Enquanto os tanques de guerra manobravam no solo e os caças Hawker Hunters sobrevoavam o céu, as ondas da

[21] Em depoimento a Felipe Seligman, na seção Minha História da folha de São Paulo, Mario Dujisin relembra os últimos momentos de Salvador Allende, aborda as controvérsias sobre a sua morte e esclarece como fizeram para transmitir suas derradeiras palavras. "As últimas palavras do presidente Allende têm uma baixíssima qualidade técnica. Sabe por quê? Porque essa conexão foi feita por nós, via magneto [uma espécie de telefone sem cabo que funciona girando uma manivela]. A gente invertia os fones dos dois aparelhos, - um conectado com o La Moneda e o outro com a rádio - e assim captamos as palavras do presidente. Colocávamos um na frente do outro, invertidos. Até hoje os militares não compreendem como fizemos para transmitir as palavras de Allende. Eles tinham desligado tudo - eletricidade, linha telefônica. Fizemos isso com três rádios, mas apenas uma conseguiu transmitir, a Rádio Magallanes, que pertencia ao Partido Comunista do Chile" (DUJISIN, 2011). Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft0306201112.htm>. Acesso em 12/07/2021.

rádio Magallanes – a única que ainda não estava sob controle dos militares – transmitiam o último pronunciamento de Allende.

> Colocado numa encruzilhada histórica, pagarei com minha vida a lealdade ao povo. E lhes digo que tenho a certeza de que a semente que entregamos à consciência digna de milhares e milhares de chilenos, não poderá ser ceifada definitivamente. [Eles] têm a força, poderão nos avassalar, mas não se detém os progressos sociais nem com o crime nem com a força. A história é nossa e a fazem os povos. [...] Trabalhadores de minha Pátria, tenho fé no Chile e em seu destino. Superarão outros homens este momento cinzento e amargo em que a traição pretende impor-se. Saibam que, antes do que se pensa, de novo se abrirão as grandes alamedas por onde passará o homem livre, para construir uma sociedade melhor. Viva o Chile! Viva o povo! Viva os trabalhadores! (MEMORIACHILENA)[22].

À nação chilena, Allende anuncia a traição das forças armadas, relembra a ameaça que representa o capital estrangeiro em aliança com os setores da sociedade que só se interessam por defender seus lucros e privilégios, encoraja o povo a "não se deixar arrasar nem tranquilizar", e agradece a lealdade retribuída: "Sempre estarei junto a vocês" (MEMÓRIACHILENA).

A voz de Allende ressoa nas telas de cinema, parte de seu pronunciamento é reproduzido no filme. Assim como sua última fotografia em vida (Fig. 3). Uma imagem poderosa que imortaliza Allende como o herói que lutou até o fim em defesa de sua Pátria, de seu povo e de seus ideais.

Allende aparece com fisionomia tensa, mas corpo firme. Seu conhecido óculos de grossa armação preta contrasta com o estranho capacete militar e a insólita arma em punho. Alvo de tiros de metralhadoras, tanques de guerra e bombardeio aéreo, o palácio presidencial resta em chamas. Junto aos que se mantiveram leais, Allende caminha rápido para averiguar a situação, determinado a defender o La Moneda com sua vida. Alegoria de um aniquilamento – do presidente e seus aliados, da democracia chilena, dos sonhos de um povo –, esta imagem impressionante é o retrato da "personalidade de Allende", expressa o cineasta chileno Patricio Guzmán (2006), um dos responsáveis por manter ativo o debate sobre a história e a disputa pela memória chilena em uma extensa filmografia documental e poética a respeito da ditadura militar, seus atos e consequências.

[22] Discurso do presidente Salvador Allende na Rádio Magallanes, 11 de setembro de 1973. Áudio disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92405.html>. E versão traduzida para o português no site da Carta Maior, disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Memoria/Relembre-como-foi-o-ultimo-discurso-de-Salvador-Allende/51/41697>. Aceso em 27/07/2021.

Figura 3 – Leopoldo Víctor Vargas (1973)



Legenda: Palácio de La Moneda, Santiago do Chile, 11 de setembro de 1973. Fonte: World Press Photo 1973[23]

Se pensarmos em termos mais amplos, a compreensão acerca da imagem pode ir além e simbolizar o que aconteceu por toda a América Latina: uma série de golpes de Estado patrocinados pelos Estados Unidos para depor presidentes eleitos em prol de seus interesses econômicos. Intervenções militares e políticas que nunca foram passadas a limpo por completo.

Tampouco a forte imagem sairia incólume da brutal tomada de poder. Desde o instante de sua captação, a fotografia corre risco de vida. Primeiro foi preciso ser retirada do palácio, escondida, protegida. Depois, fora exilada. No exterior ganhou voz e conquistou prestígio. Cumpriu seu premente papel de revelar ao mundo um golpe militar em curso, com a dramaticidade dos últimos momentos em vida de Allende e a contradição imposta de um legítimo presidente civil tendo que fazer uso de armas para defender seu país. Mas a realidade em sua pátria era completamente distinta. A fotografia foi menosprezada, deturpada, silenciada – assim como seu referente e autor. Todos poderosos demais, tinham que ser destruídos em corpo e imagem, vida e memória, mortos e

[23] Esta fotografia faz parte da sequência das seis últimas imagens de Allende com vida. Compreendemos que os questionamentos de que talvez não seja exatamente a última, mas a penúltima (ou algo assim) da série, não acrescenta valor e enfraquece o poder figurativo da imagem. A série documenta e expressa ao mundo os últimos momentos de um presidente eleito democraticamente defendo a nação com sua vida no instante em que sofre um violento golpe de Estado. Mais informações disponíveis em: <https://wpph1973.com/>. Acesso em 02/10/2021.

difamados. Junto a outras cinco fotografias, este é o arquivo sobrevivente, "o único material visual existente e preservado" do La Moneda neste dia[24]. Realiza, assim, sua igual função de permanência, embora até hoje a névoa de dúvida e mistério que a envolve parece não ter se dissipado por completo.

Em entrevista em torno da polêmica imagem, revitalizada por Guzmán em seu filme *Allende* (2004), o cineasta descreve em detalhes as características que comprovam a veracidade da data e local de origem da imagem em si, assim como da imagem de Allende como presidente civil parlamentar legalista contra todas as falácias inculcadas pela junta militar em sua suposta missão de restaurar a ordem no país[25]. Quanto à autoria, por questão de segurança, sua aparição pública no *The New York Times* em 26 de janeiro de 1974 ocorreu sem os créditos da imagem, o que facilitou o surgimento de disputas e especulações em torno de sua feitura, em especial, quando eleita a fotografia do ano pelo World Press Photo (1973). Conforme relata o historiador chileno Gonzalo Leiva Quijada (2008), "especulou-se muito sobre esta imagem, chegou-se a dizer que ela havia sido tirada em outra época, durante o chamado "Tancazo" (29 de junho de 1973), e o mais patético é que alguns fotógrafos autoproclamaram sua autoria" (2008, p.33, tradução nossa)[26].

Por décadas o nome de seu autor se manteve incógnito. Em 2007, após a morte do chefe dos fotógrafos da equipe presidencial de Allende, Luis Orlando Lagos Vásquez, o jornalista Camilo Taufic publica um artigo concedendo a autoria póstuma da emblemática imagem ao fotógrafo. Todavia, como não havia provas, alguns pesquisadores questionaram a veracidade da informação. Cinco anos depois, os filhos de outro fotógrafo recém falecido que igualmente compunha a equipe presidencial na época do golpe, Leopoldo Víctor Vargas, foram a público para contestar e reivindicar a autoria da imagem (BENÍTEZ, 2012). A confusão parece persistir. Eleita como uma das 100 fotos mais influentes da Revista Time em 2016[27], a fotografia ainda aparece com a autoria concedida a Luis Orlando Lagos, mesmo após atualização no site da World Press Photo onde consta

[24] Mais informações disponíveis no site da World Press Photo 1993: <https://wpph1973.com/2015/03/21/world-press-photo-of-the-year-1973-part-1/>. Acesso em 01/09/2021.
[25] Disponível em: <https://revistazoom.com.ar/la-ultima-foto-de-allende/>. Acesso em 22/05/2021.
[26] "Se especuló mucho por esta imagen, incluso se dijo que había sido tomada en otro momento, durante el llamado "Tancazo" (29 de junio de 1973), y lo más patético es que algunos reporteros autoproclamaron su autoria". (QUIJADA, 2008, p.33).
[27] Disponível em: <https://www.bol.uol.com.br/fotos/2016/11/29/revista-time-escolhe-as-100-fotos-mais-influentes-da-historia.htm?foto=34>. Acesso em 13/08/2021.

o nome de Leopoldo Víctor Vargas e a complexa trajetória de tão peculiar fotografia[28]. Tentativas vãs de enfraquecer ou se apropriar do poder da imagem que até hoje resiste como o verdadeiro retrato de um herói que deu a vida pela pátria.

Especulações que não rondam apenas a imagem, como a morte de Allende. Após a exibição fílmica da fotografia, Pablo desabafa: "Ele foi assassinado. Ele foi assassinado…". Guzmán (2006) compartilha da mesma opinião: "não importa se ele cometeu suicídio ou se ele lutou momentos antes". Não importa se na história oficial a morte de Allende é considerada suicídio. Não restava nada mais a fazer. O palácio presidencial estava tomado pela tropa inimiga, flamejando e em ruínas. "Para não ser capturado vivo, deu um tiro em si mesmo", relata o inspetor-chefe da polícia, Juan Segoane, e enfatiza: "Mas isso quando já estava muito ferido, porque ele combateu mesmo, pela janela, no pátio, até o fim" (DUJISIN, 2011).

O regime ditatorial se empenhou em abater não somente o corpo, como o legado e a memória do primeiro presidente socialista eleito democraticamente e, em seguida, reescreveu a história recente do Chile. Quase não restou nada de Allende após sua morte. Sua casa foi saqueada, seus objetos destruídos. Pouco se falou sobre ele durante a ditadura, assim como pouco se falou após a reabertura democrática. No Museu de História Nacional, em uma ala destinada a guardar recordações dos Presidentes da República, encontra-se exposto um pequeno fragmento resgatado dos escombros: a metade de seus conhecidos óculos negros com a lente estilhaçada e a legenda: "Óculos do presidente Salvador Allende encontrados no Palácio La Moneda após o atentado" (GUZMÁN, 2006, tradução nossa)[29].

Em seu livro sobre "Walter Benjamin e os cacos da história", Jeanne Marie Gagnebin argumenta que devemos "lembrar que temos em mãos restos, rastros, cacos, pedrinhas, preciosas ou não, que podemos usar como balizas provisórias na exploração dos territórios desconhecidos do presente. E também, quem sabe, como elementos de resistência" (2018, p.11). Peça única reconhecida como patrimônio histórico do Chile[30], os óculos em ruína representam a ruína da democracia chilena. Se a figura de Allende corporificava a utopia de uma nação, os restos de seu extermínio configuram a alegoria

[28] Disponível em: <https://wpph1973.com/2015/03/21/world-press-photo-of-the-year-1973-part-1/>. Acesso em 13/08/2021.
[29] "Anteojos ópticos del presidente Salvador Allende encontrados en el Palacio de La Moneda tras el bombardeo" (GUZMÁN, 2006).
[30] Disponível em: <https://www.patrimoniodechile.cl/688/w3-article-73412.html?_noredirect=1>. Acesso em 04/06/2021.

dos sonhos despedaçados. “É arrepiante”, desabafa Guzmán e constata que “somente agora [2006] havia se iniciado o resgate da memória de Allende”.

Não é incomum polemizar a morte e a imagem que precede a morte do rei, no propósito de enfraquecer o duplo poder da imagem – da imagem em si e da imagem que permanece do presidente chileno. Por fim, Allende resiste na história e na memória de uma nação, a imagem que os militares tanto fizeram para destruir é a imagem que os chilenos têm hoje para se inspirar.

Infelizmente, por mais simbólica que fosse sua morte, demarcando a deposição de um modelo socialista democrático e a instauração do modelo neoliberal absolutista – o fim dos sonhos do povo e o início dos desejos da elite – ela não foi o bastante. Com o objetivo de minar qualquer possível oposição ao novo regime, desde o primeiro dia foram executadas numerosas prisões por todo o país na busca dos supostos inimigos do Estado. Em Santiago os detidos eram encaminhados para o Estádio Chile e para o Estádio Nacional, ginásios de esporte que foram convertidos em quartéis generais e campos de detenção e extermínio.

Dia 12 de setembro de 1973, aproximadamente 600 professores e estudantes faziam vigília à Allende no campus da Universidade Técnica do Estado (UTE), quando foram conduzidos ao Estádio Chile. Entre os recolhidos estava o maior nome da canção de protesto no país, o cantor e compositor Víctor Jara. Prontamente reconhecido pelos militares, fora brutalmente espancado. “Seu rosto vertia sangue quando lhe esmigalharam também as mãos, a coronhadas, diante de todos. Seus torturadores afirmavam fazer aquilo para que ele nunca mais empunhasse um violão” (MEMORIASDADITADURA)[31]. Estarrecido frente ao que seus olhos testemunhavam, mas valente como sua canção, Jara deixou por escrito com seus companheiros de cárcere uma última composição, um retrato que denuncia ao mundo o que o Chile se transformara:

> Somos cinco mil aquí
> En esta pequeña parte la ciudad
> Somos cinco mil
> ¿Cuántos somos en total
> En las ciudades y en todo el país?
> Somos aquí
> Diez mil manos que siembran
> Y hacen andar las fábricas
> Cuánta humanidad
> Con hambre, frío, pánico, dolor

[31] Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/artistas/victor-jara/>. Acesso em 17/03/2021.

Presión moral, terror y locura

Seis de los nuestros se perdieron
En el espacio de las estrellas
Un muerto, un golpeado como jamás creí
Se podría golpear a un ser humano
Los otros cuatro quisieron quitarse
Todos los temores
Uno saltando al vacío
Otro golpeándose la cabeza contra un muro
Pero todos con la mirada fija de la muerte

¡Qué espanto causa el rostro del fascismo!
Llevan a cabo sus planes con precisión artera
Sin importarles nada
La sangre para ellos son medallas
La matanza es un acto de heroísmo

¿Es este el mundo que creaste, Dios mío?
¿Para esto tus siete días de asombro y de trabajo?
En estas cuatro murallas sólo existe un número
Que no progresa
Que lentamente querrá la muerte

Pero de pronto me golpea la consciencia
Y veo esta marea sin latido
Pero con el pulso de las máquinas
Y los militares mostrando su rostro de matrona
Llena de dulzura

¿Y México, Cuba y el mundo?
¡Qué griten esta ignominia!
Somos diez mil manos
Que no producen

¿Cuántos somos en toda la patria?
La sangre del compañero presidente
Golpea más fuerte que bombas y metrallas
Así golpeará nuestro puño nuevamente

Canto, qué mal me sales
Cuando tengo que cantar espanto
Espanto como el que vivo
Como el que muero, espanto

De verme entre tantos y tantos
Momentos de infinito
En que el silencio y el grito
Son las metas de este canto

Lo que nunca vi
Lo que he sentido y lo que siento
Hará brotar el momento[32].

[32] Disponível em: <https://www.letras.mus.br/victor-jara/667848/>. Acesso em 17/03/2021.

Dias após a prisão, Víctor Jara foi assassinado. Seu corpo jogado num matagal. Quando realizada a autópsia, o laudo indicava diversos ossos quebrados e 44 marcas de balas. Realmente, que espanto nos causa, ainda hoje, o rosto do fascismo. Sequer o manuscrito de Jara resistiria a tão devastadora tirania. Contudo, ao menos algo pôde ser feito no interior do confinamento: diversas transcrições arriscadas do poema foram realizadas, resguardadas e contrabandeadas para o lado de fora do Estádio[33]. Resta o poema sobrevivente que em sua origem, trajetória e letra nos desvela um pouco mais sobre o horror de uma época.

Apenas no mês de setembro de 1973 houve 598 mortos, 274 detidos desaparecidos e 19.083 presos políticos e torturados[34]. Em menos de 2 meses, mais de 12 mil prisioneiros políticos foram encaminhados ao Estádio Nacional sem quaisquer acusações ou processos[35]. Muitos foram os que não saíram com vida destes verdadeiros campos de concentração e extermínio, tantos mais foram torturados e mortos em dezessete anos de ditadura militar. Os que conseguiram escapar se tornam os sobreviventes. Como nos relata o escritor Jorge Montealegre Iturra, detido em seus apenas 19 anos:

> Nós sobreviventes contamos o que os outros já não podem contar. Falamos por nós mesmos, mas sabendo que estamos ilustrando um momento coletivo. Nós falamos por outros. Somos todos e ninguém. E falamos sobre o nosso com urgência, porque os sobreviventes de qualquer época são naturalmente uma espécie em extinção. Mas os documentários sobreviverão a nós maravilhosamente (ITURRA, 2003, p.172-173, tradução nossa)[36].

Os sobreviventes ecoam as vozes que emudeceram e dizem uma verdade da qual não se pode fugir: "O silêncio dos mortos e dos "desaparecidos" se transformou em um ruído cada vez maior. A esperança era de que esse ruído se tornasse um grito que todos

---

[33] Mais detalhes disponíveis em: <https://sul21.com.br/ultimas-noticiasinternacionalnoticias/2012/09/jorge-montealegre-e-o-11-de-setembro-o-medo-se-instalou-desde-o-primeiro-dia-em-santiago/>. Acesso em 10/09/2021.

[34] Dados contabilizados pelas Comissões da Verdade, atualizados em 2011. Disponível em: <https://web.museodelamemoria.cl/exposicion-permanente/>. Acesso em 22/08/2021.

[35] Em 2003, o Estádio Chile foi renomeado Estadio Víctor Jara. Já o Estádio Nacional, na antiga entrada utilizada pelos detentos lá estão os mesmos bancos de madeira, uma frase a ressoar o aviso de que "um povo sem memória é um povo sem futuro" e uma placa inaugurada em 2001: "Em memória de todos aqueles que sofreram atrás de seus muros e por aqueles que aqui esperaram no escuro para ver a luz da justiça e da liberdade".

[36] "Los sobrevivientes contamos lo que otros ya no pueden contar. Hablamos por nosotros, pero sabiendo que estamos ilustrando un momento colectivo. Hablamos por otros. Somos todos y nadie. Y contamos lo nuestro con urgencia, porque los sobrevivientes de cualquier tiempo somos naturalmente una especie en extinción. Pero los documentales nos sobrevivirán maravillosamente" (ITURRA, 2003, p.172-173).

escutariam: que essas mortes não fossem em vão, mas anunciassem um novo devir que nos cabia realizar" (GAGNEBIN, 2018, p.9). E que ainda nos cabe. Inclusive, se os sobreviventes estão em extinção, como nos fala Iturra, as fotografias, filmes e documentos estão a postos para garantir essa sobrevida, a permanência de vozes e imagens na história que se deseja redimida. Se imagem é tudo o que nos resta, nesses arquivos que perduram "somos os de ontem e os de anteontem. Pedaços de espelhos sinalizando ao futuro" (ITURRA, 2003, p.172-173, tradução nossa)[37]. Pois as imagens de ontem não nos falam somente sobre o que aconteceu, um passado consumado, mas guardam nos traços de sua expectação uma promessa de futuro, um sonho adormecido a espera de seu despertar. "É por meio do futuro guardado nos documentos que os vestígios do passado visam o presente e nos dizem alguma coisa [...] o reencontro de um porvir que o passado sonhara – e que somente o nosso próprio sonho de futuro permite vislumbrar" (LISSOVSKY, 2014a, p.135).

Fotógrafos e fotografias viram alvos de perseguição e extermínio, mas igualmente atores na resistência. Do gesto arriscado de seus criadores surgem imagens que já nascem interditas, veladas em sua aparição por expressar o que é imperativo ocultar. Imagens urgentes, que paradoxalmente aguardam. O propósito de sua sobrevivência, o sentido de sua existência, não estão restritas aos indícios de um tempo ido, mas potencializam-se em seu vislumbre de futuro, um tempo no qual sua visibilidade se torna possível e sua urgência encontra ressonância e sentido. Tempo este sempre contemporâneo.

Segundo dados da Comissão Nacional de Verdade e Reconciliação, Comisión Retting, em 2011 o total de vítimas de desaparecimento forçado e assassinatos perpetrados durante o governo militar contabilizou 3.216 pessoas. Já a Comissão Nacional sobre Prisão Política e Tortura, Comisión Valech, soma 38.254 vítimas reconhecidas[38]. Todavia, o alcance do poderio destrutivo do terrorismo de Estado vai muito além do que dá conta a contabilização de traumas e vidas perdidas nas comissões. Incertezas e especulações rondaram a morte do poeta ganhador do Prêmio Nobel de Literatura Pablo Neruda até 2023, ano em que finalmente comprovaram seu assassinato por envenenamento[39]. O personagem Pablo é o ator, cantor e compositor chileno Vladimir Vega, exilado em Londres. Interpreta a si mesmo no filme de Ken Loach. Sua morte, em

[37] "somos los de ayer y los de antes de ayer. Pedazos de espejos haciendo señales al futuro" (ITURRA, 2003, p.172-173).
[38] Disponível em: <http://comisiones.museodelamemoria.cl/pais/?pais=Chile>. Acesso em 11/09/2021.
[39] Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2023/02/14/peritos-internacionais-concluem-que-pablo-neruda-foi-envenenado.ghtml>. Acesso em 27/07/23.

2011, também é chamada de suicídio[40]. Quantos mais poderíamos somar aos números das vítimas da ditadura militar? No que se refere à destruição dos arquivos, como contabilizar o que se perde em termos históricos e culturais com a destruição de poemas, livros, filmes, fotografias?[41] Quanto se perde com a vitória dos dominadores e o consequente apagamento e silenciamento da história dos vencidos? E como se restaura essa história na atualidade?

Enquanto as fotografias deixam rastros a serem desvendados, suas ausências deixam lacunas. Maurício Lissovsky (2004) acredita que "uma certa "invisibilidade" talvez seja inerente" ao arquivo, visto seu caráter fragmentário e descontínuo. Contudo, é da própria ausência, da inevitável lacuna entre eles – de sua dimensão poética, como argumenta Maurício Lissovsky (2004; 2014a) – que a imagem "evoca a memória de um pretérito inconcluso e ainda por se realizar" (2014a, p.133). Nesse sentido os vazios remetem ao que poderia ter sido. Convocam as memórias do passado, do que foi e do que seria, para a tarefa de imaginar o que ainda será.

> A verdade do passado reside antes no leque dos possíveis que ele encerra, tenham eles se realizado ou não. A tarefa da crítica materialista será justamente revelar esses possíveis esquecidos, mostrar que o passado comportava outros futuros além deste que realmente ocorreu. Trata-se, para Benjamin, de resgatar do esquecimento aquilo que teria podido fazer de nossa história outra história. A empresa crítica converge, assim, para a questão da memória e do esquecimento, na luta para tirar do silêncio um passado que a história oficial não conta (GAGNEBIN, 2018, p.60).

Evocando a dimensão poética e onírica das imagens, fotógrafos e fotografias se implicam na missão de salvaguardar tantas vidas aniquiladas, tantos sonhos desfeitos. A história do Chile poderia ter sido outra. Toda uma nação fora afetada para sempre.

Em 2010, quando Jaar foi convidado a criar um memorial aos mortos e desaparecidos políticos no *Museo de La Memoria y Los Derechos Humanos* em Santiago

[40] Para muitos, o exílio não foi uma opção, mas a única alternativa concedida de continuar vivendo. Quijada relata que uma parcela considerável das pessoas que recorreram ao exílio o fizera por comutação de pena ou expulsão, perseguição direta ou perda do emprego por motivos políticos. "O exílio foi um castigo dramático em que muitos aspectos se misturaram. A obrigação de residir fora do país, a impossibilidade de decidir a data do regresso, a impossibilidade de refazer uma imagem "adequada" do seu país, de compreender as causas da queda de Allende e da sua derrota pessoal, da catástrofe familiar e humana na qual está submerso, são os núcleos tensos dos milhares de exilados chilenos" (QUIJADA, 2008, p.38).

[41] O exílio de numerosos artistas da Nova Canção Chilena, como os irmãos Parra, Quilapayún, IntiIllimani, Illapu, Patricio Manns, etc., dispersa o que havia sido um verdadeiro marco no desenvolvimento musical chileno. Da mesma forma, o cinema sofre um duro golpe com a invasão à Chile Filmes, onde milhares de metros de filmes serão queimados. Em 15 de setembro, a Editora Nacional Quimantú também foi invadida e cópias de livros marxistas e não marxistas foram destruídas nas guilhotinas como "perigosos e perturbadores" (QUIJADA, 2008, p.38).

do Chile, fez questão de incluir não apenas os mortos e desaparecidos políticos, mas também os vivos. Sua obra de arte multissensorial se inscreve na memória dos espectadores e expressa como a ditadura afetou toda a sociedade chilena. Enquanto no museu pode-se conhecer os rostos e as histórias dos mortos e desaparecidos políticos, com vasta gama de informações a respeito do período do regime militar, em *Geometria da Consciência* Jaar complementa a experiência estética promovendo sensações profundas no espectador. Ao descer as escadas, um mergulho se faz necessário: na interrupção da cotidianidade da vida, há a promoção de um tempo destinado à reflexão. Imersos na escuridão, inicia-se a experimentação da cegueira, da incerteza inerente às sombras do caminho. Aos poucos, vem surgindo a luz. Começa fraca, indefinível, mas vai ganhando intensidade e presença na medida em que molda contornos de corpos em silhueta. Não mais ausentes, os desaparecidos políticos fazem-se presentes na sala fechada. E junto a eles, os vivos.

> Esta é uma condensação, uma metáfora, que evoca presença e ausência ao mesmo tempo, e desencadeia um conjunto de associações e pensamentos que variam de acordo com cada um, mas incidem sobre o tema da presença, do desaparecimento e da memória. As 500 silhuetas, todas reconhecíveis e identificáveis, que aparecem e desaparecem na obra, são as dos chilenos; grande parte deles corresponde a detidos desaparecidos, mas outros são de pessoas vivas. Não cria uma marginalização das vítimas. A obra trabalha com as perdas sofridas por todos pelos crimes cometidos durante a ditadura: todos, os desaparecidos e os que permanecem. Refere-se à perda para a vida do país e abre-se à experiência humana universal da morte, desaparecimento, memória e presença (MUSEODELAMEMORIA)[42].

Aos poucos a luz se esvai e com ela os corpos se ausentam novamente. A escuridão volta a dominar o espaço. A imensidão colossal do vazio da perda é experimentada, mesmo que fugazmente, e inscreve nos espectadores a consciência de um dever ético e um devir histórico, na mesma medida em que aciona o alerta para o sempre possível retorno do fascismo. Mas algo mais resiste da poética experiência. Ainda que por pouco tempo, resta a imagem luminosa dos corpos gravados na retina de cada espectador, e a esperança de que a experiência perdure na memória de todos. Desse modo, a obra contagia. Evoca a persistência da memória e o comprometimento em mais do que apenas recordar o passado; implica os corpos com o porvir.

[42] Disponível em: <https://web.museodelamemoria.cl/exposiciones/la-geometria-de-la-conciencia/>. Acesso em 01/09/2021.

2. Tempo de Vigília: a resistência de fotógrafos e fotografias

"Somos filhos da época
e a época é política.
Todas as tuas, nossas, vossas coisas
diurnas e noturnas,
são coisas políticas.
Querendo ou não querendo,
teus genes têm um passado político,
tua pele, um matiz político,
teus olhos, um aspecto político.
O que você diz tem ressonância,
o que silencia tem um eco
de um jeito ou de outro político.
Até caminhando e cantando a canção
você dá passos políticos
sobre um solo político.
[...]
Enquanto isso matavam-se os homens,
morriam os animais,
ardiam as casas,
ficavam ermos os campos,
como em épocas passadas
e menos políticas".
Filhos da época,
Wislawa Szymborska

A fotografia possuía lugar de prestígio no governo de Salvador Allende e da Unidade Popular (QUIJADA, 2008). A própria imagem pessoal do médico presidente aparecia constantemente na mídia, em reportagens tanto a favor quanto contra a figura de Allende. Após a tomada de poder pela junta militar, também a fotografia sofre um duro golpe. Perde de imediato sua liberdade de expressão e é posta de encontro a uma encruzilhada: ou a prática fotográfica é controlada e apropriada para servir

exclusivamente aos interesses do novo regime, ou ela é condenada como atividade subversiva e deve ser eliminada. Assim surge a DINACOS, Divisão de Comunicação Social Nacional, prontamente criada pelo governo militar para exercer acirrada censura à imprensa oficial e, por conseguinte, à União de Fotojornalistas, que passam a operar sob seu comando e vigilância (MONTEIRO, 2018). Como resultado, a publicação de fotografias "não oficiais" torna-se expressamente proibida, marginalizando os fotógrafos independentes e os relegando à própria sorte. Destinada a um trágico fim, a fotografia chilena vira alvo de um atentado à sua integridade, liberdade e sobrevivência.

As imagens que alcançavam o grande público eram majoritariamente as que exaltavam o regime militar, ou então as que depreciavam o governo de Allende. "Chile Hoy y Ayer" (1975)[43] serve como exemplo de fotolivro de propaganda do Estado que alcançou grande repercussão nacional e internacional na época. Com mais de cem fotografias, o livro contrapõe, à esquerda, sobre fundo preto, representações de "ontem" em cenas de caos e conflitos alusivas ao governo de Allende; e à direita, sobre fundo branco, imagens de um "hoje" em ordem e progresso, obra do regime militar. A narrativa visual 'comprova', por meio do poder cartorial auferido às imagens fotográficas, o findar de tempos de crise e a chegada de paz e desenvolvimento ao país. Formata-se na opinião pública a crença na "salvação" do Chile pelos militares, justificando o golpe de Estado e legitimando a ditadura (FERNÁNDEZ, 2018). Nos textos que acompanham o livro e reforçam sua leitura instrumental sobrepõe-se uma história oficial que visa instituir uma outra memória dos tempos idos: "A violência, os armamentos, a desordem, o desgoverno, a mais absoluta anarquia, a gula de poucos e a fome de muitos é a triste memória que o comunismo nos deixou na sua passagem pelo nosso país", reproduz Fernández (2018, p.142, tradução nossa)[44]. De uma batalha desigual das imagens, a disputa pela memória da nação[45].

[43] Chile hoy y ayer. Santiago: Editora Nacional Gabriela Mistral (1975). Disponível em: <https://vimeo.com/461996008>. Acesso em 26/10/23.

[44] "La violencia, el armamentismo, el desorden, el desgobierno, la anarquía más absoluta, la gula de unos pocos y el hambre de muchos es el triste recuerdo que nos dejó el comunismo en su paso por nuestra patria" (FERNÁNDEZ, 2008, p.142).

[45] A decisão em concentrar a pesquisa na escrita da história política e poética dos vencidos, focando especialmente nas imagens de fotógrafos que se opuseram ao horror de sua época, visa contrabalancear essa disputa outrora tão desigual. Contudo, existem excelentes trabalhos que enfatizam exatamente a disputa pelas imagens, colocando lado a lado fotografias de propaganda do Estado e fotografias de denúncias da opressão. Um caso exemplar de catalogação e divulgação de livros de fotografia do Chile é "Una Revisión al Fotolibro Chileno" (2018), um livro sobre os livros. Citados nele temos tanto o "Chile From Within" quanto o "Chile Hoy y Ayer", dentre outros.

Não era mais possível flanar nas ruas de Santiago. Com efeito, “um homem que passeia não se devia preocupar com os riscos que corre, ou com as regras de uma cidade” (BENJAMIN, 1989, p.210). Pelas grandes alamedas da capital chilena agora era aconselhável caminhar atento, as regras tornaram-se rígidas, os toques de recolher, diários; e a vigilância, constante. Eram tempos sombrios. E lá estavam os fotógrafos, imersos em uma época na qual não era mais possível se deixar levar pela pura forma contemplativa, salvo perder sua força de ação política; mas que, por outro lado, o duplo movimentar-se da tomada de posição, renegar o horror e atuar na resistência, implicava colocar em jogo a própria vida.

Muitos fotógrafos acabaram vítimas do terrorismo de Estado. Em seu livro *Multitudes em sombra* (2008), Quijada faz questão de detalhar alguns deles: Hugo Araya González, conhecido como “El Salvaje Araya”, 38 anos, artista, fotógrafo, diretor da revista *Presencia* da Universidade Técnica, foi morto enquanto fotografava. Luis Eduardo Saavedra González, fotógrafo e folclorista, foi detido por agentes do Estado junto a outras pessoas em Yarur, onde morava com a família, e prontamente executado. Jaime Iván Meneses Cisternas, 28 anos, fotógrafo, detido por agentes do Estado junto a outros em Roosevelt. Foram todos assassinados. René Daniel Vallejo Parra, 24, fotógrafo, detido em casa em Antofagasta, é um *detenido-desaparecido*. A família nunca mais teve notícias suas. Teobaldo Antonio Tello Garrido, fotógrafo, foi torturado quase até a morte e se encontra como *detenido-desaparecido*. Francisco Javier Alejandro Rozas Contador, 22 anos, fotógrafo, desaparecido. Manuel Antonio Bobadilla, 42, fotógrafo, desaparecido. Héctor Pedro Maturana, 27, assistente de fotografia, desaparecido. Hernán Santos Pérez Álvarez, fotógrafo, desaparecido. Leandro Arratia, fotógrafo, assassinado.

As imagens fotográficas também sofreram suas próprias perseguições e extermínio. Autor de uma densa documentação fotográfica sobre a região de Chillán, Ricardo Troncoso é mais um dos fotógrafos em situação de desaparecimento político. Retirado à força de dentro da sua casa, nunca mais a família teve qualquer notícia sua. Não obstante, seu estúdio fotográfico foi invadido e completamente destruído, não sobrando nada. “Não só acabaram com a vida de Ricardo, como também com sua produção fotográfica. Deste modo, patrimônio e memória regional, arquivo fotográfico e

vida se viram apagadas pelas forças do "terror"" (QUIJADA, 2008, p.42, tradução nossa)[46].

Gustavo Pueller teve sua casa invadida e grande parte de sua produção fotográfica queimada. Registros do Terremoto em Valdívia, retratos de Pablo Neruda e documentações das campanhas presidenciais de 1958 em diante foram completamente destruídos. "A ação dramática de ver queimar sua fotografia autoral produziu em Gustavo um profundo trauma de guerra. O ato destrutivo com um arquivo visual não é apenas um ataque cultural, mas também um ataque ao patrimônio fotográfico nacional" (QUIJADA, 2008, p.46, tradução nossa)[47]. Na queima de sua obra morre parte de sua vida.

A batalha também ocorre no campo dos arquivos. Na constituição de seu lugar de autoridade, o governo militar destrói coleções inteiras de fotografias, acervos de filmes e exemplares de livros considerados contraproducentes ao regime. A onipresença da imagem do general garante sua permanência no poder e ordena, junto à ausência de outras imagens, vozes e perspectivas, a escrita da história dos dominadores. Enquanto isso, os fotógrafos oposicionistas se empenham na criação e conservação das imagens proibidas, imagens que denunciam a opressão, à espera pelo momento irruptivo de sua aparição. Fotógrafos que arriscam a vida para dar vida a fotografias. Salvam, assim, a possibilidade de se escrever, no futuro, uma história política dos vencidos.

2.1 Associação de Fotógrafos Independentes (AFI)

Após a interrupção abrupta do sonho, inicia-se o tempo da vigília. Passado o pesadelo inicial da ruptura democrática sob uma violência inaudita, tornava-se imperativo encontrar meios de vida e formas de resistência, apesar de tudo. Embora fotógrafos e artistas nunca tenham parado de atuar, é a partir de 1979 e início da década de 1980 que o país começa a se organizar na luta contra a ditadura militar [48].

[46] No solo acabaron con la vida de Ricardo, sino también con su producción fotográfica. De este modo, patrimonio y memoria regional, archivo fotográfico y vida se vieron opacadas por la fuerzas de "lo pavoroso"" (QUIJADA, 2008, p.42).
[47] "La acción dramática de ver quemar su fotografía autoral le produjo un profundo trauma de guerra a Gustavo. El acto destructivo con un archivo visual no es solo un atentado cultural sino también un atentado contra el patrimonio fotográfico nacional" (QUIJADA, 2008, p.46).
[48] A criação do grupo CADA – Colectivo Acciones de Arte (1979) marca o início da união de diversos artistas na organização da resistência (QUIJADA, 2018, p.76).

A despeito de interdições e silenciamentos, não obstante os riscos inerentes, mulheres e homens se mantiveram nas ruas, armados com câmeras nas mãos e olhares atentos, corpos e mentes comprometidos na luta pelos recantos da metrópole sitiada. Para não sucumbir ao medo, à censura ou à autocensura, agora tão familiar, fotografar era o meio de afrontar o tormento que se transformara a vida cotidiana. Fotografar representava, nas palavras do dramaturgo Marco Antonio De La Parra (1990, p.15, tradução nossa)[49], "um exercício de liberdade, um esforço para sobreviver, uma decisão de continuar vivendo, em vez de perpetuar a impotência e a culpa de ser um espectador passivo"; e, sobretudo, uma forma de reescrever, à posteriori, a história do Chile.

A princípio, os fotógrafos independentes estavam sozinhos, adentrando paulatinamente neste universo desconhecido. Mas logo começaram a se reconhecer e a se relacionar pelas ruas de Santiago. Como explica Oscar Navarro (2015), tornava-se necessário aprender *a ler* a rua, estar atento à movimentação da polícia, de onde vem e para onde vão "los pacos"; estar atento à movimentação dos ventos, por conta do gás lacrimogêneo, e ter sempre em mente um plano de fuga. Mas, acima de tudo, era imprescindível ter gente ao redor, mover-se em grupo. "Tomadas contra riscos calculados, às vezes com câmeras confiscadas, quebradas, às vezes ocultas, outras sorrateiramente dentro de uma multidão, com urgência. Elas foram tomadas com fé, em um momento de êxtase místico, o ofício dos mártires" (DE LA PARRA, 1990, p.15, tradução nossa)[50].

Como forma de incentivo, mas também por questões de segurança, estes fotógrafos passaram a unir forças no propósito em comum de registrar as ocorrências que testemunhava, e de expressar os sentimentos igualmente aprisionados. Cada um com abordagem e estilo próprios, buscava dar vazão à violência sofrida diariamente, à solidão dos espaços confinados, à angústia irreversível das perdas. Independente de serem fotógrafos artísticos ou fotojornalistas, eram fotógrafos marginais. Os "fotógrafos de esquerda", como ficariam conhecidos no porvir (IANISZEWSKI, 2015).

O terrorismo de Estado, por fim, deu sentido à produção destes profissionais. Era imprescindível contrapor tanto horror, combater a escuridão. "A obscuridade, o véu que a tudo cobria, tudo era secreto e sobre nada se podia falar, sobre nada se podia reclamar"

[49] "an exercise in liberty, an effort to survive, a decision to go on living rather than perpetuate the impotence and guilt of being a passive spectator" (DE LA PARRA, 1990, p.15).
[50] "Taken against risks made custom, sometimes with confiscated cameras, broken, at times hidden, other surreptitiously from within a crowd, urgently. They were taken with blind faith, in a moment of mystical ecstasy, the craft of martyrs" (DE LA PARRA, 1990, p.15).

(HUGHES, 2015, tradução nossa)[51]. A palavra liberdade estava proibida. A palavra justiça também. Álvaro Hoppe (2015) evidencia que o jornal Mercúrio nunca utilizou a expressão "detenidos-desaparecidos", era como se essas palavras simplesmente não existissem, como se nada estivesse acontecendo. Em contrapartida, a palavra liberdade surgia estampada nos muros da cidade. Os nomes dos fotógrafos detidos gritavam nos cartazes de protesto. As fotografias de desaparecidos políticos nas mãos de seus familiares expunham as ausências e exigiam presença[52].

Helen Hughes sentiu que, em meio às sombras, podia contribuir com um feixe de luz – por mais trêmula e minúscula que fosse sua contribuição. "A primeira vez que tirei uma foto do grupo de parentes dos detidos-desaparecidos disse a mim mesmo, bem, se eles têm coragem de fazer o que estão fazendo, eu posso pelo menos ter coragem de tirar fotos disso" (HUGHES, 2015, tradução nossa)[53]. Tornava-se necessário somar forças na resistência, apesar do perigo, apesar do medo. Pois como declara Hughes, "ter medo sim, mas que não te paralise".

Face à encruzilhada imposta pelo golpe militar, havia risco tanto na adesão à oposição, quanto na submissão cega e muda às regras vigentes. Na rejeição à apatia, a convicção da escolha culmina em profunda euforia. Como descreve a fotógrafa Paz Errázuriz (2013), "eu estava fazendo algo realmente significativo, mas também estava muito consciente do perigo que representava. (Minha casa foi brutalmente invadida após o golpe de Estado). Descobrir a rua dessa maneira nos deu uma tremenda energia".

Após sete anos da instauração do governo militar, para dar corpo a estes fotógrafos marginalizados em meio ao cenário de opressão e insegurança, mas também de resistência e convicção, uma outra família se institui. Não a dos laços sanguíneos, mas a que compartilha da crença na potência de um ofício. A Associação de Fotógrafos Independentes (AFI) surge para servir, acima de tudo, como estrutura institucional capaz de promover assistência legal a estes fotógrafos freelancers. Como ex-presidente da associação, Leonardo Infante Vásquez (2008, p.11) se recorda de usar os registros de suas afiliações para tirar companheiros presos das delegacias. Centenas de fotógrafos

[51] "La obscuridad, el velo (véu) sobre todo, que todo era secreto, que todo no se podía hablar de eso, no se podía reclamar nada" (HUGHES, 2015).
[52] Mais sobre fotografias de álbuns de família, imagens domésticas que se tornam imagens públicas nas mãos de familiares de desaparecidos políticos em "Imagens que faltam, imagens que sobram" (MAUAD, 2017).
[53] "La primera vez que tome una fotografía de la agrupación de los familiares de detenidos-desaparecidos, yo me decía, bueno si ellas tienen el valor de hacer lo que están haciendo, yo por lo menos puedo tener el valor de tomar las fotos de eso (HUGHES, 2015).

passaram pela AFI. O ato de fotografar estava imbuído de um propósito maior, representava a possibilidade de construir algo que afrontasse o regime, dar a ver o que tanto buscavam esconder, contribuir com "um grão de areia a mais na luta contra a ditadura" (HOPPE, 2015). A documentação realizada coletivamente promovia enorme satisfação pelo sentimento de pertença a uma comunidade e a um país que queriam transformar (NAVARRO, 2015). Desta forma, estes fotógrafos oposicionistas conseguiram trilhar seu "próprio caminho na resistência": "Era nosso meio de mostrar que estávamos lá e revidar" (ERRÁZURIZ, 2013).

> Para a nossa geração, os sobreviventes da repressão, a criação artística, em todas as suas manifestações, foi uma pequena luz de esperança e vida naqueles tempos sombrios. Dar algum sentido à realidade, 50oletra-la, ver e ver-se, reunir-se com os pares e ler poemas, olhar fotografias, pinturas, foi parte do espírito que animou tantos jovens a participarem do amplo movimento cultural que militava na luta pela sobrevivência e logo pela democracia (VÁSQUEZ, 2008, p.10-11, tradução nossa)[54].

A criação e atuação da AFI fortificou o trabalho arriscado destes fotógrafos nas ruas sitiadas. Além de atuar em sua defesa legal, desenvolver plataformas sindicais e promover mobilizações, a associação conseguiu tensionar as frestas do regime autoritário para dar luz a algumas das imagens sitiadas. Através de pequenas exposições no país e no exterior e na promoção de dois encontros nacionais de fotografia, a organização cumpriu um importante papel político fomentando a resistência ao regime enquanto formava a base de um projeto fotográfico nacional que se consolidará no futuro (VÁSQUEZ, 2008, p.11).

Conforme assinala a historiadora Ana Maria Mauad (2017, p.398), são "as fotografias públicas, sobretudo, da imprensa, que definem o espaço público visual. Publicadas, essas fotografias atuam como a reserva de memória da ação política e abrem caminho para se escrever a história com imagens". Se, à priori, sobram imagens a difundir a versão oficial dos fatos sem muita contestação, é à posteriori, em sua ressurgência, que as imagens que faltam ao imaginário de um povo, fotografias em situação de arquivo, irrompem para transformar o espaço público visual numa trincheira de guerra. Enquanto

[54] Texto de Leonardo Infante Vásquez, ex presidente da AFI, para o livro Multitudes en Sombras. "Para nuestra generación, los supervivientes de la represión, la creación artística, en todas sus manifestaciones, fue una pequeña luz de esperanza y vida en esos tiempos oscuros. Darle algún sentido a la realidad, capturarla, ver-verse, reunirse con los pares y leerse los poemas, verse las fotografías, las pinturas, fue parte del espíritu que animó a tantos jóvenes a participar del amplio movimiento cultural que militó en la lucha por la sobrevivencia y luego por la democracia" (VÁSQUEZ, 2008, p.10).

as imagens autorizadas que circulam na grande mídia narram a história dos vencedores, as imagens sitiadas, quando conseguem irromper a proibição e circular publicamente, chegam para disputar essa narrativa com a história dos vencidos. Apesar de confinadas, exiladas, ou mesmo quando reféns de um arquivamento compulsório, as imagens que conseguem sobreviver ao estado de sítio estão prontas para escovar a história à contrapelo e disputar a memória de uma nação.

Desde que o Estado de exceção é imposto no Chile, surgem **fotografias sitiadas**. Imagens que já nascem proibidas, algumas com visibilidade confinada a espaços seguros ou pequenos grupos de confiança; outras, vedadas em sua aparição, são mantidas presas ao seu estado de latência indeterminado, suspensas na duração entre a captação ótica e a revelação química da imagem técnica na época do analógico. No entanto, são imagens que querem falar, ambicionam dar a ver o que o regime opressor procura ocultar. Fotografias condenadas a uma momentânea invisibilidade, de fotógrafos que enfrentam o risco à própria vida para dar vida a imagens que, um dia, iluminarão o que foram os tempos sombrios. Tais fragmentos arriscados brotam da espera por um tempo outro, a devir, um futuro próximo no qual sua visibilidade torna-se permitida e sua legibilidade possível; quando sua luz consiga, por fim, emergir das sombras do regime autoritário.

Havia urgência nas fotografias que nascem do ímpeto pela denúncia. Um grito proferido, apesar de mudo; visual, apesar de ainda invisível; de basta a tantas violações, mortes, desaparecimentos forçados, mas também a sensações e toda uma vida aprisionada. Contudo, o apelo por esclarecimentos e justiça representa parte da missão destes fotógrafos. Desde o princípio, o desejo de memória estava implicado no gesto de fotografar, na intenção de salvar imagens de terror e de esperança. No polo oposto à urgência, há o desejo de permanência das fotografias. Como são imagens carregadas de sentido, sua resistência detém a potência de promover a experiência histórica de seu tempo. E com elas, uma das histórias que se salva é a própria História da Fotografia Chilena.

Os ecos de gerações passadas, tantas vozes silenciadas, clamam um apelo aos seus futuros herdeiros. Tais apelos não podem ser impunemente ignorados, nem tampouco esquecidos. A geração que sobreviveu e atuou contra a ditadura sentiu este chamado como uma dívida e uma promessa.

> A ditadura encerrou as reuniões geracionais e muitos fotógrafos dos anos sessenta e início dos setenta foram assassinados ou tiveram que se exilar – fenômeno transversal entre os chilenos – razão pela qual esteve sempre latente o sentimento de orfandade e a consciência de que o

> discurso fotográfico de nosso país havia que ser refundado. A obra dos antigos mestres, desconhecidos de muitos, como Sergio Larraín e Antonio Quintana, soava a uma distância nebulosa (VÁSQUEZ, 2008, p.10-11, tradução nossa)[55].

Mas se a imagem do passado só é perdida na medida em que o presente não mais a reconheça (BENJAMIN, 2012, p.243), mesmo a uma distância nebulosa, vida e obra dos antigos mestres encontraram ressonância no trabalho dos jovens fotógrafos sitiados. Pois, como Benjamin nos leva a refletir, não somos nós "tocados por um sopro do ar que envolveu nossos antepassados? Não existem, nas vozes a que agora damos ouvidos, ecos de vozes que emudeceram?" (2012, p.243). Além do compromisso premente de denunciar as atrocidades, de amplificar os gritos por justiça e liberdade, de dar vazão às sensações enclausuradas, era preciso resguardar e reestabelecer todo um campo artístico e cultural para salvaguardar a história da fotografia e a memória de um país.

A trajetória de vida dos autores, assim como a trajetória de vida de suas imagens, ambas nos revelam os pormenores sobre o contexto histórico em que vivem e as forças que tensionam e determinam sua aparição ou ocultamento. Como Ana Maria Mauad esclarece,

> não se busca mais apenas a história por detrás das imagens, mas a história das imagens e dos sujeitos que, atentos às transformações do mundo, produziram essas mesmas imagens. A forma como essas imagens foram elaboradas e o envolvimento dessa prática fotográfica com os acontecimentos e vivências registrados definem um lugar social para o fotógrafo ou a fotógrafa que as produziu e, ao mesmo tempo, aponta para o pertencimento deles a seu grupo ou sua geração (2016b, p.272).

Vidas e obras que muito tem a dizer sobre os tempos sombrios. Uma geração destinada a reescrever sua história através de uma rica e densa produção fotográfica que ecoa o passado, visa o futuro, mas que precisa, primeiro, sobreviver à atualidade. Foi com esse corpo de fotógrafos que a renomada fotógrafa estadunidense Susan Meiselas se deparou ao adentrar o Chile sitiado.

[55] "La dictadura clausuró los encuentros generacionales y muchos fotógrafos de los sesenta y principios de los setenta fueron asesinados o tuvieron que irse al exilio —fenómeno transversal entre los chilenos— por lo que siempre estuvo latente en la AFI el sentimiento de orfandad y la conciencia de que había que refundar el discurso fotográfico de nuestro país. La obra de los antiguos maestros, desconocida para muchos, tales como Sergio Larraín y Antonio Quintana, sonaban en una distancia neblinosa" (VÁSQUEZ, 2008, p.10-11).

2.2 Susan Meiselas

Quando Susan Meiselas partiu rumo ao Chile, já estava familiarizada com a situação política da América Latina imersa em regimes ditatoriais. Integrante da agência Magnum desde 1976 e reconhecida como uma das mais importantes fotógrafas documentais da atualidade, Meiselas já havia ido ao encontro dos conflitos políticos e sociais nos países latino-americanos em longas estadias na Nicarágua e em El Salvador, e com passagens pela Colômbia e México.

Durante os anos de 1978 e 1979, Meiselas documentou a Nicarágua dilacerada pela guerra e a insurreição popular que pôs fim à ditadura militar do general Anastasio Somoza Debayle. Com um legado de corrupção, opressão e miséria, a dinastia da família Somoza esteve no poder desde a década de 30, contando sempre com o apoio militar e financeiro dos Estados Unidos. Mas o país também forjou uma tradição de heróis, mártires na luta pela terra e pela liberdade, a inspirar as novas gerações. Como Augusto César Sandino (1895-1934), o "general de Hombres Libres", que ousou enfrentar as tropas de ocupação estadunidenses no final da década de 20 (BOSCH, 1983, p.20). Sua voz emudecida – fora assassinado por Anastasio Somoza García pouco antes deste assumir o poder – ecoa na voz dos jovens nicaraguenses: "a soberania de um povo não se discute, mas se defende com armas na mão [...] a resistência armada trará os benefícios a que aludem, exatamente como toda intromissão estrangeira em nossos negócios traz a perda da paz e provoca a ira do povo" (BOSCH, 1983, p.729)[56]. No início da década de 1960, os diversos movimentos de oposição se uniram para criar a Frente Sandinista de Libertação Nacional (FSLN), e organizar a revolução sandinista.

Em sua eterna busca por compreender mais profundamente o que acontece nos países por onde passa, Meiselas se concentra não somente em captar fotografias como em colher relatos dos que cruzam seu caminho. Como o depoimento de German Pomares, comandante da FSLN, posteriormente morto em combate: uma guerra popular é "uma guerra de atrito, longa e silenciosa. Muitos caíram. Milhares de ações permanecem desconhecidas. [...] Nós que vivemos essa luta sabemos que no dia a dia há confrontos, algo acontece. É uma longa história, como construir uma casa, pedra sobre pedra..."

[56] "La soberanía de un pueblo no se discute, sino que se defiende con las armas en la mano [...] la resistencia armada traerá los beneficios a que usted alude, exactamente como toda intromisión extranjera en nuestros asuntos trae la pérdida de la paz y provoca la ira del pueblo" (BOSCH, 1983, p.729).

(MEISELAS, 2021)[57]. Cada pedra é um pequeno fragmento a guardar singulares vestígios do que foi, ou mesmo revelar sintomas da atualidade. Afinal, nada deve ser considerado inútil ou perdido para a História, já nos dizia Benjamin (2012, p.242).

Outro encontro nas ruas da Nicarágua levou Meiselas a questionar-se como cidadã estadunidense. Estudantes que protestavam com o retrato de uma jovem morta mostraram uma bala fabricada nos Estados Unidos e a perguntaram sobre o que fazia ali, de que lado estava: "Ia além da questão de "Por que estou tirando fotos?" ou "Para quem estou tirando fotos?" Foi um momento crucial. Aos poucos, ficou claro para mim que, como estadunidense, eu tinha a responsabilidade de saber o que os EUA estavam fazendo em outros países" (MEISELAS, 2021). Mas uma vez o duplo movimento exigido pela tomada de posição, a aproximação na tessitura da vida cotidiana em um país estrangeiro, implicava o afastamento crítico de seu próprio país.

Eram décadas de tirania, anos de revolta popular. E a impressão de Meiselas fora a de que eles estavam aguardando por algo, na expectativa do que iriam fazer. "Cada vez mais, senti que o tipo de foto que estava tirando dava talvez uma pequena pista sobre a textura de suas vidas [...] uma sensação do que realmente estava acontecendo lá. Não acontecendo no mundo dos eventos, mas em termos de como as pessoas estavam se sentindo" (MEISELAS, 2021). Sua espera buscava revelar mais do que os confrontos diários, mergulhando fundo na tessitura da vida cotidiana subjugada por uma opressão colossal. Pois, como esclarece Meiselas, "eu não sou uma fotógrafa de guerra no sentido de que não fui lá para esse fim. Estou realmente interessada em como as coisas acontecem e não apenas na superfície do que é".

Suas poderosas fotografias nos revelam a crença de uma nação em seus ideais. "O ideal que vive em um povo, embora os homens morram" (MEISELAS, 2021)[58] e que detém a potência da escrita de uma outra história. Toda energia condensada em faces juvenis, a fé política de quem dá a vida por seu país, podemos sentir na icônica imagem do "Molotov Man": Pablo "Bareta" Araúz lançando com garra e esperança um coquetel molotov nos últimos regimentos da Guarda Nacional de Somoza.

---

[57] "It is a war of attrition, long and silent. Many have fallen. Thousands of its actions remain unknown. [...] We who live this struggle know that day by day there are confrontations, something happens. It is a long history, like building a house, stone by stone..." (MEISELAS, 2021).

[58] Pedro Joaquin Chamorro, editor do jornal de oposição La Prensa, assassinado em 10 de janeiro de 1978, escreveu que "a história não acaba com o repicar dos sinos junto à sepultura, ou com o ribombar dos tanques contra uma cidade pacífica. A história começa quando está firmemente estabelecido que um ideal vive em um povo, embora os homens morram ... " (MEISELAS, 2021). Não teve tempo de ver a vitória da revolução sandinista, mas parecia certo de sua conquista.

> Durante os meses e anos que se seguiram, a imagem evoluiu para um símbolo da revolução nicaraguense. Murais e grafites do "Molotov Man" puderam ser vistos em todo o país. Ele apareceu em uma caixa de fósforos em comemoração ao aniversário de um ano da revolução sandinista, em camisetas, brochuras e anúncios. Vinte e cinco anos depois, a imagem de Bareta foi adotada como o símbolo "oficial" da derrubada sandinista da ditadura de Somoza (MEISELAS, 2021).

Na sequência, Meiselas embarcou para El Salvador. Com conturbada conjuntura política, por anos o país enfrentou forte repressão de governos militares, até que em 1979 um novo golpe de Estado instituiu uma junta militar e desencadeou uma brutal guerra civil que perduraria por longos 12 anos. Meiselas nos conta que os assassinatos do arcebispo Oscar Romero, ferrenho defensor dos direitos humanos, e de quatro religiosas estadunidense "chamaram a atenção mundial para a opressão política e a violência naquele pequeno país". Contudo, os Estados Unidos decidiram ignorar e seguiram apoiando a ditadura militar por todo o período da Guerra Fria. "O recém-eleito presidente Ronald Reagan estava determinado a limitar o que considerava influência esquerdista na América Central após a insurreição popular que derrubou a ditadura de Somoza na vizinha Nicarágua" (MEISELAS, 2021). Durante todo esse tempo, conforme esclarece Kristen Lubben, editor do In History, "esquadrões da morte associados aos militares aterrorizaram civis, às vezes massacrando centenas de pessoas ao mesmo tempo. Ao todo, a guerra custou a vida de 75.000 civis não combatentes" (MEISELAS, 2021).

Ambas documentações dão origem a livros de fotografias que procuram ecoar a urgência inscrita nas imagens, na mesma medida em que garantem a permanência destas histórias que tanto nos contam sobre o que fora viver sob tempos tão sombrios. Com efeito, é nesse ponto que Meiselas volta a se destacar. Além de criar profundos vínculos com as pessoas que encontra em seu caminho e mergulhar na cotidianidade da vida nos locais por onde passa, compartilhando relatos e retratando sua experiência política e estética em imagens com densa narrativa; a fotógrafa desenvolve um projeto editorial particular para cada ocasião. *Nicarágua* (1981) contém imagens que simbolizam até hoje a revolução sandinista e tornou-se seu célebre livro autoral. Já a atuação em El Salvador foi distinta. O encontro com outros fotógrafos estrangeiros com quem compartilhou a rua e o propósito de dar voz a tanta angústia silenciada originou o livro *El Salvador: Work of Thirty Photographers* (1983), um projeto colaborativo que Meiselas coeditou com imagens suas e de mais trinta fotógrafos internacionais sobre a guerra civil no país.

Em resposta ao negacionismo do presidente estadunidense sobre a situação no país latino, a assinatura coletiva do projeto tinha o propósito de identificar os fotógrafos como testemunhas oculares dos conflitos registrados, e suas imagens como o testemunho irrefutável de uma guerra em curso. "Sentimos que devíamos não apenas tirar essas imagens, como também soletrá-las", explica Meiselas[59]. Imagens seriam mais difíceis de negar, afinal. Sentiam igualmente que era preciso ir além das reportagens na mídia, ou mesmo da produção de livros e exposições, e se uniram na tarefa comum de conscientização sobre a grave crise humanitária no país. Segundo Kristen Lubben, editora de In History (2008), "eles acreditavam que essas imagens, se vistas de forma mais ampla, poderiam facilitar uma compreensão mais profunda da situação em El Salvador e estimular um diálogo crucial sobre o conflito e o papel da América[60] nele" (MEISELAS, 2021)[61].

> As imagens mais brutais de El Salvador eram consideradas as mais urgentes. Levar essas imagens para o maior número possível de americanos significava ir além do livro para criar espaços para as imagens serem vistas. Por isso, organizamos uma exposição para viajar às bibliotecas públicas, escolas secundárias, vitrines e lugares inimagináveis, bem como museus e galerias. Embora muito mais pessoas possam ter visto as imagens dispersas na mídia de massa, na exposição e no livro sobre El Salvador, havia maior integridade na representação de todo o trabalho (MEISELAS, 2021)[62].

No caso do Chile, livro que abordaremos aqui em mais detalhes, a singular participação de Meiselas é ainda mais surpreendente. Basta compreender que a espera desses fotógrafos vai muito além da captação e exposição de imagens. Corpos e mentes implicados no ofício em comum rumo ao propósito de conscientizar o mundo sobre as atrocidades das quais são testemunhas.

A priori, o ato da espera indica uma pausa, a interrupção da atividade, que versa no sentido do não esforço (CONTADOR, 2017). Contudo, há uma ação em curso na

[59] "We felt we not only had to take those images but to stand by them" (MEISELAS, 2021).
[60] América aqui, no caso, refere-se aos estadunidenses. Alfredo Jaar desenvolveu uma série de obras questionando o termo América e elucidando que a América não se resume aos Estados Unidos. Disponível em: <https://alfredojaar.net/projects/1987/a-logo-for-america-2/>. Acesso em 02/04/2021.
[61] "They believed that these images, if more widely seen, could facilitate a deeper understanding of the situation in El Salvador and prompt a crucial dialogue about the conflict and America's role in it" (MEISELAS, 2021).
[62] The most brutal images from El Salvador were felt to be the most urgent. To bring those images home to as many Americans as possible meant going beyond the book to create spaces for the images to be seen. So we organized an exhibition to travel to public libraries, secondary schools, storefronts, and places unimagined, as well as museums and galleries. Even though far more people may have seen the images dispersed in the mass media, in the El Salvador exhibition and book, there was greater integrity in the representation of the work" (MEISELAS, 2021).

espera do fotógrafo que antecede o momento exato da criação de uma fotografia. Por meio de um olhar atento ao mundo ao seu redor, o fotógrafo é aquele que está à espreita, na iminência da captura do tempo em imagem. Em seu texto *Os que esperam* (1922), Siegfried Kracauer reflete sobre o contexto da sociedade moderna e define que "a espera significa um estar aberto, que não pode naturalmente ser de modo algum confundido com um relaxamento das forças da alma que atuam sobre as coisas últimas, antes é, ao contrário, atividade intensa e preparar-se efetivo" (*apud* SANTOS, 2015). Sendo assim, a espera não se encaixa em oposição ao esforço, na dicotomia passivo/ativo, e nos exige, portanto, uma outra perspectiva em sua problematização.

Voltemos à origem da imagem técnica. Nos primórdios da fotografia havia uma incômoda duração no tempo de sua produção. Era preciso longa exposição para que a luz sensibilizasse a emulsão da placa, o que dificultava a realização de retratos pela desconfortável, mas necessária duração da pose. Contudo, com os rápidos avanços da técnica, o fazer fotográfico, no que concerne ao momento do click, se tornou um processo dominantemente instantâneo. Diante desta transformação, Maurício Lissovsky se interroga "para onde foi o tempo que antes era parte indissociável de sua confecção?" (2008, p.8). E observa, então, que o tempo foi se refugiar fora da imagem, "como um intervalo que a constitui" desde o exato momento em que o fotógrafo decide por fazê-la. "Tal intervalo é o da expectativa. É na forma do **expectar** que a duração veio finalmente a integrar-se ao instantâneo" (LISSOVSKY, 2008, p.59). Da duração da espera surge a sua imagem.

Uma espera que não é gratuita nem tampouco puramente contemplativa, mas comprometida com o que virá; que, como aconselha Benjamin, ao invés de passar o tempo está mais interessada em convidá-lo a entrar. Passar o tempo, matá-lo: o jogador. Carregar-se de tempo, de energia: o *flâneur*. E, "finalmente, o terceiro tipo: aquele que espera. Ele carrega-se (*lädt*) de tempo e o devolve sob uma outra forma – aquela da espera" (2018, p.205). A forma da espera do fotógrafo, quando bem-sucedida: a fotografia.

A captação fotográfica pode ter se tornado instantânea, mas não o trabalho que a antecede e a origina, e tampouco o trabalho que a imagem será responsável por realizar, a posteriori. "O trabalho da espera seria então, tal como o descreveu Henri Bergson, trabalho do devir, trabalho da duração [...] um dobrar/ desdobrar que só pode encontrar seu fim quando brutalmente interrompido" (LISSOVSKY, 2012). A duração deixou de participar da captação da imagem para se desdobrar em um tempo duplo: uma duração

que é anterior à captura e exterior à imagem, e outra duração posterior à sua criação e localizada em seu interior. No âmbito dessa experiência, olhando a fotografia pelo seu avesso, como orienta Lissovsky (2008, p.61), a duração da espera do fotógrafo se converte e se vincula na duração da espera que a fotografia guarda em si pela correspondência do olhar.

Diante do vital engajamento, a expectativa do fotógrafo assume "a forma da promessa", e o aspecto se configura "como um apelo". A expectação, conforme argumenta Lissovsky, "funda no aspecto uma outra espera, e nessa espera o futuro se aninha" (2008, p.126). O tempo passado transmutado em imagem visa um tempo futuro. "Aquele que espera, convida o tempo e o acolhe em si. Mas desde o momento em que espera, *ex-pecta*. E o tempo que então restitui não mais passa, não mais flui. **Reflui** em direção ao presente" (LISSOVSKY, 2008, p.212). A imagem do passado que visa o futuro aguarda pela reciprocidade do olhar, um tempo no agora do presente onde e quando sua visibilidade e legibilidade se façam possíveis.

Filhas da expectativa, as fotografias sitiadas surgem de uma premente tomada de posição frente aos conflitos do presente e, como selo deste compromisso, carregam a marca deste embate. É o que acontece com ***Chile from Within*** (1990), livro editado por Susan Meiselas em parceria com fotógrafos chilenos que arriscaram a vida para dar vida a imagens durante a ditadura militar de Augusto Pinochet. Fotógrafos independentes que optaram por permanecer nas ruas não como um jogador a matar o tempo, não como o flâneur que vagueia despreocupado, mas como os que esperam – ora pelo momento certeiro da captura visual, ora pelo momento futuro no qual uma outra história torna-se possível.

2.3 *Chile From Within* (1990)

A primeira peculiaridade a ser percebida sobre o livro aqui investigado decorre de *Chile From Within* (1990) ser um livro de fotografias de Susan Meiselas sem fotografias de Meiselas. Contudo, a participação da fotógrafa foi essencial na vida de tais imagens, tanto em sua missão de resgatar fotografias que se faziam proibidas, fotografias sitiadas, quanto na primorosa montagem das imagens, edição e reedição do livro. Um trabalho que se desenvolveu de forma colaborativa, mas que marcou profundamente cada fotógrafo

participante. A segunda particularidade é a própria trajetória do livro, sua biografia, que nos dá indícios do momento histórico chileno ao longo de sua jornada de vida.

Meiselas estava naturalmente interessada pelo que acontecia naqueles anos obscuros sob a ditadura de Pinochet. Conforme relata, durante o tempo em que esteve trabalhando na Nicarágua e em El Salvador, olhava para o Chile. Quando o país se abriu para votar o plebiscito, a fotógrafa aproveitou a brecha e foi conferir o trabalho dos que estavam resistindo de dentro, documentando ocorrências e expressando sensações de uma vida sitiada. As próprias imagens aqui observadas se tornam possíveis mediante o encontro fortuito destes fotógrafos com Meiselas pelas ruas vigiadas da cidade. "Comecei a me encontrar com fotógrafos chilenos quando todos nós corríamos de canhões de água ou quando estávamos à espreita nas esquinas em busca de manifestações espontâneas" (MEISELAS, 2013, tradução nossa)[63].

Na ditadura de Pinochet, não somente a prática de fotografar pelas ruas quanto sua própria revelação em laboratório eram atos extremamente arriscados. Muitos rolos de filmes já batidos tinham que aguardar pelo momento possível de sua revelação química, pelo ato simbólico e material quando a luz vence a sombra, tanto no âmbito de sua própria latência quanto da política de memória de uma nação. Quando Meiselas surge, sua primordial função é a de salvá-las do perigo iminente, resgatá-las para que, à salvo no exílio, possam finalmente contar suas histórias.

O forte senso de coletividade nas ruas, a concepção de povo despertou a atenção de Meiselas. Não se sabia ao certo o que acontecia no Chile naquela época, o país se encontrava isolado e poucas fotografias foram capazes de romper as barreiras censórias para denunciar as violações rotineiras. Então, quando encontrou um grupo de fotógrafos tão unido e ativo, Meiselas decidiu "dar o momento aos chilenos, dar a possibilidade de que eles fossem mais conhecidos no exterior pelos próprios olhos, isto é, com sua própria história, me pareceu correto" (MEISELAS, 2015).

Desta vez, as fotografias do livro editado por Meiselas são exclusivamente dos dezesseis fotógrafos chilenos que, sob o signo da familiaridade e com o comprometimento de quem fala de dentro, nos dão o testemunho visual e a experiência estética e política do que fora viver no Chile sitiado. A densa narrativa visual aborda os

[63] "I thus began meeting Chilean photographers as we all raced from water cannons or discretely assembled on corners around spontaneous demonstrations" (MEISELAS, 2013).

quinze anos de ditadura no país, do golpe militar de 1973 ao plebiscito de 1988, e busca apresentar uma outra história dos tempos obscuros no país andino.

Seu processo de edição coletiva foi um memorável aprendizado para todos os envolvidos. Reuniões clandestinas passaram a ocorrer com frequência na casa de Helen Hughes, onde cada fotógrafo contribuiu inicialmente com cerca de 50 fotografias. Havia centenas de fotos espalhadas pela cama, na mesa, por todo o chão, nos conta Hector Lopez (2015). As imagens chegavam soltas e os fotógrafos começavam a selecionar, buscando conexões, estabelecendo diálogos. De repente, um assunto se ligava a outro. Susan foi essencial nesse processo (ERRÁZURIZ, 2015). Através do compartilhamento de ideias, histórias e imagens, decidiam coletivamente como narrar aquela história de 15 anos, "que tipo de imagens representam os momentos mais particulares", como guiar o espectador, "como dar-lhes uma maneira de entrar na verdade" (MEISELAS, 2015). Passavam horas diante das fotografias. Foi um longo, didático e divertido processo na montagem da história a contar.

> Um chegava com uma imagem, com a folha de contato e começava a editar [...]. Todos andávamos de lupa, parecíamos crianças. E todos com a lupa na folha de contato. Era divertido, foi uma escola. Então, tudo isso também levou a falar de fotografia [...] falar de como víamos o país, como começamos a contar essa história, esse livro (PÉREZ, 2015a, tradução nossa)[64].

A primeira história que se inscreve nas imagens é o vestígio da espera desses fotógrafos. Como sublinha De La Parra (1990), "essas imagens são confessionais, suicidas; machucava tirá-las". Elas foram "tomadas em fuga" e agem como um escudo, "uma espécie de defesa contra a atmosfera de guerra que flutuava por um tempo, sempre muito mais extenso do que se poderia desejar" (DE LA PARRA, 1990, p.15).

Em *Fragments of a Self-portrait*, texto que abre para a narrativa fotográfica, De La Parra define o livro como um álbum de família secreto. Em suas palavras o escritor denota a complexidade com que se transformaram os simples encontros familiares no momento em que os parentes se encontram de lados opostos e conflitantes do jogo político. Tanto as imagens quanto os textos que as acompanham procuram suscitar, para além das evidências que apontam para a violência do regime, questionamentos sobre

[64] Uno llegava con una imagen, con la hoja del contato y empezava a editar ahí. [...] Todos andábamos con lupas parecíamos niños. Y todos con la lupa puesta en la hoja del contacto. Era entretenido, fue una escuela. Entonces, todo eso dio pie también para uno hablar de fotografía [...] hablar como veíamos el país, como empezamos a contar este relato, este libro (PÉREZ, 2015a).

como era a vida cotidiana em longas noites de toque de recolher e corriqueiros churrascos familiares com tio militar e sobrinho assassinado.

Um álbum de família costuma ser preenchido preponderantemente com boas recordações, uma coleção particular de fotografias guardadas com afinco na espera de que as histórias nelas confiadas sejam mantidas e transmitidas às gerações futuras[65]. Tal prática contém uma promessa de perpetuação, de sobrevida designada às imagens e suas histórias. Nesse sentido, o álbum atua como um guardião de memória, um repositório de esperança. No entanto, quando tal particularidade se expande ao ponto de abarcar a história de uma nação, é imprescindível considerar que não somente os bons momentos sejam preservados e compartilhados como inclusive, e sobretudo, tragédias e fracassos passados sejam conservados e recordados. Desta forma, o livro busca guardar alguns autorretratos do Chile em seus piores momentos. Imagens que ajudam a compreender como o país se tornou o que é na contemporaneidade, a recordar os sonhos desfeitos e a perceber que a história ainda pode ser outra.

Patrício Guzmán (2021) costuma dizer que um país que não tem cinema documental é como uma família sem álbum de fotografias. Sinaliza, assim, a importância de um lugar onde confiar as lembranças e de onde se transmite antigas narrativas às gerações futuras; lugar primordial no qual o cineasta inscreve sua obra para manter ativo o debate sobre a história e a memória chilena. Em *La Nostalgia de la Luz* (2010), a investida na busca pelo pequeno indício capaz de desvelar um saber incógnito move astrônomos, arqueólogos e as mãe de desaparecidos políticos. Guzmán torna evidente a importância do gesto de busca pelo mínimo vestígio, seja na imensidão da galáxia ou na vastidão do deserto. Gesto atento e meticuloso de explorar fragmentos do passado na busca por respostas, uma procura que aposta em um saber a devir.

Para Benjamin, tanto a astrologia quando a arqueologia são imagens para a exploração da memória (LISSOVSKY, 1995). O homem que escava busca pelo passado. Mas, conforme orienta Lissovsky, "a memória não é um "instrumento" para esta busca. Ela é o próprio meio onde se busca", assim como os fatos não são o objeto da procura,

[65] As fotografias de álbuns de família costumam ser "marcadas pela alegria": "Julia Hirsch, reflete sobre as ausências nas fotografias familiares, indicando que o contraponto da abundância de fotos de bebês fofos e casais felizes, é a interdição de imagens sobre a falência, o insucesso, a separação dos casais, familiares renegados, dos fora da lei, caberia nesse tipo de registro fotográfico aquilo que nos glorifica e melhor nos representa em termos de sucesso" (HIRSCH *apud* MAUAD, 2017, p.400). E Mauad complementa: "A morte, a perda e a tristeza, sentimentos que não pertenciam ao tempo encapsulado da vivência familiar fotografável, mantinham-se fora do quadro fotografado" (2017, p.400). Mais informações sobre fotografia de família em HIRSCH, Julia. Family Photographs: Content, Meaning and Effect. Oxford: Oxford University Press, 1981.

mas as camadas por onde se escava. “O meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas” (BENJAMIN, 1987, p.239), e onde se ocultam pequenos fragmentos de ossos de desaparecidos políticos. Com essa imagem em mente compreende-se que

> quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador (BENJAMIN, 1987, p.239).

Da meticulosa escavação surge a recompensa, um tesouro encontrado. E é sobre essa súbita aparição, é “na perspectiva do **achado** que o fragmento opera a historiografia benjaminiana” (LISSOVSKY, 1995). O terreno nebuloso sobre o qual escavamos são os tempos sombrios, tempos de opressão e violência orquestrados por regimes ditatoriais nos quais imperam o medo e a morte. Como ovos chocando no ninho (LISSOVSKY, 2014a, p.191), recompensas nos aguardam nas fotografias sitiadas. Minúsculos fragmentos que cintilam no instante de seu reconhecimento. Ou como denomina Guzmán, os átomos dramáticos a nos sobrevoar:

> A vida, a existência, a realidade são formadas por milhares de átomos dramáticos, que se deslocam flutuando pelo ar e passam diante de nossos olhos. [...] Há, em cada lugar da cidade, nas ruas, nas casas, em todas as partes, em todas as horas, inumeráveis átomos dramáticos que refletem um pedaço da vida, uma cena microscópica da existência humana. [...] pouco a pouco o cineasta (o poeta) vai fabricando histórias com aqueles átomos que voam pelo ar (GUZMÁN, 2017).

Assim como olhamos para as imagens do passado, ao olhar para o céu noturno vemos a luz de estrelas que não estão mais lá. Uma luz nostálgica, em certa medida. Uma força invisível que Guzmán torna visível em sua montagem poética, a força da luz que luta para sair das sombras. Como Deleuze explicita, compete à arte a capacidade de “captar forças”. Não simplesmente no sentido de “apresentar o visível”, mas no de “tornar visível”, de dar visibilidade a forças até então invisíveis (2007, p.62).

> [...] quando o corpo visível enfrenta, como um lutador, as potências do invisível, ele apenas lhes dá sua visibilidade. É nessa visibilidade que o corpo luta ativamente, afirma uma possibilidade de triunfar que não possuía enquanto essas forças permaneciam invisíveis no interior de um espetáculo que nos privava de nossas forças e nos desviava. É como se agora um combate se tornasse possível. A luta com a sombra é a única luta real. Quando a sensação visual confronta a força invisível que a

> condiciona, libera uma força que pode vencer esta força (DELEUZE, 2007, p.67).

A imagem, tanto fotográfica quanto cinematográfica, estática ou movente, cede visibilidade e corpo às forças até então ocultas e incorpóreas. Quando a sombra se esvai e as forças em disputa se tornam visíveis, um combate se torna possível. Neste momento, "o arquivo age como um desnudamento; encolhidos em algumas linhas, aparecem não apenas o inacessível como também o vivo. Fragmentos de verdade até então retidos saltam à vista: ofuscantes de nitidez e de credibilidade" (FARGE, 2009, p.15). Prontas para expor o que antes de desejava oculto.

"Aqui estão as imagens que nos devolvem os olhos", exclama De La Parra: "Precisamos olhar para eles de novo e de novo. Eles fazem parte da história de como o Chile mudou para sempre, a história de uma mutilação, de uma metamorfose". Podemos sentir, nas palavras de De La Parra, a urgência, ainda atual, de indispensáveis imagens, sua incumbência de iluminar o que ocorria no Chile sitiado para, assim, "saber quem somos e quem éramos enquanto não podíamos reconhecer nossos próprios reflexos". Imagens que auxiliam na compreensão da extensão de tal horror. "Cegos por decreto, ouvimos falar de coisas que nossas imaginações cruéis e aterrorizadas distorceram até a exaustão" (DE LA PARRA, 1990). Implícitas nas imagens contrabandeadas que o livro torna aparente estão as fotografias não tiradas, assim como as aterradoras demais para se olhar; as conversas com os amigos exilados, as barricadas de pneus queimados, o rotineiro som das metralhadoras. A perturbadora calma diária, o "ir trabalhar como se nada", "gritar em um estádio cheio de fantasmas", eram para De La Parra "exatamente o que exigia que essas fotos fossem tiradas" (1990, p.13): Uma "luta pela lucidez".

Para esses fotógrafos de esquerda, fotografar se apresentava como a única alternativa ética, estética e política de permanecer no Chile e seguir vivendo, o exercício teimoso de uma liberdade insolente, na expectativa de, assim, por intermédio das imagens sitiadas do passado, contribuir com uma história ainda a ser escrita de sua nação. "Vou enfrentar a dor, diz o artista, vou sonhar com o que o meu povo, com o que eu não ouso sonhar" (DE LA PARRA, 1990, p.15, tradução nossa).[66] Quando a preocupação em salvar pegadas e sensações de uma história oprimida se sobrepõe à própria vida, o ato de olhar para estas imagens hoje adquire uma dimensão ética e política que não pode ser

[66] "I will confront the pain, says the artist, I will dream what my people, what I myself do not dare to dream" (DE LA PARRA, 1990, p.15).

menosprezada. Estes fotógrafos deixaram sua marca não somente na história da fotografia chilena, como na história do próprio Chile. Sua "epopeia visual", como nomeia Quijada (2008), materializa a vitória da luz sobre a sombra: "luz física, consolidada na fotografia analógica, usada com paixão, desprezo, lucidez e sentido histórico pelos criadores do AFI para vencer os signos da tempestade" (QUIJADA, 2008, p.5, tradução nossa)[67].

Chile From Within é dedicado à memória de dois fotógrafos mortos pela ditadura militar: Cristian Montecino (1946-1973), que fora removido à força de sua casa por militares às 6h da manhã e prontamente executado; e Rodrigo Rojas (1967-1986), que, junto a jornalista Carmen Gloria Quintana, foram perseguidos e queimados vivos por uma patrulha militar. Rojas tinha 19 anos quando morreu em decorrência das feridas.

2.3.1 A destruição da imagem na imagem da destruição

Com quais fotografias contar qual história? "Como se poderia evocar a dor, o assombro confuso da dor, com que imagens eu poderia refazer a ascensão de uma violência concreta, mas, ao mesmo tempo, se desdesenhava numa abstração impressionante" (ELTIT, 2017, p.162).

Chile from Within se inicia com três fotografias de Luis Poirot. Como um prólogo, elas introduzem o contexto do que virá. São três imagens em diálogo, como se uma conversa estivesse em curso entre o Presidente Salvador Allende, o Palácio Presidencial La Moneda e o povo chileno. Embora os três não se apresentem nas três imagens, suas presenças se encontram presumidas, mesmo quando para marcar sua ausência.

Na primeira fotografia (Fig. 4), datada de 1970, o presidente eleito Salvador Allende acena do balcão do La Moneda. Sua fisionomia sorridente e satisfeita expressa que se trata mais do que a vitória nas eleições: é a conquista de uma árdua e longa batalha, a concretização de um sonho, a promessa de uma outra história que se inicia para a nação chilena. Elegantemente vestido, como requer a ocasião, Allende ostenta o símbolo do poder que, equivalente a coroa e ao manto real, o consagra soberano de um povo. Como uma cerimônia de entronização, onde o que se passa é a faixa presidencial, Allende se veste de uma autoridade suprema. Ao seu lado está a primeira dama, Hortensia Bussi, ainda com a bolsa em seu braço como sinal de quem acabara de chegar, mas que já domina

[67] "La luz física, consolidada en la fotografía analógica, usada con pasión, desacato, lucidez y sentido histórico por los creadores AFI para derrotar los signos de la tempestad" (QUIJADA, 2008, p.5).

as etiquetas da realeza por deixar o lado direto livre para o aceno aos súditos. Ambos estão no ponto mais alto a se alcançar, o seleto balcão do Palácio Presidencial, lugar tradicional ao soberano para dirigir-se ao seu povo, presumido abaixo, que os aclama.

Figura 4 – Luis Poirot (1970)



Legenda: "O presidente Salvador Allende e a primeira-dama Hortensia Bussi na varanda do palácio presidencial La Moneda, 1970". Fonte: Chile From Within (MEISELAS, 1990, p. 1, tradução nossa)[68].

Para o povo que aclama, Allende é rei. Rei sem coroa, cetro ou manto, pois os símbolos de poder são outros. Mas a aclamação, como exclamação de triunfo, de louvor, grito de aprovação (ou rejeição) proferida por uma multidão em certas situações, expressa sobretudo o consenso do povo (AGAMBEN, 2011, p.111). À aclamação lhe é investida, inclusive, de poder jurídico capaz de eleger o imperador ou legitimar simbolicamente o filho do rei, erguido no alto aos olhos dos súditos. A aparição de Allende ao público no balcão do palácio encena a expectativa de uma unanimidade, só possível nessa relação simbólica onde não há contagens de votos.

Sede imponente do governo, o Palácio Presidencial La Moneda foi construído com enormes pedras que o estruturam e dão a solidez necessária para resistir aos frequentes terremotos do Chile. Apesar de criado para suportar as terríveis forças da natureza, não

[68] "President Salvador Allende and first lady Hortensia Bussi on the balcony of the presidential palace La Moneda, 1970" (MEISELAS, 1990, p. 1).

se poderia imaginar que um dia seria bombardeado pelos homens incumbidos da tarefa de o proteger. Mais do que uma estrutura arquitetônica, o palácio é símbolo de autoridade permanente, dotado de um poder perpétuo que independe da passagem do tempo ou de chefes de estado.

A uma aclamação se responde com o gesto de erguer a mão direita. Gesto que desvela a força do arcaico inscrito na imagem que hoje se encontra diante de nós. Gesto que remete às "aclamações dos imperadores pagãos", às cerimônias sagradas de louvor, aos "gritos que saudavam a epifania de Dioniso nos rituais órficos" (AGAMBEN, 2011, p.110). Gesto que sobrevive tanto na performance de Allende que incorpora um conjunto de expectativas comuns aos ritos solenes, quanto no olhar do fotógrafo que reconhece e apreende a expressão de uma extensa iconografia que atravessa nossa cultura. Mas a força de figuração da imagem ainda revela algo mais impactante. Como nos relembra Agamben, à aclamação podem se somar aplausos e o agitar de lenços (2011, p.110). Porém, na imagem, é Allende quem agita o lenço em sua mão levantada. Como um homem do povo, é Allende quem, de alguma maneira, retribui o gesto e aclama a multidão.

Todavia, ao refletir na atualidade sobre os acontecimentos, pode-se travar uma outra leitura desta primeira imagem que no momento de sua concepção ainda não podia ser conhecida. Ao olharmos hoje para a fotografia, podemos ver o futuro fatídico de Allende inscrito na imagem, o que dá ao aceno com o lenço branco a dramaticidade de uma despedida. Nessa chave de leitura e pelo motivo de Allende não mais aparecer no livro, evidencia-se que o gesto de acenar, dramatizado pelo lenço nas mãos, pode ser lido como um adeus. Como nos diz de De La Parra, "todo o impacto já está presente na primeira [foto], na inclinação da cabeça de Allende, numa certa inocência indecorosa de Hortensia Bussi, sua esposa, na ingenuidade suicida dos lenços" (1990, p.14). Por fim, é uma imagem dolorosa do passado que introduz a história. E não poderia ser diferente.

Allende não possuía o consenso de um povo, não fora eleito com maioria absoluta dos votos. Na realidade, o Chile se encontrava tragicamente dividido. No dia 4 de setembro de 1970, em uma disputa eleitoral acirrada, o presidente socialista recebeu 36,3% dos votos contra os 35,3% de seu opositor, uma margem muito exígua que expressa a rachadura no país. Na contramão dos ideais socialistas havia o sonho de consumo e modernização de uma classe média muito conservadora, incentivada por uma elite econômica nacional e estrangeira e apoiada por uma igreja católica retrógada. No segundo turno, dia 24 de outubro, conforme regras da Constituição vigente, o Congresso Nacional

decidiria por votação interna quem tomaria posse. Allende é, então, eleito com maioria do Congresso.

No entanto, a tensão que dividia a nação não se dissipara e pode ser sentida na voz suave de Victor Jara a ecoar os apelos do poeta:

> Yo no quiero la patria dividida
> ni por siete cuchillos desangrada
> quiero la luz de Chile enarbolada
> sobre la nueva casa construida
>
> Yo no quiero la patria dividida
> cabemos todos en la tierra mía
> y que los que se creen prisioneros
> se vayan lejos con su melodía
>
> Siempre los ricos fueron extranjeros
> que se vayan a Miami con sus tías.
> Yo no quiero la patria dividida
> se vayan lejos con su melodía.
>
> Yo no quiero la patria dividida
> cabemos todos en la tierra mía
> yo me quedo a cantar con los obreros
> en esta nueva historia y geografia
> (NERUDA, 1973)[69].

Neruda fala claramente de Allende e toda a esperança que lhe era atribuída. Assim como Neruda, tampouco Allende queria sua nação dividida. Mas seria fiel à promessa de governar para o povo, o que não agradava aos ricos nem ao capital estrangeiro, em especial ao dos Estados Unidos que em tempos de Guerra Fria investia fortemente contra a ameaça socialista na América Latina. O golpe miliar já podia ser previsto, mas nunca sua violência extrema.

Assim, nesta conversa póstuma entre as três imagens, a segunda fotografia é introduzida, mas não antes da pausa de uma folha em branco. Antes de prosseguir, uma suspensão se interpõe. Em memória de Allende e de tantos que tombaram com ele, pelos sonhos desfeitos e pelo que poderia ter sido em um Chile sem o golpe, a possibilidade de um governo socialista centrado nos direitos do povo. Passageira, a suspensão recomenda que se tome fôlego antes de prosseguir. Uma interrupção que é parte essencial do ato reflexivo. O instante no qual se fecham os olhos e se eleva a cabeça, no gesto subversivo, segundo Barthes (1984), do pensamento. Com esta montagem, Meiselas inscreve a pausa

[69] Poema “Aquí me quedo” de Pablo Neruda musicado por Victor Jara. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_6SIZcaxjWo&t=3s>. Acesso em 24/11/21.

que conduz à reflexão na própria experimentação do livro. Como um assombro, diria Benjamin, o espectador é conduzido à imagem do golpe.

Figura 5 – Luis Poirot (1973)



Legenda: "La Moneda após September 11, 1973". Fonte: Chile From Within (MEISELAS, 1990, p. 2).

11 de setembro de 1973. No retrato intolerável, o Palácio La Moneda aparece alvo de bombardeio aéreo pelas tropas que deveriam o proteger. Exatamente na mesma posição que a fotografia anterior, com uma "redundância necessária" (DE LA PARRA, 1990, p.14), nos encontramos diante do mesmo balcão, mas já sem Allende e em ruínas (Fig. 5).

A imagem do palácio bombardeado não mostra apenas ruínas de guerra, mas a mácula nas vestes do rei. O que será de um rei de roupas rasgadas? O reino é defendido por suas tropas e seus símbolos. Ao ser traído pela força militar que o devia proteger, tais símbolos, por mais robustos que pareçam, se revelam insuficientes. A destruição do atual governo de Allende parecia estar imbricada na destruição do próprio La Moneda. Conforme argumenta Agamben (2011, p.117), ao citar o trabalho de Carl Erdmann, historiador do direito, "o poder específico da bandeira não está nos distintivos ou nas cores que ostenta, mas emana da própria coisa". Se "a bandeira pode substituir o soberano", se sua existência demonstra "onde reina sua paz e até onde chega seu poder", a existência do La Moneda de alguma forma daria continuidade ao poder e à existência

de Allende. Se "assim como a honra do rei pode ser ferida na coroa, também na bandeira" e também no palácio. Deste modo, pode-se ler o ataque ao La Moneda como a tentativa de macular a honra de Allende, uma vez que o próprio presidente anunciava que não renunciaria jamais. A ofensiva estava determinada em depor não somente o governo legítimo, como toda a simbologia que o cercava e resguardava. Buscavam a destruição da imagem de Allende na imagem da destruição do La Moneda. Como se quisessem enterrar, sob as ruínas do palácio maculado, não apenas qualquer possibilidade de irrupção de uma resistência ao novo regime, como todo o passado do Chile.

Junto aos sons de metralhadoras e canhões, vinham as proclamações da junta militar à nação. Ao lado da fotografia do balcão em ruínas, a reprodução da sétima proclamação proferida à nação, com seu grave tom de alerta:

> 1. Todas as pessoas que resistem ao novo governo devem estar cientes das consequências.
> 2. Todas as indústrias, unidades habitacionais e empresas cessarão a resistência imediatamente ou as Forças Armadas deverão prosseguir com a mesma energia e decisão evidente em seu ataque a La Moneda, o Palácio Presidencial.
> 3. A Junta do Governo Militar anuncia que, embora não tenha intenção de destruir, se a ordem pública for de alguma forma perturbada pela desobediência a seus decretos, não hesitará em agir com a mesma energia e decisão que os cidadãos já tiveram ocasião de observar.
> Assinado: Junta Governante das Forças Armadas e Polícia do Chile. Santiago, 11 de setembro de 1973 (MEISELAS, 1990, tradução nossa)[70].

Começara o horror que perduraria por 17 anos. No entanto, os chilenos custaram a acreditar e a compreender a dimensão dos acontecimentos. A terceira fotografia, de dias após o golpe, inclui o público que olha duplamente paralisado para o que havia se tornado o La Moneda (Fig. 6).

Uma multidão perplexa se aglomera diante do palácio presidencial bombardeado no intuito de ver para crer, de averiguar "as feridas da guerra que muitos acreditavam ter terminado. A evidência visível do poder, o que nunca imaginamos nossos olhos contemplaria, imaginando se nossos pesadelos, anseios e/ou medo poderiam ser reais"

[70] "1. All persons resistung the new Government shold be aware of the consequences. 2. All industries, housing units and businesses shall cease resistance immediately or the Armed Forces shall proceed with the same energy and decision evident in its attack on La Moneda, the Presidential Palace. 3. The Junta of the Military Government hereby announces that, while having no intention of destroying, if public order is in any way disturbed by disobedience to its decrees, it will not hesitate to act with the same energy and decision that citizens have already had occasion to observe. Signed: Governing Junta of the Armed Forces and Police of Chile. Santiago, September 11, 1973" (MEISELAS, 1990).

(DE LA PARRA, 1990, p.14, tradução nossa)[71]. A perplexidade de um povo que olhar sem crer ocorre pela dimensão radical da queda do que fora feito para perdurar. A grandiosidade do La Moneda se contrapõe ao minúsculo corpo humano, a solidez de sua estrutura com a fragilidade da vida. Se ele não foi capaz de resistir incólume, como eu vou?

Figura 6 – Luis Poirot (1973)



Legenda: "La Moneda aberto ao púlico". Fonte: Chile From Within (MEISELAS, 1990, p. 3).

A imagem que era impossível de imaginar estava inscrita visualmente para que todos a olhassem, reverberando a mensagem de que, então, tudo é possível. A fotografia procura cristalizar as tensões que a constituíram, expressando o sentimento de estupefação desse momento, traduzindo a incredibilidade de um povo que olha, mas que ainda é incapaz de assimilar a dimensão do que vê e do horror que ainda verá.

Assim somos introduzidos ao *Chile From Within*. Após informações pré-textuais e o texto de De La Parra funcionando como um prefácio, vem as fotografias. Na diagramação dispõe-se uma foto por página em igual tamanho para equiparar o peso dado a cada imagem. Das mais enfáticas às mais sugestivas, uma história é contada em

[71] "the wounds of the war many believed ended. The visible evidence of power, what we never imagined our eyes would behold, wondering if our nightmares, yearnings and/or fear could be real" (DE LA PARRA, 1990, p.14).

detalhes, fruto do trabalho artesanal e coletivo de dezesseis fotógrafos chilenos orquestrados por Meiselas. As sessenta e sete imagens que se apresentam encontram-se separadas em blocos, onde uma folha em branco inscreve a pausa necessária, o momento do respiro, e onde altera-se a ênfase temática de cada sequência. Adiante estão algumas dessas imagens reproduzidas, outras apenas mencionadas, seguindo a narrativa visual. E, de forma precisa, a história recomeça com um mergulho na tessitura da vida cotidiana chilena sob os tempos sombrios da ditadura militar.

2.3.2 A cotidianidade da vida sitiada

Após o pungente texto de De La Parra, as imagens retomam a narrativa visual destes tempos sombrios. De forma poética, sem deixar de ser política, o álbum de família repleto de autorretratos se principia de dentro, do interior de um lar, do coração sitiado dos chilenos. Se portar uma câmera permite ao fotógrafo entrar na casa de desconhecidos, olhar a fotografia nos coloca diretamente lá, na sala de estar de uma humilde morada, na cotidianidade da vida sitiada (Fig. 7). Um convite a adentrar este universo.

Figura 7 – Hector Lopez (1986)



Legenda: "Comandante-em-Chefe das Forças Armadas Augusto Pinochet Ugarte discursa à nação". Fonte: Chile From Within (MEISELAS, 1990, p.4, tradução nossa)[72].

[72] "Commander-in-Chief of the Armed Forces Augusto Pinochet Ugarte addresses to nation". Fonte: Chile From Within (MEISELAS, 1990, p.4).

Uma televisão já antiga para a época logo chama a atenção com suas grandes antenas, a dividir o espaço do móvel aparador com um santo, um relógio em cerâmica e um tímido vaso de plantas, entre outros objetos decorativos ligeiramente amontoados. Rachaduras na parede denotam seu arruinamento, sugerindo que talvez não sobre dinheiro para os reparos necessários. No quadro pendurado, a foto do bebê na parede, ligeiramente torta, guarda a lembrança nostálgica dos tempos idos. A outra imagem exposta não nos revela ser a fotografia de um feito realizado pela criança já crescida ou o vestígio de um sonho querido que acalenta os habitantes da casa. Ao fundo, ainda podemos avistar a cozinha e seus utensílios domésticos. Mas o que de fato chama a atenção é o que está em exibição na TV.

Ligada, como era de costume, o pronunciamento do comandante em exercício da nação sitiada interrompe a cotidiana programação. A harmonia é desfeita, a paz, perturbada. A voz firme pode ser sentida, seu tom de ameaça presumido. Nem em casa os chilenos estão à salvo, agora eles sabem bem disso. Já estão familiarizados com as invasões indiscriminadas atrás de supostos inimigos do Estado. A fotografia tampouco é do início da ditadura, mas marca, neste conto anacrônico, o início dos tempos em que o medo paira no ar. O terror também habita a casa chilena.

Se há medo no que deveria ser a segurança do lar; nas ruas sitiadas do país andino o ar pesado transpira insegurança. Embora a paisagem urbana seja originalmente acolhedora e convide seus transeuntes a um passeio por seu largo calçadão, ornamentado por um chafariz ao centro e frondosas árvores ao redor a sombrear os bancos de praça, não há ninguém. A bruma da noite instaura um tom fantasmagórico no vazio anunciado (Fig. 8). Conforme elucida Eduardo Cadava, a cidade é como a palma da mão onde os acontecimentos deixam seus rastros históricos; o lugar onde o porvir pode ser lido como um “manual para as gerações futuras” (2016, p. 356).

Diante da imposta interrupção em seu fluir habitual, duplamente pausada no tempo, a cidade deserta é fotografada como um gesto de denúncia. Ou, como diria Benjamin, como o local de um crime, “autos no processo da história” (2012, p.115). Fotografada pelos indícios que contém, “nisso está sua significação política latente. Essas fotos orientam a recepção num sentido predeterminado. A livre contemplação não lhes é adequada. Elas inquietam o observador, que pressente que deve buscar um caminho definido para se aproximar” (BENJAMIN, 2012, p.189).

Figura 8 – Helen Hughes (1981)



Legenda: “Pouco antes do toque de recolher, Santiago”. Fonte: Chile From Within (MEISELAS, 1990, p.5, tradução nossa)[73].

Como alegoria da presença ausente, a imagem da cidade esvaziada e emudecida instaura uma pergunta retórica: O que o estranhamento da ausência nos diz sobre a presença presumida? O que a fotografia, para além do que nos torna inteligível, em suas faltas e excessos, sua incompletude e seu transbordamento, nos “torna sensível?” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p.474-477).

Destinada aos encontros fortuitos de quando ainda era possível flanar livremente pelas grandes alamedas de Santiago, a ausência de liberdade conduz ao vazio das horas proibidas; ao silêncio fantasmagórico de um país apagado. Bancos de praça perdem seu sentido quando a hospitalidade de origem cede lugar à hostilidade dos novos tempos. Em consonância com a argumentação de Andreas Huyssen no *Miniature Metropolis* (2015) sobre os emblemas e aforismos de Kracauer e Benjamin, podemos dizer que tais miniaturas da metrópole chilena esvaziada são emblemas do medo inculcado na vida cotidiana de todos os cidadãos.

> Naquela noite, o toque de recolher começou por volta das 6 P.M. e durou 42 horas. E a partir daí, sob vários estados de exceção (estado de sítio, estado de emergência, etc.), as restrições à circulação noturna continuaram por mais de 10 anos. O toque de recolher tornou-se parte da vida chilena [...] tanto que ninguém parece lembrar exatamente quando foi novamente concedido o direito de circular livremente pelas

[73] “Shortly before curfew, Santiago”. Fonte: Chile From Within (MEISELAS, 1990, p.5).

> ruas a qualquer hora do dia ou da noite (HUGHES, 1990, p.123, tradução nossa)[74].

A imagem apresenta a cidade que se habituou a noites vazias. Ao indicar o que falta, ela presentifica a ausência tanto dos que se encontram aprisionados em casa, quanto dos aprisionados em campos de detenção ou desaparecimentos forçados. Ausência de democracia, de liberdade; até mesmo tais palavras tornam-se proibidas no vocabulário chileno.

Nas ruas e vielas, pelo interior do país ou na capital, a sombra amedronta possíveis transeuntes. No texto que se soma à imagem, a sensação experienciada do medo entranhado nas veias é amplificado: "Estou sempre pensando que eles estão vindo me pegar de novo. Quando vejo um carro estranho na vizinhança, fico na janela, tentando ver o que ele está fazendo. Anoto o número da placa. Tenho um bloco de notas repleto de placas, até dez por dia" (POLITIZER *apud* HUGHES, 1990, p.123, tradução nossa)[75].

Em tempos tão obscuros, a vida ganha uma urgência atrevida. Paz Errazuriz fotografa no interior de um bar. Estamos em uma casa de tango de um bairro popular em Santiago onde eventuais casais da terceira idade performam uma liberdade momentânea. Em meio à interdição do livre movimentar dos corpos, corpos em movimento dançam uma ode à resistência.

[74] Ao fim do livro, Helen Hughes nos deixa uma trilha de palavras delineando o percurso analítico que o espectador deve percorrer; pois, como Benjamin já aconselhara quanto às imagens da Paris vazia de Atget, sua livre contemplação não lhe é adequada, salvo o risco de uma percepção vaga ou mesmo irrisória da cena retratada. "That evening, the curfew began around 6 P.M. and lasted some 42 hours. And from then on, under various states of exception (state of siege, state of emergency, etc.), restrictions on evening or night circulation continued for well over 10 years. The curfew became so much a part of Chilean life [...] that nobody seems to remember exactly when they were again granted the right to move freely about the streets at any hour of day or night" (HUGHES, 1990, p.123).

[75] "I'm always thinking they´re coming to get me again. When I see a strange car in the neighborhood, I'm up at the window, trying to see what it's doing. I write down the licence number. I have a notebook full og license numbers, as many as ten a day". From: Patricia Politizer's interview with "Pedro" in her book, *La ira de Pedro y los Otros* (Editorial Planeta, Espejo de Chile, 1988) (*apud* HUGHES, 1990, p.123).

Figura 9 – Paz Errazuriz (1987)



Legenda: “Bar, Santiago”. Fonte: Chile From Within (MEISELAS, 1990, p.6).

Corpos entrelaçados. Contudo, o que seria um simples gesto familiar ganha contornos estranhos. No lugar da leveza presumida, o peso do temor. Imersos num breu que a tudo envolve, à face oculta dos corpos soma-se a inquietante figuração da mão que agarra – e as garras temerárias são pressentidas na imagem assombrosa (Fig. 9).

Em contrapartida, embora haja risco no dançar, há igualmente risco em não se permitir dançar. Continuar vivendo parece desafiar a nova ordem nacional. Apesar da repressão, ou por causa dela, a vida segue e deve ser celebrada. Deste modo, vemos fotografias de um casamento, um casal de noivos a festejar entre amigos e familiares. Mas nem tão arcaica tradição sairia incólume ao terror dos tempos sombrios. No Chile ditatorial, casamentos passam a ser à luz do dia para que o toque de recolher não interrompa a festa prematuramente.

Dentro desta lógica que devemos ver tais fotografias marginais. Sua simples existência nos denota certa desobediência civil no âmago de seus criadores. Errázuriz constata que tempos hostis e perigosos podem servir para estimular os artistas: “Isto foi verdade no Chile durante a década de 1980, com toda a energia criativa que foi para fazer as coisas sem soletrá-las, trabalhando muito com metáforas e produzindo uma tremenda quantidade no meio de todas as dificuldades” (2013). Através de uma estética alegórica, as fotografias sussurram múltiplas nuances de uma violência nem sempre evidente, embora entranhada na tessitura da vida cotidiana sitiada.

Mesmo após o fim da ditadura militar, quando muitos se sentiram perdidos em meio às demandas e consensos da democratização sob a luz ofuscante do neoliberalismo, Errázuriz seguirá convicta em sua prática fotográfica como gesto de resistência social e política. Com tema e estética próprios, da violência implícita no confinamento de indivíduos em bares à marginalidade de bordéis ou hospícios, a fotógrafa adentra múltiplos e periféricos espaços fechados para iluminar os pormenores de grupos destinados à invisibilidade. Todavia, há inúmeros relatos, entre artistas chilenos, da dificuldade em restabelecer, no pós-golpe, uma continuidade que havia sido "violentamente fraturada", a transição não teria sido capaz de realizar o recolhimento "das ruínas que sobreviveram à catástrofe do sentido". Esse processo teria sido tão violento que "nem sequer a sensibilidade do testemunho foi possível para os jovens artistas": "Como foi o testemunho da arte? Foi o testemunho do dejeto, da errata, da ruína que retomou todos os restos da história enquanto perambulava pelas margens da cidade" (VERGARA, 2016, p. 143).

Se ao contornar o perigo algumas imagens apenas insinuam certos sentidos; por vezes surge uma fotografia que grita em alto e bom som o terror do autoritarismo.

Figura 10 – Helen Hughes (1979)



Legenda: "Detenção, Santiago". Fonte: Chile From Within (MEISELAS, 1990, p.9).

Detenção, Santiago (Fig. 10). Nítido retrato de tempos tão obscuros, parte constituinte da cotidianidade da vida chilena. O medo estampado na face, o corpo sendo

abduzido pela escuridão tenebrosa, a luz que se esvai. Vistos como inimigos periculosos, tratados com descomunal violência, muitos dos que foram pegos pela polícia militar desapareceram para sempre – e esse homem sabe disso. Seus olhos nos clamam por salvação. Terá ele conseguido submergir das trevas?

Ao redor do instante decisivo temos o tempo da espera. Nestas imagens em diálogo, a fotografia também fala de si. Os minutos em que a ação se realiza são permeados por longas horas de densa expectação. Nos dias tensos, quando a qualquer momento algo pode acontecer, lá está o fotógrafo, a postos para realizar, a qualquer instante, a criação da imagem. Muito desta atmosfera está presente no documentário "La ciudad de los fotógrafos" (2006)[76]. O medo e a coragem, apesar do medo. A aliança forjada nas ruas, tanto no fotografar coletivamente quanto nos protestos compartilhados, todos unidos pelo ideal maior de acabar com a ditadura. Na frente do homem aprisionado temos o olhar cúmplice e comprometido da fotógrafa que capta a ação e cuida para que ela mesma não seja capturada. Tal tensão também está inscrita na imagem, latente em simples momentos de grande expectativa. Assim se encerra o primeiro ciclo de fotografias da vida cotidiana no Chile ditatorial.

2.3.3 Sobrevivências

Na sequência seguinte, expõe-se os proeminentes contrastes de um país dividido e desigual: norte e sul, centro e periferia, riqueza e pobreza, velhice e juventude, vida e morte. A acentuada desigualdade social no país é deflagrada em meio a fotografias dos que lutam por território, por moradia, por comida e pela vida.

[76] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t2bvXSVeSwc>. Acesso em 14/03/2022.

Figura 11 – Oscar Wittke (1983)



Legenda: “Valdivia, sul do Chile”. Fonte: Chile From Within (MEISELAS, 1990, p.11).

Conforme nos conta De La Parra (1990), enterros tornam-se parte constituinte da vida cotidiana. Com as lápides do cemitério ao fundo, entre anjos e santos a morte parece estar à espreita, latente na imagem como na vida que passa, fugaz. A perseguição cotidiana, real ou imaginada, é encenada pelo homem de andar apressado diante do cão negro que cruza a rua e segue em sua direção (Fig. 11). O olhar que se acostuma a antever o perigo em qualquer lugar é o mesmo que se autocensura a cada movimento, cada decisão.

Na periferia de Santiago, uma fotografia do assentamento “Raul Silva Henriquez” expõe a miséria em tendas erguidas em meio a trapos que tanto servem de cabana quanto de abrigo do frio para pessoas necessitadas, invisíveis aos olhos do Estado como o casal que quase passa despercebido no primeiro plano da imagem. Apesar do descaso de seus governantes, o orgulho nacional persiste e se faz presente no flamular de tantas bandeiras chilenas (Fig. 12). Tótens da esperança que sobrevive em sonhos de tempos melhores.

Figura 12 – Helen Hughes (1983)



Legenda: “Tomada de terras “Raul Silva Henriquez”, arredores de Santiago”. Fonte: Chile From Within (MEISELAS, 1990, p.20, tradução nossa)[77].

A classe mais favorecida também habita as páginas do livro onde ostenta suas posses e hábitos culturais. Não se pode compreender a longevidade do regime sem o fomento aos sonhos de consumo e progresso da elite econômica e o embasamento de uma classe média conservadora. Uma menina em seu belo vestido assiste junto à mãe o desfile de Miss Chile no Teatro Municipal de Santiago lotado; enquanto, ao lado, outras crianças aparentemente da mesma idade, mas nitidamente de outra classe social, brincam com peões de madeira pelas ruas da periferia da cidade.

A crescente desigualdade promovida pelo neoliberalismo também faz parte das marcas da ditadura militar e tonar-se sensível na fotografia de um idoso carregando um botijão de gás de cozinha em um carrinho improvisado. Os idosos foram duramente afetados pela ditadura. Muitos perderam seu sustento e amparo com os filhos presos,

[77] Land takeover “Raul Silva Henriquez”, outskirts of Santiago”. Fonte: Chile From Within (MEISELAS, 1990, p.20).

mortos ou exilados pela violência de Estado, o mesmo Estado que os relega à pobreza ou à morte, dado os altos índices de suicídios devido ao sistema de capitalização das aposentadorias implementado pelo neoliberalismo chileno (Fig. 13).

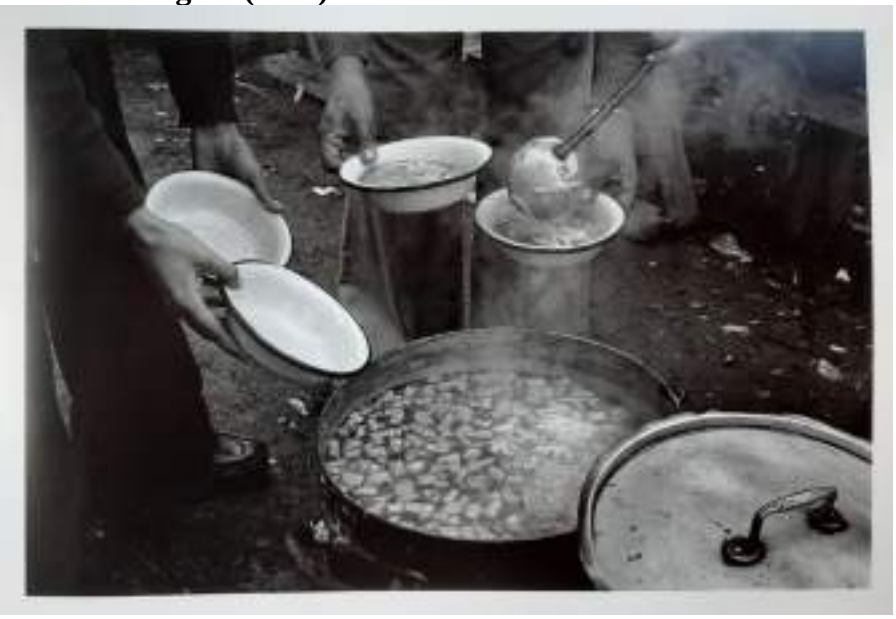
Figura 13 – Juan Domingo Marinello (1973)



Legenda: “Santiago”. Fonte: Chile From Within (MEISELAS, 1990, p.23).

Diante da fome que passou a assolar o país, surgem as mãos unidas e estendidas de mães em aliança para alimentar tantas barrigas vazias (Fig. 14). Em meados dos anos 1970, as mães chilenas se organizaram para promover refeições coletivas na comunidade. “Na tentativa de arrecadar dinheiro para os refeitórios e complementar a renda de suas famílias, mulheres assavam e vendiam pães, formavam oficinas de artesanato e comércio, criavam rodas de costura e tricô, comercializando seus produtos artesanais” (HUGHES, 1990, p.124).

Figura 14 – Helen Hughes (1977)



Legenda: “Refeição comunitária, Villa Francia, Santiago”. Fonte: Chile From Within (MEISELAS, 1990, p.19).

Não poderiam faltar os indígenas, marcando presença na fotografia de uma reunião com mais de cem delegações Mapuche das reservas Malalhue, Chelle, Changue, Quechecahuin, Peleco, Nueva Malley, Comoe, Boyeco, entre outros, para contestar a nova lei de assuntos indígenas de Pinochet (1979) que ameaçava o direito dos povos originários.

2.3.4 Entre cegos e mudos, velórios e vigílias.

Na sequência, a narrativa intensifica o conflito. Conivência. Abandono. Medo. Descaso frente à tortura. O silêncio da impunidade diante dos gritos mudos da dor. Velórios e vigílias. Por fim, uma potente e poética montagem promove um embate acalorado entre imagens que se apresentam frente a frente.

A série se inicia com uma denúncia à conivência da Igreja Católica: pessoas duplamente imobilizadas param de frente para uma bela igreja, mas esta se encontra de portas fechadas para seus fiéis, em obras. Um enorme tapume tapa o rosto da instituição que finge não ver o número de mortos e desaparecidos crescer a cada dia de repressão.

Figura 15 – Marcelo Montecino (1988) e Figura 16 – Marcelo Montecino (1983)



Legenda da foto à direita: “General Sinclair na multidão”. Fonte: Chile From Within (MEISELAS, 1990, p.25). Legenda da foto à esquerda: “Dentro da Vicaria, gabinete de direitos humanos”. Fonte: Chile From Within (MEISELAS, 1990, p.26).

Os piores cegos são os que não querem ver, já dizia o dito popular. Pois o General Sinclair aparece vestindo seu pomposo traje miliar, braços cruzados e o olhar dirigido para baixo de quem enxerga, mas não quer ver (Fig. 15) as marcas de tortura nas costas do jovem na Vicaria de la Solidariedad (Fig. 16). Criada em 1978 pelo Cardeal Raul Silva Henriquez, Arcebispo de Santiago, a organização visava a promoção dos direitos humanos dos cidadãos e, em especial, auxílio legal na defesa dos dissidentes perseguidos e seus familiares, “muitas vezes vítimas dos excessos cometidos por membros das forças armadas ou de esquadrões da morte extremistas” (HUGHES, 1990, p.125).

Na sequência, a narrativa convoca a justiça que tampouco quer ver tais atrocidades. Um juiz em seu imponente e sombrio gabinete (Fig. 17) não parece se importar com o luto de dezenas de milhares de chilenos representados nos gritos mudos de uma dor pungente do velório de José Manuel Parada (Fig. 18). Diretor da Vicaria de la Solidariedad, Parada foi sequestrado em frente à escola do filho e assassinado. O corpo desovado fora encontrado 48h depois.

Figura 17 – Luis Poirot (1988) e Figura 18 – Jorge Ianiszewski (1985)





Legenda da foto à direita: “Juiz procurador especialmente nomeado”. Fonte: Chile From Within (MEISELAS, 1990, p.27). Legenda da foto à esquerda: “Velório de José Manuel Parada, defensor dos direitos humanos sequestrado e assassinado”. Fonte: Chile From Within (MEISELAS, 1990, p.28).

Na imagem, familiares e amigos aparecem unidos, braços enlaçados pela perda compartilhada. No momento em que faltam palavras, o luto ecoa um canto mudo de dor. Chimamanda Adichie, escritora nigeriana, fala que o luto tem a ver com as palavras, com a busca e a derrota completa das palavras (2021, p.14). Mas também traz medo e raiva, muita raiva. “Sinto-me tomada por um estarrecimento incrédulo com o carteiro que continua passando [...]. Como é possível o mundo seguir adiante, inspirar e expirar de modo idêntico, enquanto dentro de minha alma tudo se desintegrou de forma permanente?” (CHIMAMANDA, 2021, p.22).

Na inadequação das palavras, a imagem busca tornar sensível o sofrimento humano. A filósofa Judith Butler nos lembra que reuniões silenciosas como vigílias e funerais “muitas vezes significam mais do que qualquer relato, escrito ou vocalizado, sobre aquilo de que elas tratam” (2018, p11.). A cada enterro, em cada vela acesa por uma vida perdida, o que está explícito é o terrorismo de Estado.

E mais uma vida perdida para sempre compõe a narrativa. Desta vez a fotografia é do enterro de Felipe Antonio, de apenas 4 anos, morto por militares em Peñalolen (Fig. 19). Inimigo do Estado? Ao seu lado, uma vigília pelos desaparecidos políticos, retratos singulares sustentam a pergunta coletiva: Onde estão? (Fig. 20).

Figura 19 – Claudio Perez (1987) e Figura 20 – Hector Lopez (1984)



Legenda da foto à direita: “Funeral de Felipe Antonio, 4 anos, morto por militares em Peñalolen”. Fonte: Chile From Within (MEISELAS, 1990, p.29). Legenda da foto à esquerda: “Vigília pelos detidos e desaparecidos”. Fonte: Chile From Within (MEISELAS, 1990, p.30).

Enquanto alguns corpos sem vida retornam às famílias, outros ficam suspensos num agoniante estado indeterminado de desaparecimento. A figura emblemática da vítima das ditaduras chilena e argentina é o *detenido-desaparecido*. No Chile, a grande maioria dos casos ocorreram logo nos primeiros anos, desde o golpe em 1973 até 1977 (HUGHES, 1990, p.127). Os corpos proibidos das vítimas da repressão eram descartados em valas comuns, desovados no deserto ou ejetados de helicópteros para o fundo dos oceanos nos assombrosos voos da morte. Se em Nostalgia da Luz (2010) Guzmán se volta às estrelas para refletir sobre o passado e suas reminiscências, em Botão de Pérola (2015) é a vez da água dar seu testemunho. Do deserto do Atacama ao norte rumo às geleiras da Patagônia ao sul, o cineasta observa a vida que vem através dos cometas; sua duração igualmente fugaz, passageira, mas singular e memorável em sua efêmera existência. Contudo, a história associada à água, ao gelo, nos diz Guzmán, está igualmente associada à matança, ao genocídio indígena do passado colonial chileno, e aos desaparecidos políticos. No filme, os voos da morte estão representados em todo o seu horror. Corpos arremessados rumo à vastidão dos oceanos, denunciados por pequenos botões de pérola achados na areia da praia.

2.3.5 Resistência

Embora o Estado ditador se esforce na desaparição dos corpos, os corpos em aparição denunciam a ocorrência do crime. No protagonismo dos gestos de resistência

temos as mães, incansáveis, a carregar a fotografia do filho junto ao peito. Em muitos casos, várias fotografias, escolhidas com cuidado e dor, buscam representar cada perda indelével. Assim como as mães argentinas, as mães chilenas desempenharam um papel fundamental na história da resistência em seus países e na luta por justiça e reparação. Quanta dor pode comportar um coração que sente a ausência e presume a perda enquanto mantém acesa a chama da esperança. Esperança, poema transcrito abaixo na íntegra, do escritor argentino-chileno-estadunidense Ariel Dorfman – um dos muitos cidadãos chilenos obrigado a se exilar –, busca nos aproximar dessa dor visceral, inimaginável, mas que necessita que a imaginemos, apesar de tal impossibilidade.

My son has been
missing
since May 8
of last year.

They took him
just for a few hours
they said
just for Some routine
questioning.

After the car left,
the car with no license plate,
we couldn't

find out

anything else
about him.

But now things have changed.
We heard from a compañero
who just got out
that five months later
they were torturing him
in Villa Grimaldi,
at the end of September
they were questioning him
in the red house
that belonged to the Grimaldis.

They say they recognized
his voice his screams
they say.

Somebody tell me frankly
what times are these
what kind of world

what country?
What I'm asking is
how can it be
that a father's
joy
a mother's
joy
is knowing
that they
that thet are still
torturing
their son?
Wich means
that he was alive
five months later
and our greatest
hope
will be to find out
next year
that they're still torturing him
eight months later

and he may might could
still be alive
(DORFMAN, 1990, p.101)[78].

A fotografia em punho torna a ausência presente, prova inquestionável da existência perdida. Apesar da ação e omissão do Estado, aqui estão os desaparecidos, de volta para assombrar seus algozes. Eles seguem vivos na memória dos que jamais se esquecerão. Uma interrogação muda pode ser ouvida: onde estão? Pergunta que aguarda por resposta, às vezes, por toda a vida. Quanta coragem... atesta a fotógrafa e replica o gesto, devolvendo uma imagem que busca amplificar o alcance do apelo materno, somar na luta (Fig. 21).

[78] Hope, em “De Last Waltz in Santiago” (1988), de Ariel Dorfman (1990, p.101).

Figura 21 – Oscar Navarro (1987)



Legenda: "Vigília semanal das famílias das vítimas da repressão em frente ao La Moneda". Fonte: Chile From Within (MEISELAS, 1990, p.32, tradução nossa)[79].

Os fotógrafos não foram os únicos a aprender a linguagem das ruas, a como se comportar ante a repressão das manifestações. As chilenas se organizaram e criaram o "Mujeres por la Vida", onde treinavam para se preparar para o perigo eminente. Dicas úteis como vestir roupas casuais e aprender a lidar com o gás lacrimogêneo: não comer nas duas horas antes, tirar a maquiagem dos olhos e colocar "creme e sal nas maçãs do rosto para impedir que o pó de gás lacrimogêneo entre nos olhos". Mas o companheirismo e a cumplicidade proveniente da luta iam além:

> As mulheres foram convidadas a descobrir suas próprio nível de medo e então se expor às coisas que as assustam antes da manifestação. Se elas tinham medo de enfrentar a polícia, foram instruídos a simplesmente encontrar um policial e encará-lo até que pudessem vê-lo como um homem e não como um representante do Estado. As mulheres foram instruídas a contornar as vans da polícia a pé, até que os símbolos odiados do regime aparecessem como qualquer outro tipo de veículo motorizado. As mulheres deveriam falar sobre seus terrores entre si e encontrar outras, com mesmo nível de medo, com quem poderiam marchar em grupos de afinidade (*apud* HUGHES, 1990, p.137-138)[80].

[79] "Weekly vigil by the families of the victims of repression in front of La Moneda". Fonte: Chile From Within (MEISELAS, 1990, p.32).

[80] Trecho extraído do texto "The Politics of Spectacle in Chile" (1987), de Tereza Valdés, Temma Kaplan e Majorie Agosin. As autoras relatam que, no Dia Internacional da Mulher em 1986, "mulheres de toda Santiago se reuniram em um parque do centro. Quando a polícia as expulsou, elas interromperam o trânsito dançando em grupos nas principais artérias do centro da cidade" (*apud* HUGHES, 1990, p.137-138).

Em outra fotografia do livro, silhuetas de madeira em tamanho real portam os nomes dos desaparecidos políticos e indagam: ¿Me olvidaste? A manifestação ocorreu após o Papa João Paulo II, em visita ao Chile em 1987, clamar por reconciliação; e também após a redemocratização no Brasil ser pautada pela anistia de exilados, presos **e** perpetradores. Nas ruas, os chilenos demonstram que não esquecerão. Mas o mais curioso fora o tratamento dado à representação dos desaparecidos. Era como se a história se repetisse: eles estavam novamente sendo levados presos, torturados e seus corpos quebrados, descartados num beco qualquer (HUGHES, 1990, p.137).

Figura 22 – Alejandro Hoppe (1988)



Legenda: "Manifestação em frente à Biblioteca Nacional". Fonte: Chile From Within (MEISELAS, 1990, p.35).

Os confrontos se acentuam na narrativa visual. O povo nas ruas sustenta cartazes e uma enorme faixa expressa que no Chile se tortura e se cala. Quando censura e ameaças não são suficientes, injúrias e morte tentam calar as vozes dos que não abaixam a cabeça, tapar bocas e olhos dos que enxergam e denunciam o horror da fome e do extermínio.

Um espetáculo é possível de ser visto nas ruas, palco aberto ao público, onde os protagonistas anônimos performam a dança da resistência. Em "Corpos em aliança" (2018), Judith Butler deflagra a política performativa dos corpos reunidos em protesto no espaço público das ruas. Uma multidão de manifestantes pacíficos, reunidos em frete à Biblioteca Nacional, é violentamente reprimida com jatos d´água. Mais unidos do que nunca, a coreografia dos corpos amontoados os transforma num só corpo à procura de

proteção (Fig. 22). Mas o medo há muito já sucumbiu à esperança radical compartilhada nas ruas. Apesar de proibidas as reuniões, os corpos que se juntam no espaço público "estão exercitando um direito plural e performativo de aparecer, um direito que afirma e instaura o corpo no meio do campo político e que, em sua função expressiva e significativa, transmite uma exigência corpórea" (BUTLER, 2018, p.12-13): um basta à ditadura militar. Conforme argumenta Butler, essas formas de performatividade corporificada e plural manifestam o potencial político das alianças, mesmo quando imprevisíveis e provisórias.

Figura 23 – Claudio Perez (1984)



Legenda: "Plaza de Armas, Santiago". Fonte: Chile From Within (MEISELAS, 1990, p.40).

Em outra imagem, como em um conto medieval, a dança dá lugar à performance de um duelo. Sem o desfecho de seu *grand finale*, os atores estão inertes, pausados na apresentação das armas em punho. Logo percebe-se se tratar de uma disputa desigual, posto que um dispõe de armadura e armas em punho, enquanto o outro apresenta os próprios punhos e a fragilidade do corpo humano (Fig. 23). "Esse movimento ou inércia, esse estacionamento do meu corpo no meio da ação do outro, não é um ato meu ou de outros, mas alguma coisa que acontece em virtude da relação entre nós, surgindo dessa relação" (BUTLER, 2018, p.11). Uma relação que abarca protagonistas, coadjuvantes e a plateia – como os outros policiais, prontos a intervir e tornar ainda mais desigual o confronto; como os fotógrafos que testemunham, na frente e detrás das câmeras, a cena

em questão. E como os que assistem ao espetáculo como mero espectadores, dentro ou fora da imagem, como eu e você. Cada um com seus medos e motivações, não deixam de ser corpos em aliança ou em disputa, a se unir ou a se chocar pelas alamedas sitiadas de Santiago ou pelas páginas do livro.

As diversas fotografias assinalam para a diversidade de atores na resistência, estudantes e trabalhadores, jovens, adultos e idosos, mulheres e homens; todos estão representados em manifestações que ocupam centros urbanos e periferia, a resistir e a engrossar a oposição ao regime.

O olhar frontal do jovem na fotografia denota a cumplicidade com o fotógrafo que partilha rua e esperança; o perfil do homem mais velho, sério e sereno apesar do caos impregnado nas nuvens negras de fumaça ao fundo, expressam pura convicção na luta compartilhada. Na ponta dos pés e cabeça esticada, o olhar do menino através das lentes conquista seu espaço no enquadramento da imagem e entra para a história (Fig. 24).

Figura 24 – Oscar Navarro (1987)



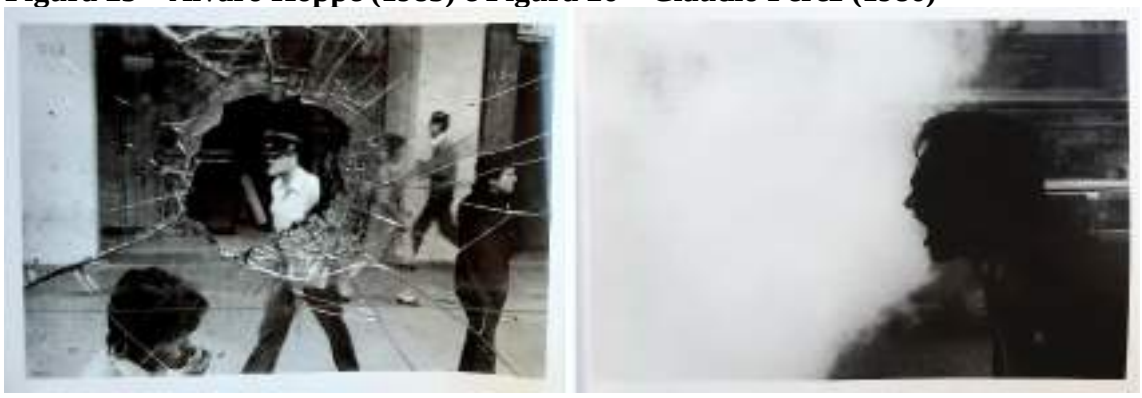
Legenda: "Assentamento, Puente Alto". Fonte: Chile From Within (MEISELAS, 1990, p.31).

Carmem Gloria Quintana marca presença na narrativa empunhando um cartaz com o grito de guerra "No a la tortura!" enquanto expõe a tortura marcada para sempre em seu rosto, corpo e alma. A jornalista estava junto ao fotógrafo Rodrigo Rojas quando ambos foram emboscados e tiveram seus corpos queimados. Rojas não resistiu aos

ferimentos. Algumas páginas à frente temos seu funeral que, igual à sua vida, foram interrompidos violentamente pela polícia militar. E, enquanto isso, mais manifestantes são socorridos com ferimentos, enquanto outros são detidos e levados pelas forças opressoras apesar dos protestos ao redor.

Para fechar a série, duas fotos performam um novo embate (Fig. 25 e 26). Desta vez os estilhaços não provêm das armas de militares, como de costume, mas da força irruptiva das vozes que ousam dizer não ao extermínio da democracia e de tantas vidas chilenas. Uma montagem contundente que expressa, de forma poética, a potência do gesto desafiante de resistência.

Figura 25 – Alvaro Hoppe (1983) e Figura 26 – Claudio Perez (1986)



Legenda da foto à direita: “Santiago”. Fonte: Chile From Within (MEISELAS, 1990, p.51). Legenda da foto à esquerda: “Santiago”. Fonte: Chile From Within (MEISELAS, 1990, p.52).

2.3.6 NO!

Os ventos que sopram provêm de um outro lugar há muito não experenciado. Para apaziguar a pressão internacional e por desacreditar no poder da oposição diária e violentamente reprimida, Pinochet convoca o referendo. Não imaginava que, desde então, selava seu destino. A imagem escolhida para abrir a última série é premonitória. Criada anos antes, é sintoma dos sonhos de uma nação. Nela, o general está de costas, como já de saída, fadado a dar adeus ao comando do país (Fig. 27). No Chile ainda polarizado, o povo sonha com o retorno da democracia.

Figura 27 – Kena Lorenzini (1983)



Legenda: "General Augusto Pinochet Ugarte em Diego Portales, Santiago". Fonte: Chile From Within (MEISELAS, 1990, p.53).

Apesar de aparecer no livro novamente, novamente seu papel é minimizado, menosprezado. Pinochet não ganha as pompas usualmente concedidas aos chefes de Estado em fotografias oficiais. Sua autoridade não é enaltecida e tampouco celebrada, como a iconografia costuma representar governantes, generais e imperadores ao longo dos séculos. Pelo contrário, um texto ao final do livro deixa claro como os autores querem que ele seja lembrado:

> Não se acostumar com Pinochet
> para não deixar Pinochet
> tornar-se um hábito
> Pinochet deve ser nosso
> pesadelo, não nosso
> parâmetro para
> medir a realidade
> (MEISELAS, 1990, p.100, tradução nossa)[81].

[81] "Not to get used to Pinochet / Not to let Pinochet / Become a habit / Pinochet must be our / Nightmare, not our / Yardstick for / Measuring reality". From: Cultural and Democratic Resistence in Chile Today (MEISELAS, 1990, p.100).

A fotografia nos rememora seu gesto traidor de dar as costas a seu presidente eleito, traindo a confiança de Allende e a decisão soberana do povo nas urnas. Na cerimônia, Pinochet veste a faixa presidencial que não possui por direito para celebrar o terceiro ano da Constituição de 1980, a constituição que "legalizou restrições extraordinárias aos direitos humanos e às liberdades civis" (HUGHES, 1990, p.138). Todos os partidos, organizações e movimentos foram declarados inconstitucionais. O direito de expressar opiniões publicamente fora extinto. A censura às comunicações e correspondências imposto. Sob vários estados de exceção, o governo justificava a prisão de pessoas sem qualquer acusação, decretava a expulsão do país ou o exílio interno. Isso fora os atos ilegais de tortura, assassinato e desaparecimentos forçados. Atualmente o Chile ainda luta para modificar esta constituição.

Figura 28 – Oscar Navarro (1986)



Legenda: ""Não mais. Porque há mais de nós". Dia Internacional da Mulher, Santiago. Fonte: Chile From Within (MEISELAS, 1990, p.50, tradução nossa)[82].

Em 1988, após 15 anos de ditadura militar, o Chile se abre para a votação do plebiscito que decidirá o destino da nação. Postos lado a lado nas folhas do livro, vemos jovens e idosos divididos entre o sim e o não. Enquanto Pinochet proclama insistentemente que "se ele não for eleito, o resultado será de caos, morte e desintegração", uma memorável campanha publicitária pelo "NO" aposta na leveza, no

[82] ""No more. Because there are more of us". International Women's Day, Santiago. Fonte: Chile From Within (MEISELAS, 1990, p.50).

riso solto, no colorido e na alegria que faltam. Junto à imagem do arco-íris, o slogan vibra por novos tempos: "*La alegria viene*!"[83].

Na fotografia, a euforia das ruas atesta o potencial político dos corpos que clamam "Não mais. Porque há mais de nós" (Fig. 28). Os que há anos se recusam a aceitar a repressão finalmente conquistam uma batalha. Com o triunfo do "NO", o Chile comemora nas ruas em festa o tão aguardado fim da ditadura. Mas Dorfman alerta, "a disputa pela alma do Chile está apenas começando" (1990, p.93-120).

2.3.7 O anjo *benjaminiano* da história

Como em um epílogo, três fotografias são destinadas à conclusão da história. Uma história similar à do anjo de Benjamin. De olhos arregalados diante das tragédias do passado, "ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos", mas suas asas estão abertas, imobilizadas pelos fortes ventos que o impulsionam em direção ao futuro (2012, p.246).

Assim se encontra o Chile ante ao impasse dos novos tempos. Vidas arruinadas clamam por justiça e reparação; mas a brisa ganha uma força irresistível e atraí as atenções de quem tanto esperou por tempos melhores.

A imagem do grandioso La Moneda, já curado das feridas, retorna para dar as boas novas (Fig. 29). Pela primeira vez em muito tempo o palácio recebe à sua frente uma multidão em festa – não mais atônita, não mais em luto. "No dia seguinte ao plebiscito, o povo de Santiago enlouquecido tomou as ruas e se aglomerou no La Moneda, nosso palácio presidencial, gritando "Adeus General" – adeus para sempre a Pinochet" (DORFMAN, 1990, p.121)[84]. Mas Dorfman adverte que, de certa forma, essa celebração era um pouco prematura.

[83] Esse momento da história do Chile e a importância da campanha publicitária do NO para a derrocada de Pinochet estão recriados no filme *No* (2012), do cineasta chileno Pablo Larraín. O filme fecha uma trilogia onde Larraín aborda outros períodos da ditadura militar, como *Tony Manero* (2008) e *Post Mortem* (2010).

[84] "The day after the plebiscite, the people of Santiago madly took over the streets and flocked to La Moneda, our presidential palace, shouting "Goodbye General" – goodbye forever to Pinochet" (DORFMAN, 1990, p.121).

Figura 29 – Claudio Perez (1988)



Legenda: “La Moneda, logo após o resultado do plebiscito”. Fonte: Chile From Within (MEISELAS, 1990, p.68).

Havia a ameaça de não reconhecimento da derrota nas eleições, proferida por alguns militares e pela própria mulher de Pinochet. Havia a promessa do general de “permanecer entre nós por um período ainda mais longo [...] uma sombria presença pervertendo e frustrando todos os esforços que fazemos para nos libertar, certamente em nossos pesadelos e nos pesadelos dos filhos de nossos filhos”. Mas, sobretudo, havia seu legado:

> a injusta estrutura econômica que deixou quase metade da população em extrema pobreza, o efeito do terror prolongado e sistemático sobre os cidadãos, as tensões autoritárias que tensionam cada instituição e experiência, a falta de moradia, instalações educacionais, assistência médica assombrarão o Chile por muitos longos anos que virão (DORFMAN, 1990, p.121).

Havia, de fato, muito trabalho à frente para reparar os dados e reestabelecer as bases de uma vida em liberdade e democracia, percurso este que deveria perpassar pela responsabilização do Estado, culpabilização dos perpetradores e revisão das reformas neoliberais; e que, portanto, exigiam fôlego para as disputas por vir e, em contrapartida, deixavam muita incerteza no ar.

Figura 30 – Alejandro Hoppe (1987)



Legenda: "Tribunal Militar, centro de Santiago". Fonte: Chile From Within (MEISELAS, 1990, p.69, tradução nossa)[85].

Este é o retrato da incerteza, sentimento tão marcante deste momento histórico chileno, fotografia escolhida para ser a imagem de capa do livro (Fig. 30). A ação interrompida e paralisada deixa em suspenso sua intenção: militares sustentando um largo e pesado portão: estaria ele semiaberto ou semifechado? Símbolo da abertura democrática ou alegoria dos desejos mais perversos dos militares de ignorar novamente o voto popular e cerrar qualquer possibilidade de abertura vindoura?

A narrativa que se inicia no prólogo com imagens da interrupção do governo democrático de direito se encerra com um ponto de interrogação: um tempo suspenso, no qual o que se acredita é que os tempos sombrios da ditadura militar chegaram ao fim, mas a que termos? Conseguirão justiça e reparação às vítimas? Esclarecerão os destinos dos desaparecidos políticos? Terá fim incluso o neoliberalismo?

Ainda era cedo para saber o que viria. Mas o que se sabia é que o "NO" ganhara nas urnas e essa vitória, por mais prematura ou insuficiente, deveria ser celebrada. "Nosso insolente adeus ao general foi irrefutavelmente profético", escreve Dorfman em 1989, especialmente para o livro (1990, p.121): "Um ditador não pode reinar a menos que prometa a eternidade. [...] Nesse sentido, todo ditador tenta abolir o tempo, congelar a história, colonizar o espaço com sua imagem", enquanto apaga qualquer imagem que

[85] "Military court, downtown Santiago". Fonte: Chile From Within (MEISELAS, 1990, p.69).

conteste sua unanimidade ou que rememore o passado. “No momento em que as pessoas podem vislumbrar seu fim e começar a conceber um mundo sem ele, seu poder começa a desmoronar” (DORFMAN, 1990, p.121). Pinochet não seria eterno, afinal. A vitória do “NO” havia sido gigantesca. Um primeiro passo, certamente, mas uma grande conquista do povo chileno. Dorfman conclui seu epílogo para o Chile From Within:

> O plebiscito em si não foi ganho por alguns milhões de pessoas que de repente decidiram que já haviam sofrido o suficiente. Venceu porque durante cada minuto do reinado de Pinochet houve inúmeros chilenos que ousaram sonhar que a história não estava congelada e que podiam fazer a diferença e que transformaram esse desafio em uma série de pequenos passos laboriosos que, palmo a palmo, levaram o país longe do ditador, separou zonas que ele não podia comandar. Os historiadores apontarão a criação de milhares de associações, sindicatos, redes alternativas de comunicação, sopão, organizações de direitos humanos, associações estudantis, centros culturais, grupos religiosos e, sim, fotógrafos que não quiseram deixar a imagem de esperança e horror desaparecer. Mas nada disso teria sido possível se antes, simultaneamente, não tivesse acendido em vários corações uma chama de resistência, uma feroz decisão coletiva de não aceitar que a tirania tivesse a palavra final (DORFMAN, 1990, p.121).

Tampouco a imagem que reflete sobre as incertezas do futuro chileno teria a palavra final desta narrativa.

Figura 31 – Hector Lopez (1985)



Legenda: “Fora do Parque O’Higgins, Santiago”. Fonte: Chile From Within (MEISELAS, 1990, p.70).

Independente do que virá, a derradeira fotografia volta nossos olhos ao passado.

A mensagem é clara: aqui estão os desaparecidos políticos. Chile, não se esqueça de nós (Fig. 31). Que a "obtusa fé no progresso" não vire as costas ao "amontoado de ruínas" de seu passado recente, diria Benjamin (2012, 246).

3. Sonolência (ou depressão): volta a democracia, continua o neoliberalismo

"Ardem os meus olhos
de um sono que parece
um mero sintoma".
Diamela Eltit

Ao findar dos tempos ditatoriais, novos ventos começaram a soprar pela abertura democrática. Como forma de proteção, o Chile vira os olhos; recusa-se a olhar de frente as doloridas imagens da recém destituída ditadura militar. "Uma época que termina praticamente sem ecos, como se nada tivesse acontecido, você percebe? Sem final e já é memória" (ELTIT, 2017, p.21). Cai o autoritarismo, retorna a democracia, e as fotografias sitiadas continuam à espera da reciprocidade do olhar. Não havia mais urgência em encarar tais fotografias.

A todo momento, as imagens correm risco de vida. Risco de sua impossibilidade, risco de silenciamento, de desvios em apropriações pela classe dominante. Ou mesmo risco de esquecimento, de definhar ao se tornarem simples objetos a serem guardados em livros, armazenados em arquivos ou expostos em museus. Imagens imobilizadas, por estarem encerradas em esquemas rígidos de significação, imagens sem vida (BELTING, 2007, p.85). Como observa Agamben (2012, p.34), "as imagens das quais é feita nossa memória tendem, incessantemente, no curso da transmissão histórica (coletiva e individual), a se enrijecer em espectros", algo sem corpo e sem vida, como um passado consumado. Em outras palavras, "as imagens são vivas, mas, sendo feitas de tempo e de memória, sua vida é sempre *Nachleben*, sobrevivência, está sempre ameaçada e prestes a assumir uma forma espectral" (AGAMBEN, 2012, p.34). Por isso é tão importante "restituí-las a vida". Libertar a fotografia de sua habitual leitura de um passado consumado, examinar seus diálogos internos nos gestos inscritos e nas forças que a configuram, trazer à tona todas as possibilidades temporais que nela se inscrevem. Vestígios do que foi, sintomas do que poderia ter sido, prenúncios do que virá; a fotografia

está aberta a múltiplas leituras capazes de lançar novas perguntas sobre os tempos já idos, assim como sobre a atualidade.

Pois, afinal, de que valem os arriscados gestos de resistência se o presente não se volta para as obras do passado? Benjamin considera que "uma imagem irrecuperável do passado [...] ameaça desaparecer com cada presente que não se sinta visado por ela" (2012, p. 243). A despeito dos riscos inerentes, *Chile From Within* conseguiu preservar uma imagem do passado. No entanto, precisou aguardar por décadas por seu público reconhecimento.

Enquanto ocorriam os encontros clandestinos entre Susan Meiselas e os fotógrafos chilenos para a confecção do livro, os chilenos tiveram oportunidade de escolher se Augusto Pinochet continuaria no poder e disseram "NO!". Após anos de autoritarismo, o direito de escrever a própria história retornava às mãos do povo que decidia pela volta da democracia. Era a liberdade tão ardentemente sonhada. Demorou-se para perceber que esse sonho não era tão livre como se esperava. Ou, ao menos, não para todos os chilenos.

Nos dois anos que se seguiram, enquanto o livro era confeccionado no exterior, o Chile se preparava para dar fim a dezessete anos de opressão. Em 1990, data de seu lançamento, o circuito internacional pronunciava grande expectativa em saber o que acontecia no país andino durante o regime militar e exposições foram realizadas nos Estados Unidos (1990) e Canadá (1991). Mas a recepção no Chile foi bem diferente.

Quando *Chile From Within* foi lançado, o país se abria para a redemocratização. Ante a vontade de seguir em frente, adensada pela dor de olhar para trás, os chilenos deram as costas ao seu passado. O livro quase não circulou em seu país, sendo exibido em uma galeria em Santiago em 1991 e no Museu de Arte Contemporânea em 2001, mas ambos com pouca repercussão. "A sociedade rejeita as obras que parecem reviver recordações penosas" (BARAHONA DE BRITO, 2004, p.190). Para grande parte da população chilena ainda não era possível encarar as feridas do passado. Em sua força desconcertante, diante do poder de afecção das imagens, doía olhá-las. O Chile não estava pronto para recordar.

Outro acontecimento revela a incerteza deste momento de transição no país. Em 1993 a AFI encerra sua atuação:

> No início dos anos noventa, e junto com o advento da democracia, a AFI desaparece. Desaparece como tantas organizações culturais e populares e meios de comunicação impressos que estiveram na linha da frente na luta pela liberdade e pela democracia. Recordo que o Ministro do Interior esteve presente na última exposição coletiva da AFI. Ato simbólico, que não entendíamos na época, lacrou sua certidão de óbito.

> Aqueles olhos acusadores não eram mais necessários: o preço da democracia no estilo chileno. Depois, a institucionalização, enquanto a fotografia chilena é deslocada para museus e galerias por uma coorte de curadores encarregados de esvaziar seus conteúdos e significados para seus projetos e ambições pessoais (VÁSQUEZ, 2008, p.11, tradução nossa)[86].

A redemocratização deu a falsa impressão de que todos os problemas seriam sanados; mas não significou, de fato, "um reencontro dos chilenos com os ideais democráticos socialistas" da época de Allende (DE LA FUENTE, 2011). E tampouco algum governo, a partir dos anos 1990, foi "capaz de convocar o povo a um referendo nacional por meio de uma Assembleia Constituinte para redigir, discutir e aprovar uma nova Constituição" (DE LA FUENTE, 2011). A mudança no regime manteve o modelo econômico e social praticamente intocado. A narrativa dominante anunciava um futuro cada vez mais próspero que ignorava o fardo da desigualdade social, silenciava a luta por verdade e justiça aos mortos e desaparecidos políticos, e negava a reparação histórica aos povos originários. A Constituição redigida pela ditadura militar e seu modelo econômico neoliberal seguiram em curso, assim como Pinochet, designado Comandante em Chefe do Exército e, posteriormente, senador vitalício.

Como insetos atraídos pela luz mortal, o Chile parece ter saído da escuridão do terrorismo de Estado direto para a luz ofuscante do neoliberalismo. Na elaborada distopia de *Ensaio sobre a Cegueira* (1995, p.7), José Saramago descreve uma epidemia de cegueira branca, distinta da tradicional imagem da escuridão proveniente da inaptidão em perceber a luz. Ao contrário de algo que cobre "a aparência dos seres e das coisas, deixando-os intactos por trás do seu véu negro", há esse outro tipo de cegueira, de uma "brancura tão luminosa, tão total", que devora mais do que absorve, "não só as cores, mas as próprias coisas e seres, tornando-os, por essa maneira, duplamente invisíveis". O autor nos abre os olhos para outras formas de cegueira. Em nome do progresso, o modelo de democracia neoliberal ofusca a realidade com seu excesso de luz, promessas inatingíveis de um futuro em que a liberdade se confunde com o consumo ilimitado, enquanto conduz a sociedade a uma catástrofe social e ecológica sem precedentes.

---

[86] "Al iniciarse la década de los noventa, y junto con el advenimiento de la democracia la AFI desaparece. Desaparece como tantas organizaciones culturales, populares y medios impresos que estuvieron en la primera línea en la lucha por la libertad y la democracia. Recuerdo que para la última exposición colectiva de la AFI se hizo presente el ministro del Interior. Acto simbólico, que no entendimos en ese momento, selló su certificado de defunción. Ya no eran necesarios esos ojos acusadores: el precio de la democracia a la chilena. Luego, la institucionalización, mientras la fotografía chilena es desplazada a los museos y galerías por una cohorte de curadores encargados de vaciar sus contenidos y sentidos por sus proyectos y ambiciones personales" (VÁSQUEZ, 2008, p.11).

Benjamin já alertava para a incrustação da impossibilidade de sonhar e de ser solidário no cerne do capitalismo: uma "sensação de que a ação política, assim como as outras dimensões da vida, estaria dominada pelo culto permanente, *sans revê et sans merci*, da vida sob o capitalismo" (KEHL, 2013, p.3). O capitalismo como um todo, exacerbado no modelo neoliberal chileno, conforme argumenta o historiador chileno Sergio Grez, "tende à fragmentação do corpo social, que não estimula a que a gente se reúna, discuta, participe, senão que propicia o individualismo, as soluções puramente pessoais e não coletivas" (*apud* DE LA FUENTE, 2011, p.28). A apatia generalizada é o efeito no indivíduo das frustrações em seu sonho de um mundo melhor.

Como reerguer a democracia sobre as bases nefastas do terror? Como redimir o passado se os olhos estão vidrados no futuro promissor? Se "o que cada sociedade decidir recordar e esquecer determina, em grande medida, a projeção do seu futuro", se "as políticas da memória sobre as atrocidades do passado são, assim, parte integrante da identidade destes países e dos seus sistemas políticos" (BARAHONA DE BRITO, 2004, p.191), o que esperar de um país que insiste em ignorar a sua história recente?

Apesar de estar face ao passado, olhos escancarados e de queixo caído ante o monte de ruínas que alcançam o céu, o anjo da história de Benjamin encontra-se imobilizado pelos ventos que o impelem irresistivelmente ao futuro. Segundo Michael Lowy (2004) "Benjamin tinha a premonição dos desastres monstruosos que uma civilização industrial/burguesa poderia produzir em crise". Como um adivinho, Benjamin lê nas entrelinhas da história burguesa, protagonizada pelos estados e orientada para o progresso econômico, o destino trágico da humanidade. "A catástrofe é o progresso, o progresso é a catástrofe" (*apud* LOWY, 2004).

Ao refletir sobre o sacrifício de tantas pessoas, não somente chilenos, na luta pela liberdade no Chile, Claudio Pérez exalta que isso é algo que "não se pode esquecer". (PÉREZ, 2015b). Contudo, ante a realidade de um Chile que pouco mudou décadas após o fim da ditadura, alguns se perguntam: valeu o sacrifício?

Diante da recusa do olhar, por um longo período o livro foi relegado a uma vida no exílio. *Chile From Within* é um livro de imagens sitiadas que só retorna para casa após 25 anos de espera. Neste tempo, a AFI deixou de existir, alguns fotógrafos simplesmente pararam de fotografar; enquanto outros seguiram comprometidos com o trabalho de reavivar a disputa pela história e o desejo de memória. De todo modo, a imagem resiste e aguarda pelo momento de sua irrupção. Somente em 2015 o país se mostrará capaz de retribuir o olhar para as fotografias sitiadas dos tempos sombrios da ditadura militar.

3.1 *Chile desde Adentro* (2015)

Ameaçada de desaparecer, a imagem do passado aguarda pela retribuição do olhar no contemporâneo tempo de agora (BENJAMIN, 2012). Frente ao perigo constante de esquecimento, as imagens do passado comportam "elementos inacabados": "elementos que aguardam uma vida posterior, e que somos nós os encarregados de fazê-los reviver" (GAGNEBIN, 2018, p.70). Ciente disto, Meiselas costuma retornar aos lugares por onde andou para animar as imagens que ainda tem tanto a nos dizer.

Dez anos após a insurreição, Meiselas voltou à Nicarágua com os cineastas Alfred Guzzetti e Richard Rogers para procurar pelas mesmas pessoas que encontrara tempos antes no intuito de dar continuidade ao seu trabalho investigativo. Queria saber o que acontecera no país enquanto evocava a memória de uma revolução há muito esquecida, e assim Meiselas viajou de vila em vila com o livro na mão, a perguntar sobre os personagens de seu álbum de retratos. As cenas deram origem ao filme *Pictures from a Revolution* (1991). "As fotos e as vozes das pessoas evocam o que se passou: a revolução asfixiada pelos Estados Unidos", explica Patricio Guzmán (2017). Desta forma, revisitando pessoas e lugares, testemunhas e testemunhos, Meiselas "analisa as dificuldades de uma mudança social, mostra a nobreza da gente humilde, mas sobretudo esquadrinha as recordações, provoca uma reflexão que ninguém havia feito sobre a Nicarágua" (GUZMÁN, 2017).

Em 2014, para o 25º aniversário da derrubada de Somoza, Meiselas retorna. Desta vez, traz consigo dezenove fotografias da época da revolução impressas em tamanho mural (MEISELAS, 2021). A iniciativa faz parte do projeto *Reframing History* que, em colaboração com comunidades locais e o Instituto de História da Universidade da América Central, ambiciona fomentar lugares de memória e suscitar debates acerca da história e da atualidade da Nicarágua. Ao expor os murais em espaços abertos e paredes públicas da cidade, as imagens do passado voltam ao seu lugar de origem: com a materialidade da impressão e a grandiosidade do formato, as cenas imortalizadas podem ser assombrosamente revistas pelos que passam nas ruas. A semelhança salta aos olhos e convida à reflexão sobre os tempos idos, o momento presente e o que esperar do futuro.

No ano seguinte foi a vez de retornar ao Chile. Em 2015, o país andino completou 25 anos da reabertura democrática e estava finalmente pronto para olhar para trás. Para

fomentar os debates acerca da memória da ditadura, o livro *Chile From Within* é revisitado e ganha edição em espanhol. Seu lançamento realiza-se com exposição itinerante, acréscimo de arquivos coletados, conferências e website. Inaugurada em Santiago no Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), *Chile desde Adentro* se torna um grande sucesso. Na presença de alguns dos fotógrafos, as imagens eram apresentadas e contextualizadas com a força do testemunho dos que viveram em tempos sombrios, dos que resistiram e atuaram para que hoje, junto de suas imagens, pudessem contar suas histórias. "As pessoas queriam compartilhar com os atores do livro, vê-los, ouvir suas experiências" (MACAYA, 2015). Tanto as gerações que presenciaram os tempos sombrios, quanto as novas gerações de chilenos, ambos ansiavam por olhar as imagens e ouvir as histórias na voz testemunhal dos que resistiram.

> Nos quase dois meses em que a exposição ficou aberta no GAM (de 21 de julho a 11 de setembro), o Chile convocou mais de 30 mil pessoas das mais diversas idades - daqueles que participaram ou se lembravam vividamente de algum evento fotografado, para aqueles que, como a que escreve, ainda eram crianças durante a ditadura, mesmo aqueles que ainda não tinham nascido. [...] Este sucesso deve-se, penso eu, não só à cuidadosa reunião, mas também ao papel ativo que os próprios fotógrafos desempenharam na exposição, que participaram ativamente em visitas guiadas e conversações (MACAYA, 2015).

Ao testemunhar sobre tão turbulenta época, Oscar Navarro (2015) percebe que o sentido de pertencimento de outrora se torna, finalmente, ainda mais adensado no presente: "Eu parti quando tinha 23 anos para sair às ruas em uma ditadura onde não era só gás lacrimogêneo, eram tiros, sequestros, ...". Muitos perderam a vida durante a ditadura militar, muitos foram marcados para sempre. Perceber o valor, na contemporaneidade, de tão arriscada atuação é muito gratificante: "Nós somos parte da nossa própria história" (NAVARRO, 2015).

Olhar para as imagens do passado ajuda a refletir não somente sobre o que aconteceu, como sobre o que está em curso: elas fazem "emergir as esperanças não realizadas desse passado", assim como inscrevem "em nosso presente seu apelo por um futuro diferente" (GAGNEBIN, 2018, p.67). Pensar nos sonhos desfeitos, no que poderia ter sido, induz à reflexão de que o futuro ainda pode ser diferente, que a história quem faz são os homens, como disse Allende em seu último pronunciamento à nação.

Em 25 anos de desigualdade e opressão, as máscaras do capitalismo tombaram. Segundo Gonzalo Badal,

> o fascínio pela história recente do Chile tem seu correlato na crescente consciência que as pessoas adquiriram sobre a dinâmica dos processos

> culturais, políticos e sociais desenvolvidos nos últimos 40 anos no país, e que constituem o corpo de uma memória coletiva que hoje irradia e nutre diferentes campos do conhecimento (2008, p.5, tradução nossa)[87].

A compreensão de que o passado poderia ter sido outro, que ele *deveria* ter sido, nos conduz à crítica sobre o presente. Com a gradual exacerbação dos problemas sociais decorrentes do neoliberalismo, os alarmes da desigualdade social soaram com o preço imposto à água, a exclusão decorrente do sistema de capitalização das aposentadorias e o aumento das passagens de ônibus; a antiga brasa volta a arder em chamas. O Chile despertou.

4. Tempo de Despertar

"Los obligo a mis muertos
en su día.
Los descubro, los trasplanto
los desnudo
los llevo a la superficie
a flor de tierra
donde está esperándolos
el nido de la acústica".
Stella Díaz Varín

Por quase trinta anos, a rotina democrática foi capaz de abafar as brasas ainda rubras que restaram do fogo que ardeu no país andino ao longo de dezessete anos de ditadura militar (1973-1990). Desde a redemocratização, o Chile, dizia-se, prosperava em harmonia sob o modelo neoliberal adotado ainda em tempos sombrios. Mas as disputas pela memória da nação mantiveram a brasa viva em cada busca por verdade e justiça face aos mortos e desaparecidos políticos, em cada remanescente indígena a clamar por sua terra de origem e pelo reconhecimento de sua luta desde épocas coloniais. Mas é na atualidade que o vento que sopra é finalmente reconhecido na forma fatídica de uma

[87] "La fascinación por la historia reciente en Chile tiene su correlato en la creciente conciencia que han adquirido las personas en torno a la dinámica de los procesos culturales, políticos y sociales desarrollados en los últimos 40 años en el país, y que conforman el cuerpo de una memoria colectiva que hoy irradia y nutre distintos campos del saber" (BADAL, 2008, p.5).

tempestade chamada progresso (BENJAMIN, 2012). Aos seus pés, um acúmulo incansável de "ruína sobre ruína" pesa sobre um povo. Frente à consciência da catástrofe, o fogo volta a se inflamar. Aparentemente, a fumaça não será suficiente para obnubilar os fatos. Incendeia-se o véu da história. É o despertar.

Os olhos esbugalhados do anjo da história de Benjamin nos interrogam. Somos forçados a refletir sobre o que levou a esse crucial momento de interrupção no *continuum* da história chilena. Tomada de posição de um povo que "para, bruscamente, numa constelação saturada de tensões" com o propósito de fazer "explodir uma época", interromper "o curso homogêneo da história" (2012, p.251).

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

A disputa em torno da imagem é parte constituinte deste conflito. Junto a notícias, vídeos e fotografias dos protestos que se alastravam pelo país, o mundo desta vez pôde acompanhar o levante de um povo que grita *Basta!* aos abusos e injustiças do neoliberalismo. Se o capitalismo é um trem desgovernado rumo ao abismo, os chilenos, em particular os jovens, puxaram ao menos um freio de arrumação. O "apelo à vida onírica" funciona como um "aviso de emergência": "um indicativo, não tanto do caminho que a alma deve tomar para retornar ao lar, mas de que esse caminho já havia sido obstruído" (BENJAMIN, 2013, p. 484). Em seus gritos incansáveis, ecoados em fotografias, textos literários, cantados em músicas de protesto, encenados nos palcos das ruas, os jovens chilenos acionam os freios de emergência – o ato revolucionário *benjaminiano* (LOWY, 2013; 2004) – e anunciam à elite e ao governo que não os deixarão dormir enquanto não puderem voltar a sonhar.

Em algum momento recente parte dos chilenos pode ter percebido que "não é depressão, é capitalismo".[88] Frases como essa foram ouvidas dos manifestantes e lidas nas fachadas de prédios e monumentos. A escritora Nona Fernández compilou algumas delas em um texto que originou um curta metragem de mesmo nome. Por intermédio de

[88] Disponível em: <https://www.elperiodista.cl/nona-fernandez-no-era-depresion-era-capitalismo/>. Acesso em 25 out 2020.

obras como *No era Depresión era Capitalismo*[89], de um coletivo de sessenta pessoas entre estudantes, ativistas, representantes indígenas e artistas, fez-se reverberar no mundo as demandas dos cidadãos chilenos.

Figura 32 – Susana Hidalgo (2019)



Legenda: "A imagem de um manifestante agitando a bandeira Mapuche no topo de uma estátua militar, em Santiago, tornou-se um símbolo dos protestos no Chile". Fonte: BBC News[90].

Com a reluzente bandeira Mapuche como símbolo do despertar, a história dos vencidos triunfa, ao menos provisoriamente, sobre as forças sombrias dos dominantes. Mais de um milhão de pessoas aglomeravam-se no centro de Santiago para a maior manifestação chilena desde o retorno da democracia.[91] As imagens das manifestações pelas ruas do Chile expressam a força que emerge em "reações tão viscerais" de

[89] Dirigido pelos cineastas Chamila Rodríguez e Galut Alarcón, o curta estreou no Festival Internacional de Cinema de Valdivia (FICValdivia 2020) na secção Cinema e Resistência. Disponível em: <https://noeradepresioneracapitalismo.com/>. Acesso em 25 out 2020.

[90] "La imagen de un manifestante ondeando la bandera mapuche en la cima de una estatua militar, en Santiago, se convirtió en un símbolo de las protestas en Chile". Disponível em: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50239591>. Acesso em 28/01/2020.

[91] A manifestação do dia 25 de outubro, 11 dias após o início dos protestos que perdurariam por todo o ano no Chile, foi considerada a maior desde o retorno da democracia no país. Mais informações e fotografias do Despertar disponíveis em: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50190029>. Acesso em 28/01/2020.

resistência e revolta porque "os limites do que pode, ou deve, ser suportado" foram, há muito, ultrapassados (BUTLER, 2017, p.23).

Um mar de pessoas ocupa uma praça de Santiago, tradicional palco das manifestações na capital, para tomar a estátua do General Baquedano. Bandeiras do Chile tremulam por todos os lados. Nas luzes do entardecer, em meio à fumaça próxima, o céu parece em chamas. Um jovem, no topo da estátua, os braços erguidos, eleva a bela bandeira Mapuche ao patamar mais alto da imagem (Fig. 32).

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

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

A repressão, no entanto, é brutal. A violência física dos confrontos que tentavam, em vão, conter a multidão, custou ao país milhares de feridos, centenas de lesões oculares e dezenas de mortos. A despeito da epidemia de cegueira imputada e da pandemia de COVID-19, a massa desperta manteve a pressão. O Chile exige mudanças.

25 de outubro de 2020. Em novo plebiscito histórico, com 78% dos votos é decidido pela escrita de uma nova constituição. Uma primeira vitória em uma árdua batalha. O Chile, de fato, não pode esquecer sua história mais recente. Foi preciso desmascarar uma guerra fictícia, confrontar a violência do Estado nas ruas, muitos perderam a visão, alguns perderam a vida. A eleição de um jovem presidente de esquerda, Gabriel Boric – que fez questão de reverenciar a memória e o legado de Salvador Allende

ao tomar posse –, foi outra conquista significativa para a tão almejada escrita de uma outra história.

Mas o que viria a ser a carta dos sonhos, elaborada com participação cidadã e paridade de gênero e sob comando dos povos originários representados na figura da acadêmica mapuche Elisa Loncón, não foi aprovada. Apenas 38,14% votaram em apoio à proposta elaborada pela Convenção Constitucional contra 61,86% de rechaço. Uma batalha foi perdida, mas não a guerra.

A priori é necessário entender para quais mudanças o Chile está de fato pronto. O sonho de realizar transformações efetivas como plurinacionalidade e legalização do aborto, por exemplo, parecem ter assustado muitos cidadãos. Não sem uma forte campanha pelo *rechazo* promovida pelos partidos de direita e a elite econômica, adensada pela desinformação das *fake news*, em que ambas fomentaram o medo do país em perder a estabilidade e mergulhar numa crise econômica sem precedentes[92].

Os movimentos sociais declararam que a decisão pela mudança é incontestável e definitiva: "Já não somos o que éramos", muito se aprendeu com o despertar de uma nação, com a autorrepresentação do povo, com o protagonismo indígena[93]. No entanto, a nova proposta constituinte hoje está nas mãos dos que não desejavam mudá-la, a extrema-direita, que excluiu a participação popular e limitou os indígenas a um único representante. Para alguns, é a vitória da carta de Pinochet, não sua derrocada[94].

O Chile sentiu a derrota, o país está quieto. Mas, ao menos por enquanto, a luta continua. Os chilenos já decretaram uma vez, nas ruas e nas urnas, ao governo e à elite, que não mais será possível manter os olhos fechados e o sono tranquilo até que a dignidade se torne costume. Resta manter vivas as chamas da esperança e os corpos em aliança nas alamedas e praças da cidade. O berço do neoliberalismo ainda pode ser o lugar da primeira pá a cavar seu túmulo. Não custa sonhar – desde que de olhos bem abertos.

---

[92] Mais informações sobre o que levou à vitória da rejeição disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2022/09/10/10-elementos-para-compreender-a-rejeicao-a-nova-constituicao-no-chile>. Acesso em 15/06/23.

[93] Disponível em: <https://esquerdaonline.com.br/2022/09/05/movimentos-sociais-chilenos-lancam-declaracao-sobre-derrota-do-apruebo-ja-nao-somos-o-que-eramos-antes-de-escrever-esta-constituicao/>. Acesso em 15/06/23.

[94] Disponível em: <https://esquerdaonline.com.br/2023/06/14/a-continuidade-da-constituicao-pinochet-guzman-lagos-se-consolida-apos-o-triunfo-da-ultradireita/>. Acesso em 15/06/23.

II. Fotografar para *Entender*

II. FOTOGRAFAR PARA ENTENDER: <u>ÁFRICA DO SUL</u>

"Do fundo desta noite que persiste
A me envolver em breu - eterno e espesso,
A qualquer deus - se algum acaso existe,
Por mi'alma insubjugável agradeço.

Nas garras do destino e seus estragos,
Sob os golpes que o acaso atira e acerta,
Nunca me lamentei - e ainda trago
Minha cabeça - embora em sangue - ereta.

Além deste oceano de lamúria,
Somente o Horror das trevas se divisa;
Porém o tempo, a consumir-se em fúria,
Não me amedronta, nem me martiriza.

Por ser estreita a fenda - eu não declino,
Nem por pesada a mão que o mundo espalma;
Eu sou o senhor de meu destino;
Eu sou o capitão de minha alma".

Invictus, de ***Willian Ernest Henley***[95]

Será possível atribuir a um único homem a salvação – ou a desgraça – de um país? Por mais que devamos refutar generalizações, é fato que de tempos em tempos surgem nomes que imprimem uma marca na história mundial. Nelson Mandela é um deles. O caminho para a liberdade guiado por ele levou a África do Sul das amarras da segregação racial aos moldes de uma nação arco-íris; um árduo caminho que transformou a figura de Mandela em ícone de resistência e superação.

Em 1964, Mandela foi condenado à vida na prisão, sua imagem condenada à morte. Fotografias do líder da luta anti-*apartheid* foram proibidas de circular no país, enquanto seu nome era banido até de sua cela em Robben Island e trocado por um número, na tentativa vã de diminuir sua presença. Para a manutenção no poder do regime supremacista branco, tornara-se imperativo apagar qualquer menção à Mandela da

[95] Disponível em: <https://www.universodosleitores.com/2017/01/conhecam-o-poema-invictus-que-inspirou.html>. Acesso em 10/06/2022.

história da África do Sul e da memória mundial. Mas como apagar a esperança do coração dos sul-africanos?

Após vinte e sete anos de cárcere privado e exaustivos trabalhos forçados, Mandela ressuscita no cenário político como promessa de futuro em um país na iminência de uma guerra civil. Ao invés de lágrimas, a marca de sua libertação é o sorriso de quem renasce invicto, pronto para ser o líder de pretos e brancos, o primeiro presidente negro da moderna nação sul-africana.

O mundo conhece e celebra Mandiba. E não deveria ser diferente, pois, como constata o escritor, pintor e poeta sul-africano Breyten Breytenbach, nos apegamos a você, Nelson Mandela, "como um herói da libertação que não renegou seus compromissos de liberdade da opressão e justiça para todos", como "um humanista sábio e curioso e atencioso, com tanto humor e um sorriso tão lindo" (2008, tradução nossa)[96]. E realiza que, às vezes, nos esquecemos que a luta por dignidade e respeito é um processo sem fim.

A tão esperada mudança social na África do Sul não se concretizou como esperado. Da experiência fracassada restou o sonho desfeito. Racismo continuado, acentuada desigualdade social, altos índices de criminalidade e uma arraigada corrupção na política assolam o país. A falha no cumprimento de ao menos alguns dos ideais sonhados simbolizou, para Breytenbach, o fim da possibilidade de pertencer, mas nunca o de se questionar sobre o que aconteceu: "Já nos esforçamos o suficiente para dar outro significado à "fraternidade"? [...] "Não deveríamos estar empenhados em tentar ver o mundo em geral e a África em particular com a maior clareza possível?" (2008, tradução nossa)[97]. Ou, conforme o fotógrafo sul-africano David Goldblatt (2018): "Como chegamos a ser do jeito que somos?".

Ver com o máximo de clareza possível, propósito no qual esmeram-se fotógrafo e poeta. Se antes já era demasiado simplista olhar para a África do Sul apartada como um mundo de brancos e pretos, hoje as complexidades estão em muito acentuadas. "Às vezes, acho que nosso problema não é tanto que deveríamos ter chegado ao "fim da história", mas que os historiadores não têm mais voz ou incentivo para descriptografar e transcrever uma compreensão dos eventos e movimentos que moldam nosso mundo"

[96] "as a liberation hero who did not renege on his commitments to freedom from oppression and justice for all [...] a wise and a curious and caring humanist with so much humor and such a lovely smile" (BREYTENBACH, 2008).
[97] "Have we tried hard enough to give another meaning to "brotherhood"? [...] Should we not be engaged in trying to see the world at large and Africa in particular as clearly as possible?" (BREYTENBACH, 2008).

(BREYTENBACH, 2008)[98]. Na busca por entendimento, o romancista Njabulo Ndebele adverte que "o desafio de ser sul-africano" começa em "fugir de caracterizações unidimensionais e definitivas de nós mesmos" (*apud* BREYTENBACH, 2008, tradução nossa)[99].

Desafio que guiará toda a trajetória profissional de Goldblatt; desafio assumido com afinco pelo próprio Breytenbach, pois, como descreve Gordimer, sua obra carrega "a plena responsabilidade pelo que foi e é; o eu não pode ser renegado, nem pelo jovem africâner crescendo como um membro do Volk eleito, falando a língua do senhor, nem pelo artista que fugiu para Paris [...], nem pelo revolucionário fracassado" (GORDIMER, 2012, p.453-454). O poeta africâner foi condenado por sua luta contra o *apartheid* e passou sete anos em uma prisão de segurança máxima – "o mais próximo possível que um branco chega da experiência dos negros na África do Sul" (GORDIMER, 2012, p.452).

É preciso assumir a responsabilidade de imaginar um mundo diferente. Desafio para historiadores e artistas, poetas e fotógrafos; tentar capturar, interrogar e expressar, em palavras e imagens, a complexa e contraditória realidade da África do Sul, fomentando a imaginação, aninhando "novos sonhos de justiça" e orientando os sul-africanos no efetivo caminho da liberdade.

Quanto a nós, fica o convite de igualmente transcender arquétipos, imaginar mundos. Aceitar a proposta de nos aproximarmos de uma realidade outra, distante tanto histórica quanto geográfica e culturalmente, na promoção de um olhar atento e acurado sobre um universo com mais nuances e cores do que os tempos de *apartheid* tentaram conformar. Uma nação em busca de ser arco-íris.

1. O *apartheid* e os tons de pele

"Ninguém nasce odiando outra pessoa
pela cor de sua pele, por sua origem ou ainda por sua religião.
Para odiar, as pessoas precisam aprender..."

[98] "Sometimes I think our problem is not so much that we're supposed to have come to "the end of history" but that historians no longer have the voice or the incentive to decrypt and transcribe an understanding of the events and movements shaping our world" (BREYTENBACH, 2008, tradução nossa).
[99] "the challenge of being South African: to run away from unidimensional and definitive characterisations of ourselves" (*apud* BREYTENBACH, 2008).

Nelson Mandela

Os homens tampouco nascem irmãos. Precisam, sim, "descobrir uns aos outros, e essa descoberta é o que o apartheid procura impedir... O que é o *apartheid*? Depende de quem responde" (GORDIMER, 2012, p.77).

Apesar de conhecido pela brusca separação entre brancos e pretos, nossa proposta é ir além de uma visão dicotômica para examinar o *apartheid* em suas múltiplas nuances. Como introdução a esse microcosmos, a escritora sul-africana branca de família inglesa, Nadine Gordimer, primeira sul-africana a receber o Prêmio Nobel de Literatura, descreve seu país, em 1954:

> Aqui estão os africanos em todas as fases de uma revolução social e industrial - o homem semi-nu recém saído do *kraal* agarrando a sua manta enquanto fita com os olhos expressivos o trânsito; o trabalhador destribalizado, vivendo no limbo entre seus costumes tribais descartados e outros costumes do mundo do homem branco; e o intelectual negro e infeliz, não conseguindo dar vazão aos seus talentos. E aqui estão também os brancos, em todas as fases de compreender e interpretar equivocadamente esse inevitável processo histórico - alguns temerosos e ressentidos, outros fingindo que não está acontecendo, uns poucos tentando ajudar que se desenrole com menos dor (GORDIMER, 2012, p.38).

Constituído como a política de segregação racial implementada oficialmente pelo governo nacionalista sul-africano de 1948 a 1994, o que se instaurou no sul do continente africano foi um modo de vida até então sem precedentes. Desde os primeiros contatos com os europeus a definição de raça serviu para legitimar injustiças e massacres no continente negro, sendo amplamente utilizada na época do comércio colonial e posteriormente adotada pelo imperialismo como prática política (ARENDT, 2012, p.280). Mesmo assim, conforme enfatiza Hannah Arendt em seu livro *Origens do Totalitarismo*, a declaração do político britânico e administrador colonial lorde Selbourne elucida ser o *apartheid* um "fenômeno sem precedentes": a ampla constituição de uma sociedade racista como um "modo de vida" (2012, p.303). Quando os tons da pele passaram a ditar por qual caminho seguir e onde habitar, entoando privilégios possíveis ou cerceando liberdades civis, os brancos consentiram e a população negra se viu destituída de direitos. Expulsos de suas casas, proibidos de andar livremente pelas ruas, de exercer a cidadania, os negros foram relegados a uma educação servil, a trabalhos inferiores, e tiveram suas vidas subjugadas por um Estado totalitário e racista.

Gordimer considera que era "inevitável que o colonialismo do séc. XIX chegasse finalmente a seu termo" (2012, p.420). A colonização na África do Sul:

> atingiu sua expressão máxima, escancarado em sua forma legal de apoderar-se da terra e dos minérios, escancarado na exploração da mão de obra dos povos indígenas, escancarado no racismo constitucionalizado, institucionalizado, que foi encoberto pelos britânicos sob a noção pia de melhora social, pelos franceses e portugueses sob a noção matreira da assimilação seletiva. Um cruzamento extraordinariamente pertinaz de holandeses, alemães, ingleses, franceses na população de colonos brancos sul-africanos produziu uma rudeza que retirou o véu do refinado racismo branco de todo o mundo: as bandeiras da civilização europeia tombaram, e ali restou, desavergonhadamente, a criação mais hedionda do homem, e eles a batizaram na Igreja Reformada Holandesa, chamaram-na de *apartheid*" (GORDIMER, 2012, p.420-421).

Diversas leis raciais foram sendo implementadas, dissolvendo aos poucos os direitos da população negra. O legislativo se embasou na classificação por raça para formalizar e impor, de forma sistemática, a segregação racial. Indivíduos eram obrigatoriamente distribuídos entre quatro diferentes categorias: negro, *coloured* (mestiço), asiático e branco; no qual, por meio de identificação arbitrária baseada em critérios de aparência, outorgavam-lhes distintos direitos políticos, sociais e econômicos.

A primeira lei constituída foi a "Lei de Proibição de Casamentos Mistos", em 1949. Relações extraconjugais inter-raciais também foram expressamente proibidas. Áreas residenciais foram criadas para os negros, culminando em remoções forçadas de populações inteiras das áreas designadas aos brancos. Ainda no propósito de evitar o contato dos brancos com 'os outros', a "Lei de Amenidades Separadas" estipulou o uso segregado e desigual em instiuições e transportes públicos, assim como em bibliotecas, teatros, cinemas, praias e demais áreas de lazer. Proliferaram placas e sinalizações demarcando o lugar onde "apenas europeus" podiam usufruir e quais espaços eram destinados aos demais sul-africanos nos estabelecimentos públicos e privados do país.

Já a "Lei de Passes", como ficou conhecida, obrigava os não-brancos a carregarem diariamente um passe por todos os lugares e a todo momento contendo sua identificação civil, categoria racial, histórico de trabalho e delimitação dos locais aonde estavam temporariamente autorizados a circular[100]. Constantemente inspecionado pela polícia nas ruas da cidade, a ausência do passe ocasionava em imediata detenção policial. Tamanha

[100] Mais informações sobre as diversas leis raciais em *Apartheid Legislation in South Africa*. Disponível em: <http://scnc.ukzn.ac.za/doc/HIST/Apartheid%20Legislation%20in%20South%20Africa.htm>. Acesso em 02 mai 2019

violação da liberdade de movimento fez com que esta se tornasse a lei mais odiada e a responsável por catalisar o sentimento coletivo de insatisfação e revolta que impulsionou os sul-africanos a inúmeros protestos contra o regime separatista de brancos europeus.

Como alegoria da servidão, o passe, em sua materialidade, adquire a dimensão simbólica das amarras da escravidão. Seu ressurgimento passa a representar a prisão dos corpos e os corpos rumo à prisão são a alternativa encontrada para tornar os homens livres novamente. Essa foi a estratégia adotada por Robert Sobukwe, liderança do Congresso Pan-Africanista (PAC), ao organizar um protesto pacífico para o dia 21 de março de 1960. A proposta era que todos deixassem seus passes em casa e se entregassem nas delegacias de polícia para detenção. Com o sistema carcerário sobrecarregado e a cidade sem a sua mão-de-obra barata, o país entraria em colapso e o governo seria, assim, obrigado a ceder. O PAC acreditava que esse seria o primeiro passo na luta por independência e liberdade ao povo negro. A sensação compartilhada de alegria e esperança fez com que multidões de voluntários aderissem ao protesto.

A fúria do passe reverberou o ímpeto da revolta nos corpos negros. Todavia, não havia medo e violência, mas bravura e calmaria. Somente em Sharpeville estimou-se 7 mil pessoas se manifestando pacificamente, entoando cantigas e se entregando deliberadamente à prisão, no pleno exercício da desobediência civil. Sobukwe instruiu o comissário de polícia sobre o evento, ressaltando sua base de atuação dentro dos princípios da não-violência. Em contrapartida, a reação do Estado foi enviar veículos blindados e jatos de combate da força aérea, promovendo uma atmosfera de tensão no ar que acabou em carnificina: um pequeno mal-entendido foi o estopim para que um policial atirasse contra a multidão desarmada e pacífica, e fosse imediatamente seguido por outros policiais. O resultado, centenas de corpos estendidos no chão, muitos abatidos pelas costas, um total de 69 mortos e 289 vítimas, incluindo 29 crianças (BERRY, 2018). Mais de 18.000 manifestantes foram presos, incluindo Sobukwe, Nelson Mandela[101] e outros líderes políticos anti-*apartheid*, negros e brancos. O governo declarou estado de emergência, baniu tanto o PAC quanto a ANC (Congresso Nacional Africano, partido de

[101] Centenas de ativistas políticos foram presos sem julgamento, incluindo Mandela. Quando solto, foi forçado a ir para a clandestinidade: "ele deixou o país ilegalmente e viajou pelo mundo para angariar apoio para sua campanha pelo fim do *apartheid*. Ao retornar em 1962, ele foi capturado pela polícia e condenado a cinco anos [...] Durante o Julgamento de Rivonia, ele optou por não comparecer ao banco das testemunhas, mas fez um depoimento de três horas explicando a história e os motivos do ANC. Ele foi condenado à prisão perpétua". Mais informações disponíveis em: <https://www.magnumphotos.com/newsroom/politics/in-pictures-nelson-mandelas-a-long-walk-to-freedom/>. Acesso em 12/06/2022.

Mandela), os dois partidos políticos de oposição; endureceu a censura à imprensa e impôs toque de recolher, proibindo qualquer forma de aglomeração pública pelas ruas do país.

Apesar de fotógrafos e jornalistas locais e estrangeiros cobrirem as manifestações e o massacre por toda cidade, pouco apareceu na imprensa sul-africana. Mesmo a Drum, importante revista destinada à comunidade negra, com frequentes reportagens críticas ao *apartheid*, decidiu não publicar as imagens de seus fotógrafos por medo de represálias (BERRY, 2018)[102]. Enquanto são banidas da aparição local, as fotografias sitiadas visam espaço e tempo distintos. Na tensão entre urgência e permanência, as clandestinas imagens anseiam pelo momento em que possam reverberar ao mundo a tragédia em seu lar. Temporariamente invisibilizadas, aguardam pelo momento futuro, o dia em que suas narrativas poderão reescrever a história de seu país sob a perspectiva dos vencidos, como requer Benjamin.

Apesar da acirrada tentativa de silenciamento, o massacre policial repercutiu profundamente junto ao povo sul-africano que jamais o esqueceria. Segundo David M. Sibeko, jornalista e político sul-africano, "massacres à sangue frio, como o de Sharpeville, têm sido uma tática deliberada para esmagar a oposição política desde os primeiros dias do colonialismo europeu [...] O impacto disso tudo é muitas vezes temporário demais. Mas não é assim com Sharpeville" **(**SIBEKO, 1976, tradução nossa)[103]. O Massacre de Sharpeville simbolizou um marco na história da África do Sul. Emblema da violência como política de Estado, o 21 de março é, na atualidade, feriado nacional em nome da luta pelos direitos humanos.

2. Nuances da violência cotidiana

"Como podemos viver na posição em que,

[102] A revista Drum é considerada pioneira por incentivar a prática emergente do fotojornalismo negro sul-africano. Embora a editoria tenha permanecido branca, de 1950 a 1964 o fotógrafo-chefe Jürgen Schadeberg foi o responsável por formar uma ilustre e engajada geração de fotógrafos que muito contribuíram para a escrita da história da África do Sul sob a perspectiva dos oprimidos: Peter Magubane, Alf Khumalo, Bob Gosani e Ernest Cole. Por diversas vezes a equipe da Drum foi detida por transgredir o sistema; entretanto, quando o Estado endurece as leis de censura à imprensa, em 1960, a revista cede e o destino das fotografias sitiadas se torna ainda mais incerto. Ian Berry, assim como Peter Magubane, trabalhavam para a Drum na época e documentaram os acontecimentos. Mais tarde, ambos contribuiríam com suas imagens e testemunhos nos julgamentos de traição.

[103] "Cold-blooded massacres such as that at Sharpeville have been a deliberate tactic for crushing political opposition from the earliest days of European colonialism [...] The impact of it all is all too often too temporary. But not so with Sharpeville" **(**SIBEKO, 1976).

como somos brancos, a única saída para nós
é nos metermos entre brancos cujo racismo
temos rejeitado com repulsa a vida toda?"
David Goldblatt

De acordo com restrições e liberdades relativas ao tom da pele, iremos observar atuações distintas de três fotógrafos sul-africanos durante o regime do *apartheid* que remetem a diferentes soluções políticas e estéticas para o problema em comum. Da linha de frente dos conflitos, Peter Magubane expõe a dimensão explícita da violência policial ao registrar acontecimentos como o Massacre de Sharpeville (1960) e o Levante de Soweto (1976). Ernest Cole, por outro lado, se dedica a documentar uma violência mais subterrânea, porém onipresente a todos os aspectos da vida cotidiana dos sul-africanos negros. Sob outro ponto de vista, David Goldblatt busca desvelar, nas cenas comuns da vida dos Africâneres, uma violência concreta inscrita na pura abstração da realidade.

Por fim, uma violência transversal que, embora em tons desiguais, contagia e afeta a vida de todos na África do Sul. As nuances captadas em suas múltiplas perspectivas auxiliam na compreensão desse mundo onde tais práticas foram – e muitas vezes ainda são – possíveis.

2.1 Peter Magubane: da sujeição dos corpos ao levante da alma

No propósito de dar visibilidade global à barbárie promovida pelo *apartheid*, o fotógrafo sul-africano Peter Magubane se concentrou em documentar os violentos confrontos em seu país. Apesar do cargo de fotojornalista na revista Drum, o tom negro de sua pele o proibia de portar uma câmera e fotografar livremente pelas ruas das cidades. Para driblar a restrição, o equipamento fotográfico era muitas vezes escondido em sacos de papel, pedaços de pão, caixas de leite ou até em uma bíblia oca[104]. Mesmo assim, o fotógrafo não escapou de ser, por diversas vezes, espancado, baleado, preso e torturado - até passar 586 dias consecutivos na solitária, sem aviso prévio ou direito a visitas

[104] Em entrevista para o projeto 21 Ícones da África do Sul, Magubane demonstra como fotografava com a câmera escondida dentro de um pão. Disponível em: < http://21icons.com/peter-magubane/>. Acesso em 04/10/2021.

(MAGUBANE, 2015). Quando finalmente liberado, foi decretado que estaria proibido de exercer sua profissão por cinco anos, apesar de não haver qualquer acusação legal de crime.

Ciente dos riscos que corria, Magubane seguiu fotografando. A violência sentida pela sujeição dos corpos às práticas abusivas, perpetradas pelo regime de supremacia branca, não o deixava escolhas senão o de implicar-se na luta com as armas que tinha em mãos. Arrisca-se a vida por acreditar que imagens que o presente não pode conhecer ajudarão a reescrever a história no porvir. Quando o Levante de Soweto aconteceu, Magubane (2015) partiu com sua câmera determinado a mostrar ao mundo o que estava acontecendo.

Em 16 de junho de 1976, estudantes secundaristas se reuniram para uma marcha pacífica. Desta vez, o catalizador da indignação coletiva surgiu da imposição da língua africânder ao lado do inglês como meio de instrução. Os estudantes já vinham se organizando e não pretendiam aceitar serem alfabetizados na língua do opressor. Embora a educação bantu tenha sido projetada para doutrinar os sul-africanos à submissão ao regime, evitanto o pensamento crítico e as ideias consideradas subversivas, a recusa em receber essa educação inferior tornou-se um dos principais focos de resistência dos jovens, culminando no sentimento coletivo de indignação e no ímpeto comum por manifestar-se.

Como Butler define (2017, p.23), um levante provém de “reações tão viscerais” de resistência e revolta, capazes de trazer à tona “a consciência e a convicção, por parte de um grupo de seres humanos” de que “os limites do que pode, ou deve, ser suportado” foram, há muito, ultrapassados. Os estudantes deixam a escola para trás, determinados em expressar sua indignação. De forma pacífica e com responsabilidade uns com os outros, caminham de mãos dadas pelas ruas de Soweto. A tomada de consciência se torna plena convicção com a multidão unida. O medo é menor que a certeza e a excitação pelo gesto compartilhado. Corpos se levantam, mãos se soltam para dar vez ao punho cerrado em simbologia à luta e ao poder negro. Reações viscerais que podem ser vistas e sentidas na fotografia de Magubane (Fig. 33).

Figura 33 – Peter Magubane (1976)



Legenda: "Um grupo de estudantes protestam contra o uso do africânder como a única língua de instrução nas escolas durante a Revolta do Soweto, 16 de junho de 1976". Fonte: UNISA[105].

Com tantos rostos sorridentes, a imagem torna explícita a alegria contagiante de uma justa manifestação por liberdade e igualdade. A bela jovem parece levitar de felicidade, seus pés suspensos alçam voo em sonhos de novos tempos. O rapaz com o cartaz clama contra a imposição da língua africânder em suas escolas, enquanto dois indivíduos apresentam uma expressão tensa, compreensível frente a uma imprensa supostamente conivente por não publicar as imagens dos horrores do *apartheid* nos jornais da África do Sul. Por inúmeras vezes, Magubane teve que justificar sua posição, lembrando aos manifestantes que o mundo verá suas imagens.

Com a consciência da injustiça e a convicção na luta, vem a tomada de posição de um povo que grita em uníssono: *basta*! A manifestação estudantil começou tranquila e alegre, jovens e crianças seguravam cartazes e entoavam cantigas. Contudo, no meio do percurso previsto, seriam surpreendidos por violenta repressão: a força policial montou barricadas, lançou gás lacrimogêneo e simplesmente abriu fogo contra aproximadamente

[105] UNISA – University of South Africa. Disponível em <http://www.unisahistory.ac.za/timeline/periods/the-apartheid-project-1948-1994/>. Acesso em 29 jun 2019

10 mil estudantes em idade escolar de Soweto. Ao fim do dia eram contabilizados milhares de feridos e 23 mortos, a maioria crianças.

Diante do desastre infligido, a repressão voltou-se também para a imprensa. Enquanto Magubane fotografava o levante, sentiu o cano de uma metralhadora contra sua têmpora. Ele conseguiu se esquivar mas, em outro momento, outro policial quebrou o seu nariz com um bastão e o obrigou a velar o filme que estava na máquina, no claro intuito de destruir evidências da violência infligida a jovens e crianças, imagens capazes de desvelar a dimensão do horror e disputar a história oficial.

A cada imagem que morre, antes que possa alcançar os corpos dos homens, habitá-los, onde poderia talvez estar à salvo (não mais como *pictures*, mas como *images*); morre um pouco da História da humanidade. Pois, mesmo minúsculas, frágeis e intermitentes, as imagens podem, em algum momento, tensionar a rachadura que há em tudo e que possibilita a luz de entrar (COHEN, 2015, p.15). Por sorte, outras imagens conseguiram se esquivar da violência policial para contar ao mundo a história dos que tombaram. É o caso da icônica fotografia de Sam Nzima que ultrapassa o massacre em Soweto para simbolizar e manter viva na lembraça a brutalidade do regime do *apartheid* na África do Sul.

Figura 34 – Sam Nzima (1976)



Legenda: "Makhubo carrega o corpo de Hector Pieterson, fotografado por Sam Nzima. Fotografia: Sam Nzima/Arquivo". Fonte: The Guardian[106].

[106] Disponível em <https://www.theguardian.com/world/2016/jun/16/soweto-uprising-40-years-on-hector-pieterson-image-shocked-the-world>. Acesso em 29/06/19.

A fotografia nos mostra o menino Hector Pieterson, de 13 anos, sendo carregado moribundo nos colos de outro jovem, Mbuyisa Makuhubo, de 19 anos (Fig. 34). A dor estampada no rosto de Antoinette Sithole, em choque ao lado do corpo do irmão assassinado, comove o espectador. Todos, incluindo o fotógrafo, estavam sob chuva de balas no instante decisivo da criação da imagem. Correm não mais para salvar Hector, mas para salvar a si próprios e salvar a imagem. Por sorte, a repressão falhou dessa vez. Mas a produção de tão contundente evidência não deixaria nem fotógrafo nem fotografado passar impune. Reconhecidos posteriormente, Nzima foi posto em prisão domiciliar por dezenove meses,[107] enquanto Makuhubo foi duramente perseguido e acabou desaparecendo dois anos depois[108].

A raiva por tamanha crueldade fez explodir uma rebelião que incendiou a cidade e perdurou. "Uma criança foi morta [...]. Foi aí que tudo foi à loucura. Soweto mudou o tom da manhã para um tom diferente. Os alunos ficaram com raiva", testemunha Magubane (2016). No segundo dia de conflitos, a polícia intensificou seu terror e os jovens insurgentes se utilizaram de pedras para combater metralhadoras, carros blindados e helicópteros. Em seis meses, mais de 1.000 mortos e inúmeros exilados. O levante que começou em Soweto espalhou-se pelo país e continuou pelo ano seguinte. Era o começo do fim.

A imposição de um Estado de emergência proibiu a publicação no país de imagens sobre o confronto. O governo não queria mostrar aos seus cidadãos o que acontecia nos bairros negros da cidade, mas fracassou em impedir que saísse na imprensa internacional. A icônica fotografia de Nzima conseguiu romper a censura do regime totalitário e alcançou, clandestina, os olhos do mundo. Assim como as do Massacre de Sharpeville, imagens do Levante de Soweto foram amplamente divulgadas mundialmente para que a dimensão da maldade cometida pela cegueira moral do racismo na África do Sul conquistasse visibilidade global.

Com potências e vulnerabilidades inerentes, as imagens vivem em constante tensão entre oportunidade de aparição e zona de apagamento. Conforme explicita Didi-Huberman, "o primeiro operador político de protesto, de crise, de crítica ou de emancipação, deve ser chamado imagem, no que diz respeito a algo que se revela capaz de transpor o horizonte das construções totalitárias" (2011, p.117-118). As imagens

[107] Disponível em: <https://www.bbc.com/news/world-africa-44082115>. Acesso 12/06/22.
[108] Disponível em: <https://africasacountry.com/2013/11/what-happened-to-mbuyisa-makhubo>. Acesso em 12/06/22.

sobreviventes podem ser intermitentes, frágeis e minúsculas, mas detêm a capacidade de resistir às opressões em seus espaços de origem e a potência de iluminar, mesmo que no porvir, a história de uma época.

Através do levante dos corpos, a soltura das amarras. O *apartheid* precisava ser constantemente denunciado – não apenas por imagens da dor infligida, mas inclusive pela resistência celebrada. A multidão reunida, o sorriso nos rostos, os punhos cerrados para o alto; gestos que clamam pelo fim da sujeição aos corpos negros e celebram a insurgência de um povo. Mesmo quando um levante fracassa, seu acontecimento se torna um precedente e suas imagens, referências para levantes futuros. "Um levante fracassado pode se tornar uma memória transmitida pela história, uma promessa não cumprida retomada pelas gerações seguintes" (BUTLER, 2017, p.31). Sonhos desfeitos, à espera de tempos futuros. Imagens que fornecem um testemunho e um gérmen, não da submissão, mas da luta e insubordinação dos corpos negros sul-africanos ao *apartheid*. Imagens tão importantes quanto as dolorosas fotografias do terrorismo perpetrado. Hoje, mais do que a rememoração do fracasso ou do horror, o 16 de junho na África do Sul é lembrado como o Dia da Juventude.

As fotografias podem iluminar múltiplas camadas de um mesmo acontecimento histórico. Através da atuação arriscada de Magubane, Nzima e tantos outros fotógrafos, o mundo viu o resultado do confronto entre a reivindicação não-violenta dos insurgentes e a opressão violenta do Estado. Contudo, compreender o *apartheid* apenas por seus acontecimentos mais sangrentos deixa de fora uma violência tanto mais sutil quanto onipresente e acaba por obliterar as forças que conduzem e controlam as ações humanas nos mais diversos âmbitos da vida cotidiana sul-africana. Entre o Massacre de Sharpeville e o Levante de Soweto há o dia a dia. Foi em atenção aos habituais embates, portanto, que o fotógrafo sul-africano Ernest Cole dedicou seu olhar.

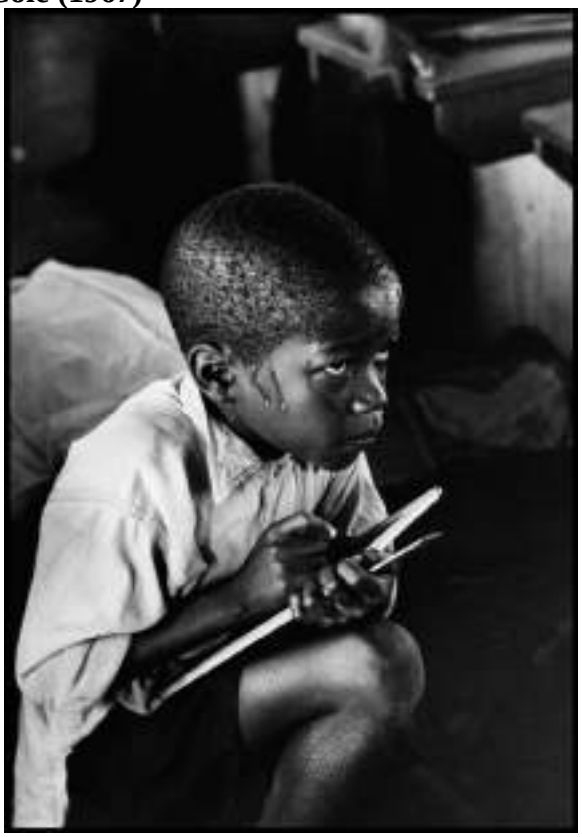
2.2 Ernest Cole: a vida cotidiana dos negros sob o *apartheid*

As fotografias de Ernest Cole surpreendem por sua dupla potência: a poética da forma e a espessura do sofrimento humano, compartilhado na pele por Cole. Sul-africano negro, largou a escola aos 16 anos de idade, como tantos outros, pela imposição da educação *bantu*. Pedagogia adotada nas escolas destinadas às crianças negras, consistia em "uma educação inferior baseada num programa reduzido que insiste que a criança

negra não consegue atingir o mesmo padrão de educação da branca, colocando a ênfase nas habilidades práticas e subalternas" (GORDIMER, 2012, p.77).

Outra característica que uma fotografia de Cole denota é a precariedade nos espaços e mobiliários escolares (Fig. 35). As crianças precisam se agachar amontoadas, apoiando os cadernos no chão para conseguir escrever. Além do calor extremo, sensível nas gotas de suor que escorrem pela face do menino compenetrado, faltam carteiras adequadas e material didático básico, desestimulando as crianças a prosseguirem com os estudos.

Figura 35 – Ernest Cole (1967)



Legenda: "Garoto sério se agacha e se esforça para seguir a lição no calor da sala de aula lotada". Fonte: House of Bondage (COLE, 1967, p.99, tradução nossa)[109].

Cole tinha clareza do que bucava realizar. Assim como Magubane, conquistou a oportunidade de trabalhar como fotógrafo na revista Drum, onde iniciou sua carreira. Outrora morador de Sophiatown, a casa da família de Cole foi totalmente destruída. O subúrbio de Johannesburg era o lar de famílias de classe média e representava um

[109] "Earnest boy squats on haunches and strains to follow lesson in heat of packed classroom" (COLE, 1967, p.99).

próspero centro cultural e intelectual para os negros sul-africanos; mas com a implementação das leis separatistas pelo Estado, fora totalmente esmagado: "O apartheid efetivamente proibiu ser negro, ou de cor, e educado. Isso significava que você poderia ser despejado de sua casa e enviado para "terras nativas" que provavelmente nunca tinha visitado" (CROOKS, 2019, tradução nossa)[110].

As remoções forçadas detinham o claro objetivo de afastar a população negra das áreas urbanas destinadas aos brancos, limitando e controlando a circulação a um mínimo necessário para o trabalho servil. Aproximadamente 80% da população da África do Sul, que era majoritariamente negra, fora destinada a apenas 13% da área terrestre do país (KRANTZ, 2008). Mas não bastava apartar, era preciso relegá-lo a condições de vida inferiores. No lugar de aconchegantes casas próprias a que muitos estavam acostumados, pobres espaços alugados. Remetidos a sistemas de saúde, educação e profissões inferiores, a longas horas em transportes públicos superlotados, ao controle extremo sobre seus corpos; a tensão social na rotina diária da vida subjugada contém, em seu âmago, uma violência extrema.

Os negros tiveram sua cidadania usurpada pela imposição da segregação racial como sistema político-jurídico, sendo relegados à completa marginalização social, econômica e política em seu próprio país de origem. A perda do lar, do convívio social, das trocas culturais, a precariedade no atendimento hospitalar – sentida por ocasião de um tombo de *scooter* na volta do trabalho (KNAPE, 2019) –, a constante vigilância a que era submetido nas ruas; suas próprias vivências o motivavam a realizar algo que fosse minimamente capaz de denunciar as humilhações e injustiças sofridas cotidianamente.

Na imagem, um dia comum na vida dos sul-africanos à espera do transporte público para ir ao trabalho. O que seria uma fotografia simples da estação ferroviária na hora do rush torna-se evidência da injusta desigualdade do *apartheid* (Fig. 36). Torna-se imprescindível, portanto, dar vida e visibilidade não apenas às imagens da violência explícita em confrontos policiais, mas sobretudo às corriqueiras cenas capazes de desvelar uma violência mais subterrânea, porém onipresente na vida aprisionada.

[110] Assim como Nelson Mandela e diversos jornalistas, escritores, músicos e artistas que pertenciam a essa geração, um extenso grupo de negros instruídos, viram de repente a vida virar de cabeça para baixo. "Apartheid effectively outlawed being black, or colored, and educated. It meant you could be evicted from your home and shipped around the country to "Homelands" you had probably never even visited" (CROOKS, 2019).

Figura 36 – Ernest Cole (1967)



Legenda: "Estação ferroviária de Doornfontein na hora do rush. Esta imagem mostra a realidade do apartheid sem a necessidade de palavras". Fonte: House of Bondage (COLE, 1967, contra-capa, tradução nossa)[111].

Ao observar a produção autoral de livros de fotografias criados pelos integrantes da Agência Magnum, Cole se anima com a possibilidade de uma forma mais libertária e duradoura para a transmissão de sua mensagem. O fotolivro parecia o jeito perfeito de driblar tanto a censura do governo, quanto a predileção da imprensa internacional por fotografias de acontecimentos extraordinários ou espetaculares. Conforme declara Okwui Enwezor, crítico e historiador de arte nigeriano, "a mídia sempre quer algo que seja equivalente ao evento, e no caso a violência era o meio mais impactante para contar as histórias. Isso ofuscou os elementos do *apartheid* com mais nuances" (VELASCO, 2013).

Há tempos o *apartheid* deixara de ser um evento excepcional para se entranhar em todos os aspectos da cotidianidade da vida sul-africana. De acordo com a consideração da filósofa húngura Agner Heller, "a vida cotidiana não está 'fora' da história, mas no 'centro' do acontecer histórico: é a verdadeira 'essência' da substância social" (2014, p.34). No dia a dia na África do Sul, o racismo estava presente não como um evento esporádico, mas como realidade concreta; não como excepcionalidade, mas como rotina. Na teoria, o acontecimento se contrapõe ao cotidiano na medida em que representa sua interrupção. No entanto, ao prolongar em demasiado sua duração, o acontecimento torna-

[111] ""Doornfontein Railway station in rush hour. This picture shows the reality of apartheid without the need for any words" (COLE, 1967, p.contra-capa)..

se recorrente, o extraordinário vira ordinário, perde sua excepcionalidade e acaba parte constituinte do dia a dia. Ou, como diria Benjamin, " a tradição dos oprimidos nos ensina que o "estado de exceção" [...] em que vivemos é a regra (2012, p.245).

Após passar alguns anos na Drum e na Bantu World, Cole decide trabalhar como autônomo em tempo integral, tornando-se o primeiro fotojornalista freelance negro da África do Sul (HUTCHINSON, 2020). Inspirado pela perspectiva de construir uma narrativa mais contundente e podendo atuar de forma mais livre, Cole mergulha fundo nas minúsculas e cotidianas histórias que tanto o perturbavam. Sabia exatamente o que captar para dar forma ao seu próprio livro autoral de fotografias da vida sob o *apartheid*.

Apesar do perigo inerente, mergulhara na busca por registrar evidências da desumanidade com que os corpos negros eram sujeitos em todos os momentos da vida. Sua experiência estética se adensa no comprometimento de quem fala de dentro, na familiaridade de quem sente na pele a cotidiana opressão de um Estado legalmente racista. A começar pela simples necessidade de sempre levar consigo "os recibos das compras de suas câmeras, pois era frequentemente parado pela polícia, que queria verificar se ele era o proprietário do equipamento que carregava" (KNAPE, 2019, tradução nossa)[112].

A rotina das ruas já ofertava uma variedade de cenas comuns do incomum embate entre brancos e pretos. Vemos especificamente nas duas imagens a seguir encontros desencontrados por gestos e sensações de violência e medo. Uma sequência de fotografias impressiona (Fig. 37): um menino negro de não mais de oito anos caminha no centro de uma cidade. Junto a outras crianças em idade similar, pedem alguns centavos aos brancos que passam enquanto anunciam sua fome. Um homem se aproxima e com ele a expectativa de ganhar algum centavo. À medida que a série avança, não é dinheiro que ele está convicto em dar, mas um forte tapa na cara do menino, "da mesma maneira casual com que afasta uma mosca da comida" (CROOKS, 2019, tradução nossa)[113].

[112] "He always took the receipts for his camera purchases with him, as he was often stopped by the police, who wanted him to verify that he owned the equipment he carried" (KNAPE, 2019).
[113] "in the same casual manner as one may flick a fly from food" (CROOKS, 2019).

Figura 37 – Ernest Cole (1967)



Legenda: ““Um centavo patrão, por favor, patrão, estou com fome…” Esse apelo faz parte da cena noturna na Cidade Dourada, quando meninos negros imploram aos brancos. Eles podem receber uma moeda ou ... podem levar um tapa na cara”. Fonte: House of Bondage (COLE, 1967, p.131, tradução nossa)[114].

Corpos brancos e pretos parecem destinados à atração e repulsão pelas ruas da cidade. Em outra imagem, jovens negros retribuem na mesma moeda ao rodear um senhor branco (Fig. 38). As legendas, sempre cuidadosamente escritas por Cole, são perspicazes. Um simples toque impróprio une momentaneamente corpos destinados a se manterem apartados. Há uma estranha dança no entrelaçar de forças conflitantes. Torsos negros fecham o cerco enquanto os braços brancos o abrem à força. O olhar do velho se volta em fúria e nojo para a jovial mão negra que ousa o encostar. Outros olhares acusatórios e cúmplices pelo tom da pele se lançam em direção ao alvoroço. Uma ardilosa encenação que se utiliza da cegueira do racismo como tática de guerrilha: distraído, o senhor não

[114] ““Penny baas, please, baas, I hungry…” This plaint is part of nightly scene in the Golden City, as black boys beg from whites. They may be thrown a coin, or… they may get slapped in the face” (COLE, 1967, p.131).

percebe a retirada de sua carteira do bolso traseiro. A tensão se desfaz e a vida segue seu curso.

Figura 38 – Ernest Cole (1967)



Legenda: "Um bolso branco sendo escolhido. Os brancos ficam furiosos se tocados por alguém negro, mas uma mão negra sob o queixo é exasperante (como mostra a foto imediatamente anterior a esta). Este homem, distraído pela sua fúria, não percebe que o seu bolso traseiro está sendo saqueado. Ele tem permissão para seguir seu caminho – até a próxima vez". Fonte: House of Bondage (COLE, 1967, p.135, tradução nossa)[115].

Em contrapartida a gestos desencontrados tão reativos, Cole exibe uma cena de puro amor. Um belo retrato da enorme contradição do *apartheid* no cerne da vida cotidiana sul-africana. Embora destinados a uma vida em separado, cada casa branca de bairros brancos possui negros ao seu dispor. Na imagem, uma babá negra e uma criança branca trocam abraços apertados e carinhos sorridentes na mais sincera demonstração de

[115] "A white pocket being picked. Whites are angered if touched by anyone black, but a black hand under the chin is enraging. This man, distracted by his fury, does not realize his back pocket is being rifled. He is allowed to go his way – till next time" (COLE, 1967, p.135).

afeto (Fig. 39). Por ser tão pequena, a menina ainda não fora ensinada a odiar pessoas de cor distinta da sua. Afinal, como a própria escritora Nadine Gordimer relembra, na infância foi instruída a "jamais usar a xícara que nossa criada negra utilizara para beber alguma coisa" (2012, p.78).

Figura 39 – Ernest Cole (1967)



Legenda: "Os empregados não estão proibidos de amar. A mulher que segurava a criança disse: "Eu amo esta criança, embora ela vai crescer e me tratar como sua mãe. Agora ela é inocente". Fonte: House of Bondage (COLE, 1967, p.77, tradução nossa)[116].

Cole, por sua vez, é incisivo ao sublinhar que "empregados" não estão proibidos de amar; e reproduz a fala da babá que confessa amar essa criança, embora saiba que, quando ela crescer, irá lhe tratar "igual à mãe dela". Lembrando que, enquanto se dedica ao bem-estar dessa criança vinte e quatro horas por dia, seis dias por semana, é afastada de sua família, destinada a uma vida solitária longe de casa e dos filhos para cuidar dos filhos e da casa dos outros.

[116] "Servants are not forbidden to love. Woman holding child said, "I love this child, though she'll grow up to treat me just like her mother does. Now she is innocent" (COLE, 1967, p.77).

Tornar visíveis as invisíveis violências e cotidianas humilhações era o grande propósito de Cole. Esconder a câmera para fotografar sem ser percebido era atitude comum entre os fotógrafos negros sul-africanos. Sam Kole, irmão mais novo do fotógrafo, recorda dele usar um saco marrom de papel e fingir comer algo enquanto tirava as fotos sem ser notado (HUTCHINSON, 2020).

Figura 40 – Ernest Cole (1967)



Legenda: "Durante o exame médico em grupo, os homens nus são conduzidos por uma série de consultórios". Fonte: House of Bondage (COLE, 1967, p.28-29, tradução nossa)[117].

Em sua busca, Cole chegou a contrabandear o equipamento fotográfico para dentro de presídios e para um complexo de mineração, onde captou a imagem de uma fileira de homens nus, alinhados contra a parede, braços erguidos acima das cabeças: uma inspeção de rotina realizada costumeiramente de forma humilhante (Fig. 40). Com o passar dos anos e após sofrer algumas detenções, o fotógrafo começou a ficar visado entre os policiais, o que tornou seu trabalho cada vez mais arriscado.

Se portar uma câmera pelas ruas da cidade já consistia em motivo de prisão, apontar a câmera para policiais significava assumir sérios riscos. Mesmo assim, Cole fotografou as regulares detenções dos que circulavam pelas zonas 'dos brancos' sem a

[117] "During group medical examination the nude men are herded through a string of doctors' offices" (COLE, 1967, p.28-29).

devida autorização em seu passe. Sua emblemática fotografia de mãos negras algemadas representa a imagem da prisão que pode levar à prisão de quem faz a imagem (Fig. 41)[118].

Figura 41 – Ernest Cole (1960)



Legenda: "Negros algemados foram presos por estarem ilegalmente em uma área branca".
Fonte: House of Bondage (COLE, 1967, p.43, tradução nossa)[119].

Determinado a realizar seu sonho de produzir um livro de fotografias sobre o *aparthied*, Cole tinha um plano audacioso. Treinou o africânder, esticou o cabelo e dirigiu-se a um posto de classificação racial para solicitar a troca da grafia de seu nome, anteriormente escrita *Kole* com "K". A simples mudança de uma letra incidia em significativa ampliação de seus direitos civis: assim podia pleitear a alteração em seu passe de *black* para *coloured*. Mas não sem antes passar por alguns testes. Um deles consistia em incluir um lápis em seu cabelo: "se caísse, você era *coloured* porque seu cabelo era menos "afro"" (CROOKS, 2019, tradução nossa)[120]. Com a reclassificação,

[118] "De acordo com Julian Bahula", segundo descrição da imagem no site da Magnum, "a lei proibia fotos como esta de pessoas sendo algemadas pela polícia". Disponível em: <https://www.magnumphotos.com/photographer/ernest-cole/>. Acesso em 29/05/19.
[119] "Handcuffed blacks were arrested for being in a white area illegally" (COLE, 1967, p.43).
[120] "if it fell out, you were colored as your hair was less "afro"" (CROOKS, 2019).

Cole passava a ser visto pelas autoridades não mais como um negro nativo, mas como mestiço, o que lhe concedia maior mobilidade e direitos, como acesso a áreas onde os negros eram proibidos de entrar, possibilidade de viajar e facilidades na obtenção de passaporte. Ciente de que seu projeto de livro só seria possível fora do país e com o cerco policial se acirrando, sentia que seu tempo estava acabando.

Outro incidente o deixou em alerta: Joseph Lelyveld, correspondente do New York Times e amigo de Cole, acabara de ser expulso da África do Sul. Engenhosamente, Cole aproveitou a oportunidade para enviar algumas de suas proibidas fotografias em segurança para fora do país[121]. Contudo, o fator determinante para sua fuga ocorreu quando foi pego fotografando uma gangue que assaltava bancos em Pretória. Todo o grupo foi preso. Quando solicitado a se explicar, alegou que estava fazendo um documentário sobre a delinquência juvenil. Só que a polícia queria que ele atuasse como informante, entregando fotos e nomes dos assaltantes. Gesto que Cole jamais faria. Além disso, "havia fotografado um policial branco fora de serviço socializando com mulheres negras, o que contrariava a polícia" (CROOKS, 2019, tradução nossa)[122]. Cole não tinha mais tempo. Naquele instante intuira que era preciso partir enquanto ainda podia (SEKULA, 1986, p.64). Em 1966, Cole e alguns de seus rolos de filmes deixam a África do Sul. O fotógrafo nunca mais retornaria ao seu país de origem.

Tampouco Cole pôde se despedir e explicar à família e amigos sobre seu ousado projeto, mas eles sabiam da implicação política de seu trabalho e já percebiam frutos de algumas reportagens que haviam sido publicadas nas revistas locais. Como relata sua irmã mais velha Catherine Hlatshwayo sobre uma série de imagens de uma fazenda em Bethal: "Eles costumavam ameaçar as pessoas de morte lá e enterrá-las na própria fazenda. E houve uma greve – as pessoas não comiam mais batatas desta fazenda, por causa das fotos de Ernest" (KNAPE, 2019, tradução nossa)[123].

Por receio de ter seus negativos confiscados na revista do aeroporto, uma parte do material ficou aos cuidados de Struan Robertson, fotógrafo canadense com quem compartilhava o estúdio, para serem enviadas posteriormente. Já as que sobraram em

[121] No aeroporto Jan Smuts, em 26 de abril de 1966, Lelyveld relata: "Contrabandeei uma boa parte de sua obra para fora do país quando fui expulso. Ernest veio me ver no aeroporto naquela noite – não me lembro quando ele me deu as coisas. Acho que foram folhas de contato. Eu apenas guardei para ele em Londres, onde ele os pegou algumas semanas depois" (KNAPE, 2019).
[122] "Cole had photographed an off-duty white policeman socializing with black women, which antagonized the police" (CROOKS, 2019).
[123] "They used to threaten people to death there and bury them right on the farm. And there was a strike – people didn"t eat potatoes from this farm anymore, because of Ernest"s photos" (KNAPE, 2019).

casa, por medo de represálias, foram enterradas por sua mãe em algum lugar do jardim e não se sabe se ainda estão à salvo por lá. Queimar coisas ou esconder debaixo da terra desvelam-se como hábitos comuns em tempos sombrios.

Vida arriscada a das imagens sitiadas. Imprimem em sua pele fatos e sensações interditas, ousam expressar o que se deseja oculto. Com seu destino incerto e ameaçadas em seu próprio país de origem, precisam fugir clandestinas para uma vida no exílio à espera de dias melhores. Enquanto algumas vão na frente, outras aguardam por seu desterro – às vezes, indefinidamente.

No exteior, o fotógrafo parecia conseguir o que tanto almejava. No ano seguinte de sua partida, *House of Bondage* (1967) foi publicado nos EUA e, no outro ano, no Reino Unido. Até então, o mundo havia conhecido apenas os pontuais rompantes de extrema violência do regime, mas muito pouco de sua extensão cotidiana. Por seu turno, o livro foi imediatamente banido na África do Sul. A dimensão poética e testemunhal do trabalho de Cole evidenciou a desumanização orquestrada pelo *apartheid* e imprimiu uma consciência visual na comunidade internacional. O fotógrafo podia finalmente desabafar: "trezentos anos de supremacia branca na África do Sul mantiveram-nos em cativeiro, despojaram-nos de nossa dignidade, roubaram-nos nossa autoestima e nos cercaram de ódio" (COLE, 1967, p.20, tradução nossa)[124]. Todavia, os sul-africanos não puderam, na época, escutar seu lamento.

Apesar de cada uma das 185 imagens representarem uma acusação, poética e política, contra o *apartheid*, e sua tomada de posição denotar a coragem e a resistência do corpo negro às forças de sujeição do Estado, parece que ele nunca ficou totalmente feliz com o livro. Uma hipótese consiste na degradação proposital da qualidade técnica que as imagens impressas no livro sofreram. Em 2006, quando David Goldblatt, proeminente fotógrafo documental sul-africano, viajou à Suécia, aproveitou para verificar o boato de que havia uma mala com fotografias de Cole na Fundação Hasselblad. "Como um arqueólogo soprando a poeira, ele viu um tesouro perdido há muito tempo" (SMITH, 2010, tradução nossa)[125]. Foi então que Goldblatt constatou que muitas das fotografias de *House of Bondage* foram, de fato, "desajeitadas" propositalmente, "aparentemente para aumentar seu impacto político, mas à custa da integridade artística" (SMITH, 2010,

[124] "three hundred years of white supremacy in South Africa have placed us in bondage, stripped us of our dignity, robbed us of our self-esteem, and surrounded us with hate" (COLE, 1967, p.20).
[125] "Like an archaeologist blowing off the dust, he beheld a long lost treasure" (SMITH, 2010).

tradução nossa)[126]. Suas fotografias sofriam, assim, o mesmo racismo com que o fotógrafo teve com que lidar durante toda a sua vida.

Apartado nos Estados Unidos, longe de casa, da família e dos amigos, de seus costumes e crenças, tampouco conseguira escapar do preconceito racial. Desde muito jovem inspirado nos fotógrafos mais proeminentes, Cole "tinha uma visão claramente definida de como seu trabalho deveria ser julgado e o prisma através do qual deveria ser visto":

> Cole repreendia as pessoas se elas dissessem que ele era o "melhor fotógrafo negro" do mundo – ele não queria isso, ele queria ser o melhor fotógrafo, ponto final. Isso causou alguns tumultos na época, com fotógrafos brancos pensando que ele era um homem negro arrogante e fotógrafos negros pensando que ele os estava menosprezando por não se contentar com seu nível de sucesso. Ele estava em uma situação complicada profissionalmente (CROOKS, 2019, tradução nossa)[127].

O racismo implícito na necessidade de defini-lo como negro, na impossibilidade de ser reconhecido como *apenas* fotógrafo, na sujeição das próprias fotografias à um status de inferioridade estética; era profundamente decepcionante.

Cole pagou um alto preço por seu nobre gesto. Sem conseguir autorização para retornar à África do Sul, acabou morrendo no exílio, em 1990, antes que fosse possível assistir ao tão almejado fim do *apartheid*. Relatos contam que, em seus últimos dias no hospital, o fotógrafo finalmente reencontrou sua mãe e sua irmã e viu com alegria Nelson Mandela ser finalmente libertado da prisão (KNAPE, 2019). Quem sabe, em seus sopros finais de vida, Cole possa ter sido reconfortado por um fio de esperança em tempos melhores para a África do Sul?

Trinta e cinco anos precisaram passar para que ao menos as clandestinas fotografias de Cole conquistassem a permissão de voltar para casa, agora com o devido reconhecimento de seu valor estético, político e histórico[128]. Por fim, com ar de testamento, Cole nos delega seu contundente testemunho:

> Quando eu digo que as pessoas podem ser demitidas ou presas ou abusadas ou chicoteadas ou banidas por ninharias, eu não estou descrevendo um caso excepcional para ser inflamatório. O que eu digo

[126] "apparently to enhance their political impact but at the expense of artistic integrity" (SMITH, 2010).
[127] "Cole would berate people if they said he was the 'best black photographer' in the world – he didn't want that, he wanted to be the best photographer, full stop. That caused some ructions at the time with white photographers thinking he was an uppity black man, and black photographers thinking he was belittling them by not settling for their level of success. He was in a tricky situation professionally" (CROOKS, 2019).
[128] Em 2002 o Museu do Apartheid promoveu, pela primeira vez na África do Sul, a exposição das fotografias do *House of Bondage*. Disponível em: <http://www.apartheidmuseum.org/life-under-apartheid>. Acesso em 02/05/19.

> é verdade - e a maioria dos brancos sul-africanos reconheceria isso livremente. Eles não fingem que essas coisas não estão acontecendo. A crueldade essencial da situação não é que todos os negros sejam virtuosos e todos os brancos vilões, mas que os brancos sejam condicionados a não ver nada de errado nas injustiças que se impõem aos seus vizinhos negros (COLE, 1967, p.40, tradução nossa)[129].

Enquanto Cole volta o seu texto para a comunidade branca, David Goldblatt, volta suas lentes. Não obstante a radical mudança no ponto de vista, a proposta é similar: investigar as pequenas e cotidianas histórias tipicamente sul-africanas.

2.3 David Goldblatt: uma insólita abstração da realidade

Proeminente fotógrafo sul-africano de pele branca, David Goldblatt dedicou sua vida a documentar a singular complexidade de seu país no propósito de entender as múltiplas nuances possíveis de uma contradição impossível. Filho de imigrantes judeus, seus avós deixaram a Lituânia em 1892 para escapar da perseguição antissemita nos países bálticos. Com a família estabelecida na África do Sul, Goldblatt fora criado em meio a princípios morais como tolerância e antirracismo, valores familiares que embasam sua obra e que estavam sob ataque pela ascensão de um governo totalitário e segregacionista. O momento crucial da eleição do Partido Nacionalista, em 1948, representou para tantos brancos de esquerda "o fracasso da possibilidade de construir um país para todos os sul-africanos" (MOURA, 2018).

Recém terminada a Segunda Guerra Mundial, o mundo ainda estava perplexo com o genocídio de cerca de seis milhões de judeus – além de presos políticos, negros, homossexuais, pessoas portadoras de deficiência, ciganos e outras minorias – cometido pelos nazistas em nome da supremacia da raça ariana. Mas havia ainda outra lição a ser aprendida com a barbaridade do Holocausto, conforme esclarece o filósofo ganês Kwame Anthony Appiah: "a lição que os africanos aprenderam com os nazistas – a rigor, com a Segunda Guerra Mundial como um todo – não foi o perigo do racismo, mas a falsidade da oposição entre uma "modernidade" europeia e o "barbarismo" do mundo não-branco"

[129] "When I say that people can be fired or arrested or abused or whipped or banished for trifles, I am not describing the exceptional case for the sake of being inflammatory. What I say is true – and most white South Africans would acknowledge it freely. They do not pretend these things are not happening. The essential cruelty of the situation is not that all blacks are virtuous and all whites villainous, but that the whites are conditioned not to see anything wrong in the injustices they impose on their black neighbors" (COLE, 1967, p.40).

(1997, p.24). Lição compreendida em Gana e outros países do continente, mas não na África do Sul.

Quando os bôeres perderam a guerra, ganharam o consentimento do governo britânico para a instauração definitiva "de uma sociedade racial regida pela falta de direito": "se a ascensão de uma Alemanha nazista e sua tentativa de transformar o povo alemão numa raça fortaleceram consideravelmente a posição política dos bôeres, a derrota alemã em 1945 não a enfraqueceu" (ARENDT, 2012, p.286-287)[130].

A esperança era de que, após participar de uma guerra contra o fascismo, "o país se tornasse mais liberal. Em vez disso, estávamos diante de um governo do próprio povo que se opôs à nossa participação na guerra contra o eixo e que se mostrou fundamentalmente racista em seu pensamento", esclarece Goldblatt. Os nacionalistas africâneres – "um africâner é um branco de descendência holandesa cuja língua materna é o africânder; um nacionalista é um membro ou partidário do Partido Nacional" (GORDIMER, 2012, p.78) – declaravam tanto simpatia pelos nazistas quanto ódio aos judeus. Um fardo pesado para Goldblatt desde sua infância.

Apesar de diferentes gradações, o racismo está entranhado na vida de todos e em todos os aspectos da vida na África do Sul. Consciente de seus privilégios de homem branco e sua cumplicidade apenas por respirar o mesmo ar, como diz; sua fotografia, por mais sutil que possa às vezes parecer, comporta sempre forte carga política. Desde o início, a prática do ofício revelou-se ser um desafio em muitos sentidos. Inclusive porque Goldblatt abominava violência. Logo no início da carreira percebeu que não trabalharia na linha de frente dos conflitos e direcionou seu ímpeto para tornar visível o invisível. Como descrito pela Goodman Gallery, guardiã de seu legado, "Goldblatt estava engajado nas condições da sociedade e nos valores pelos quais as pessoas viviam, e não nos resultados eventuais dessas condições. Ele pretendia descobrir e sondar esses valores por meio da fotografia"[131]. No fundo, ao longo de toda a sua trajetória, a pergunta que embasa seu trabalho é a mesma: "Como chegamos a ser do jeito que somos?" (GOLDBLATT, 2018).

---

[130] Hannah Arendt (2012) constata que, muito antes dos nazistas promoverem o antissemitismo na África do Sul, este já estava cravado no coração dos bôeres, explícito em seu repúdio a todos os entrangeiros, chamados por eles de *uitlanders* (forasteiros). Nem descendentes de ingleses nem de africaners, os judeus sul-africanos não faziam parte da atistocracia branca e tampouco do "pobre lixo branco", e acabaram tornando-se "verdadeira ameaça à sociedade racista" (2012, p.284-292).

[131] "Goldblatt was engaged in the conditions of society and the values by which people lived, rather than the climactic outcomes of those conditions. He intended to discover and probe these values through the medium of photography". Disponível em: <https://www.goodman-gallery.com/store/shop?ref_id=16673>. Acesso em 29/06/19.

Deste modo, embora a vida sob o regime separatista seja igualmente o tema central do trabalho, a abordagem se difere dos outros fotógrafos aqui apresentados ao ponto em que Goldblatt busca penetrar nos corações e mentes sul-africanos. Uma tomada de posição que o exigiu um duplo movimento: de aproximação junto à vida cotidiana dos não-brancos; e de afastamento crítico de seus conterrâneos brancos. Suas poéticas imagens se propõe a elucidar, nas entrelinhas de cenas comuns, os profundos questionamentos de sua época: O que levou a África do Sul ao extremo de um regime separatista? De que forma um modo de vida desumano e racista ganha contornos de normalidade? A solução política e estética encontrada para expor a tirania fora mostrar o que não podia ser dito; tornar visível o que os olhos parecem não conseguir – ou não querer – enxergar.

Goldblatt iniciou sua busca pessoal documentando a própria vizinhança. Fotografar dava-lhe a chance de aprofundar seu relacionamento com os que o rodeavam. Tanto por bairros negros quanto brancos, pelos centros urbanos, subúrbios e município ao redor, passou horas por décadas observando a vida a se desenrolar nas ruas, nos locais de trabalho ou nos ônibus superlotados, sempre em busca de captar aquilo "que é mais comum e menos extraordinário e que, por isso mesmo, tem o poder de revelar as estruturas perversas do apartheid" (MOURA, 2018).

Em Soweto e Hillbrow, as fotos eram encontros promovidos entre o fotógrafo e os fotografados: "ao invés de tentar fotografar a vida como um processo contínuo, escolhi fotografar as pessoas como eram, de maneira formal. Eu sempre insisti para que o sujeito olhasse para mim, e não para a câmera"[132]. A intenção é mostrar não somente as dificuldades, mas a resistência, a coragem necessária e, sobretudo, a dignidade de indivíduos há séculos vistos e tratados como desprovidos de humanidade, como não-pessoas.

"Um rosto humano autêntico traz-se à vista", nos diz o filósofo e teórico político camaronês Achille Mbembe (2014, p.66). E, a partir desse momento, "o trabalho do racismo consiste em relegá-lo para segundo plano ou cobri-lo com um véu", convertendo-o "em algo diferente, uma realidade diferente": "Para o racista, ver o negro é não ver que ele não está lá; que ele não existe; que ele mais não é do que o ponto de fixação patológica de uma ausência de relação" (MBEMBE, 2014, p.66). Por meio da fotografia, Goldblatt estabelece essa relação e incendeia o véu ao colocar o humano no centro do holofote.

[132] David Goldblatt fala um pouco sobre o seu trabalho para o Art21: "Art in the Twenty-First Century", disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4cfgj4MfrbE>. Acesso em 18/06/23.

Figura 42 – David Goldblatt (1972)



Legenda: "Jovem em casa, White City, Jabavu, Soweto". Fonte: Goodman Gallery[133]

No âmbito do encontro, Goldblatt produz retratos honestos de pessoas que posam e se revelam para as lentes do fotógrafo almejando para que seus espectadores as vejam assim, como elas são, sem a máscara temerária imposta pela estrutura social racista. As imagens se destacam pela presença da mirada digna e frontal, a centralidade das pessoas, o ângulo de visão na altura dos olhos, a nítida intimidade conquistada pelo fotógrafo; escolhas estéticas que centram a atenção para as relações humanas. Somos convidados a olhar nos olhos, a conhecer o indivíduo em questão, e a refletir sobre nós mesmos.

Na intimidade do lar, sujeitos compartilham sua vida à vontade com o fotógrafo. Como podemos ver no retrato do belo jovem a nos olhar, elegante em seu chapéu, corpo relaxado, sentado à mesa da sala de sua casa, em Soweto (Fig. 42). A luz de janela ilumina a cena proporcionando uma vasta gama de tons de cinza, do explendor que exalta o vaso de flores ao sombreado do outro cômodo que agrega profundidade à imagem.

[133] "Young man at home". David Goldblatt Selected Works. Disponível em: <https://www.goodman-gallery.com/store/shop?ref_id=14793>. Acesso em 29/06/19.

Figura 43 – David Goldblatt (1972)



Legenda: "Patience Poni visitando seus pais Ruth e Jackson Poni, 1510A Emdeni South, Soweto". Fonte: Goodman Gallery[134]

Ou na fotografia de Patience Poni visitando a casa de seus pais Ruth e Jackson Poni, também em Soweto (Fig. 43). Novamente temos a luz indireta suavizando contrastes e exalando nuances. Patience está confortável, sentada num banco da cozinha, utensílios domésticos aparentes no fogão sobre ao qual se debruça. Apesar do semblante tranquilo, há seriedade no olhar que nos encara. Parece não haver lugar para a propagação de sorrisos, assim como não há vez para o colorido em imagens dos tempos sombrios. Por ser suave demais, Goldblatt descartara o uso da cor na representação do *apartheid* (SPRING, 2018). A nitidez do contraste e a amplitude das nuances da imagem em preto e branco de fotografias de pretos e brancos nos leva à reflexão sobre o próprio contraste em si, desvelando uma multiplicidade de nuances e cores intrínsecas ao regime segregacionista.

Na fotografia a seguir temos a pureza do sorriso infantil de Nassima na loja de seu pai, que se encontra ao fundo, atrás do balcão, de sorriso mais tímido embora deixe transparecer o orgulhoso que sente da filha (Fig. 44). Frente à adversidade que enfrentam, momentos de descontração captados eternizam o que está em vias de extinção: casa, loja

[134] "Patience Poni visiting her parents Ruth and Jackson Poni". Disponível em: <https://www.goodman-gallery.com/store/shop?ref_id=16673>. Acesso em 29/06/19.

e sustento da família destinada, como tantos outros, à remoção forçada das áreas "brancas".

Figura 44 – David Goldblatt (1977)



Legenda: "Ozzie Docrat com sua filha Nassima em sua loja antes da destruição". Fonte: Goodman Gallery[135]

Fietas, como era carinhosamente chamada Pageview, era um dos poucos lugares na cidade de Johannesburg destinados a pessoas de cor: pretos, mestiços, asiáticos e indianos. Com a pressão dos moradores brancos de um subúrbio vizinho, negros e mestiços foram forçados a sair, enquanto os indianos resistiam. Mas com a Lei de Áreas de Grupos do *apartheid*, Pageview/Fietas foi declarado área dos brancos. Como Goldblatt explica, Fietas ficava a cerca de cinco quilômetros do centro urbano e recebia com frequência a visita de ricos e pobres, nativos e europeus, mestiços e imigrantes, que vinham fazer compras em suas lojas. Três gerações cresceram por lá e a região possuía forte senso de comunidade. Apesar de lutarem contra a remoção, acabaram sendo retirados à força e enviados a uma área a quarenta quilômetros da cidade. Lojas e casas foram destruídas e deram lugar a novas casas para brancos de baixa renda. Goldblatt os

[135] "Ozzie Docrat with his daughter Nassima in his shop before its destruction". Disponível em: <https://www.goodman-gallery.com/store/shop?ref_id=16858>. Acesso em 29/06/2019.

fotografou em seus últimos anos, entre 1976 e 1977[136]. Em outra fotografia, apesar da pouca idade da jovem no retrato, já sentimos a insegurança quanto ao seu futuro e o de sua família estampada no semblante de Yaksha Modi. Na série sobre Fietas pode-se ainda conhecer os pais de Yaksha, assim como o açougue da família antes e depois da remoção, entre outras famílias e imagens.

Genuinamente interessado pelas pessoas que entra em contato, Goldblatt estabelece uma relação de respeito e empatia com os convidados a posar, conscientes e copartícipes do retrato a ser realizado. Cientes de que tais imagens sempre convocam um terceiro participante, pois, ao olhar para o fotógrafo, os fotografados olham também para nós, espectadores.

A fotografia nasce para ser vista; para que nós, distantes no espaço e no tempo, possamos ver através do olhar do fotógrafo. Espectadores futuros são subentendidos concomitante ao gesto criador da imagem. Segundo a teórica israelense Ariella Azoulay, a imagem "é criada e inspirada por uma relação com um olho externo, o olho do espectador. Não é o mesmo olho que está presente na situação, mas um para o qual o fotografado está disposto a ser fotografado e o fotógrafo está disposto a tirar fotografias" (AZOULAY, 2008, p.121, tradução nossa)[137].

Ante esta equação, Azoulay evoca a responsabilidade que remete a nós, espectadores, agora cientes de injustiças e injúrias perpetradas. A autora considera que tais fotografias políticas tornam o assunto em questão de interesse cívico. Na medida em que as fotografias são destinadas ao público e dizem respeito a todos, suas queixas, apelos, alertas tornam-se responsabilidade de todos. É sob estas diretrizes que Azoulay propõe o conceito de um contrato civil da fotografia. Amplia-se, assim, o foco da ética de ver para uma ética do espectador, "uma ética que começa a esboçar os contornos da responsabilidade do espectador para com o visível" (AZOULAY, 2008, p.122-125)[138].

Do mesmo modo, hoje somos conscientes de que não ser racista há tempos não é suficiente. É preciso ser antirracista como ponto de partida, conforme nos ensinou Angela Davis (2016)[139]. Ter a luta contra o racismo como princípio ético e prática cotidiana, salvo

[136] Disponível em: <https://www.goodman-gallery.com/exhibitions/138>. Acesso em 29/06/2019.
[137] "is created and inspired by a relation to an external eye, the eye of the spectator. It is not the same eye that is present in the situation, but one for the sake of which the photographed is willing to be photographed and the photographer is willing to take photographs" (AZOULAY, 2008, p.121).
[138] "ethics that begins to sketch the contours of the spectator's responsibility toward what is visible" (AZOULAY, 2008, p.122-123).
[139] A filósofa e professora Angela Davis (2016) foi quem cunhou a ilustre frase que "numa sociedade racista, não basta não ser racista: é preciso ser antirracista".

nos tornarmos cúmplices, coniventes com o racismo sistemático entranhado em nossas vidas – sul-africanas ou não.

Figura 45 – David Goldblatt (1972)



Legenda: "Assistente de loja, Orlando West, Soweto, Johannesburg". Fonte: BBC News[140]

Assim nos interpela a mirada desafiadora da jovem vendedora. A força expressiva de seu olhar causa impacto aos que retribuem o olhar (Fig. 45). Somos postos contra a parede, como se ela nos questionasse se a enxergamos, de fato: "você vê a força da minha beleza?", imagino.

> O olho não é apenas espelho, mas espelho retificador. O olho deve nos permitir corrigir os erros culturais. Não estou falando dos olhos, estou falando do olho, e sabe-se a que este olho nos conecta; não à fissura calcária, mas a este clarão constante que surge do vermelho de Van Gogh, que flui de um concerto de Tchaikowsky, que se agarra desesperadamente à Ode à La Joie de Schiller, que se deixa levar pelo berro vermiforme de Césaire (FANON, 2008, p.169).

Com suas tranças no cabelo, a instigante jovem se abre para a fotografia. Consciente de sua beleza, o olhar que nos conecta nos desafia a enxergá-la em sua

[140] "Shop assistant, Orlando West, Soweto, Johannesburg". Disponível em: <https://www.bbc.com/news/world-africa-44601640>. Acesso em 20/06/23.

plenitude. Livre das amarras da subjugação, ao menos nos espaço restrito da imagem, o negro torna-se íntegro, autônomo, belo. Um grito vociferado a estremecer o mundo, prenuncia o filósofo.

No final dos anos 1960 e início dos 1970, enquanto Angela Davis integrava os Panteras Negras nos Estados Unidos, o movimento *black power* na África do Sul ganhava força com Steve Biko. Inspirado pelas palavras do psiquiatra e filósofo Frantz Fanon, Biko irá liderar o movimento estudantil defendendo o protagonismo negro contra toda passividade oriunda da subjunção cotidiana.

Em "Pele Negra, Máscaras Brancas" (2008), Fanon desenvolve uma extensa análise sobre o que define, delimita e oprime o homem negro, mergulhando fundo na compreensão psicológica de como preconceitos, estereótipos, subjunções e violências perpetradas aprisionaram a própria percepção do homem, seus sonhos e desejos, em função de um rótulo de 'negro'. Conclui, portanto, que é preciso "liberar o homem de cor de si próprio": "É através de uma tentativa de retomada de si e de despojamento, é pela tensão permanente de sua liberdade que os homens podem criar as condições de existência ideais em um mundo humano" (FANON, 2008, p.191).

Após a imersão profunda, a irrupção abrupta na ânsia de retomar o fôlego. Como um gesto de transcendência, o Movimento da Consciência Negra instaura uma nova possibilidade de existência – ativa, bela e liberta. É preciso deixar o homem livre. Livre de enquadramentos, livre de reparações, aberto para numa existência plena e absoluta. E o fomento ao orgulho negro com a valorização da estética negra, do cabelo afro, da cultura das tranças foi uma importante vertente da luta contra a servidão. A filosofia da Consciência Negra "expressa o orgulho do grupo e a determinação dos negros de se erguer e alcançar o eu almejado. No centro desse tipo de pensamento está a percepção dos negros de que a arma mais potente nas mãos do opressor é a mente do oprimido"[141].

Séculos de escravidão, colonização, segregação e opressão determinam um olhar sobre o outro e sobre si mesmo do qual é difícil de se despojar, mas imprescindível que seja feito. Por pretos e por brancos. Pois, um dos pontos altos da análise de Fanon que Biko corrobora foi concluir que a tomada de posição deve ser feita por todos. Essa dialética humanização e subhumanização, como Mbembe (2014) sublinha, imprime

[141] "The philosophy of Black Consciousness, therefore, expresses group pride and the determination by the blacks to rise and attain the envisaged self. At the heart of this kind of thinking is the realisation by the blacks that the most potent weapon in the hands of the oppressor is the mind of the oppressed". Trecho do discuro de Biko em Cape Town, 1971. Disponível em: <https://www.facinghistory.org/resource-library/steve-biko-calls-black-consciousness>. Acesso em 12/06/23.

marcas profundas tanto nos racializados quanto nos racializadores. De proeminente líder estudantil a um dos principais ativistas políticos sul-africanos, sua contribuição ultrapassa o âmbito da sociedade negra para tensionar toda a sociedade sul-africana: "Biko desafiou a sociedade branca liberal a revisitar sua própria consciência. Dessa forma, ele contribuiu significativamente para a consciência branca e, assim, para cultivar os ingredientes do respeito mútuo e do não-racialismo" (SBF, 2023, tradução nossa)[142].

Nesse ponto, ultrapassa-se a oposição entre pretos e brancos para inscrever a luta na antinomia oprimidos x opressores. Branco, negro, indiano, asiático, mestiço ou pardo, "o homem é sim", sintetiza Fanon: "Sim à vida. Sim ao amor. Sim à generosidade. Mas o homem também é não. Não ao desprezo do homem. Não à indignidade do homem. À exploração do homem. Ao assassinato daquilo que há de mais humano no homem: a liberdade" (2008, p.184). Com os negros protagonizando suas lutas e os brancos trilhando seu próprio caminho antirracista contra a opressão do homem pelo homem[143].

Com acirrada determinação e orgulho negro indestrutível, Biko é denominado o pai da Consciência Negra da África do Sul. O despertar da consciência encontrou ressonância entre os jovens, tornando-se a faísca que incendiou o Levante de Soweto em 1976 e fazendo ressurgir o movimento de liberdade nacional (SBF, 2023). O fracasso da batalha apenas impulsionou a luta que culminaria no fim do *apartheid*. Mas não sem novas perdas. Biko foi duramente perseguido, diversas vezes banido, outras preso e, por fim, torturado e morto na prisão em 1977, aos 30 anos de idade, tornando-se mais um mártir da luta anti-*apartheid*.

> Partimos em busca da verdadeira humanidade e em algum lugar distante podemos ver o prêmio brilhante. Vamos marchar extraindo força de nossa situação comum e fraternidade. Com o tempo estaremos em condições de dar à África o maior presente possível, um rosto mais humano (SBF, 2023, tradução nossa)[144].

Um rosto mais humano para a África é igualmente o que almeja Goldblatt. Suas fotografias desejam expor a contradição inerente à premissa racial constitutiva do país e dos sul-africanos. Pois, como esclarece o fotógrafo, há racismo no ar que respiram – assim

[142] "Biko challenged liberal white society to revisit its own consciousness. In this way, he contributed significantly to white consciousness and thus to ploughing the ingredients of mutual respect and non-racialism" (SBF, 2023).
[143] O filme "Um Grito de Liberdade" (Cry Freedom) é baseado na amizade de Steve Biko com o editor de jornal Donald Woods e baseado nos livros do jornalista.
[144] "We have set out on a quest for true humanity and somewhere in the distance we can see the glittering prize. Let us march forth drawing strength from our common plight and brotherhood. In time we shall be in a position to bestow upon Africa the greatest gift possible, a more human face" (SBF, 2023).

como em cada grão de prata de cada fotografia. Existe uma cumplicidade e uma responsabilidade inerente à vida compartilhada sob o mesmo território nacional. Por seu turno, através do encontro que a fotografia promove, descortinam-se as possibilidades de as pessoas entrarem em contato com a humanidade do outro e de si mesmas.

Se a questão racial se situa aquém e além do ser, sendo "uma operação do imaginário, o lugar onde se encontram as regiões obscuras e sombrias do inconsciente" (MBEMBE, 2014, p.66); é em busca desse imaginário que conforma as relações anormais que Goldblatt irá direcionar suas lentes. Após sua imersão nos bairros negros da África do Sul, o movimento pendular de sua busca o direciona para seu extremo oposto: os Africâneres; os mesmo que tanto o aterrorizaram em sua infância, mas que, curiosamente, o inquietavam. O intuito centrou-se na busca por compreender como é possível ser tão aparentemente normal, cidadãos de bem, de uma forma tão anormal? Afinal, "a desgraça do homem de cor é ter sido escravizado. A desgraça e a desumanidade do branco consistem em ter matado o homem em algum lugar. Consiste, ainda hoje, em organizar racionalmente essa desumanização" (FANON, 2008, p.191).

2.3.1 *Some Afrikaners Photographed* (1975)

"***Some Afrikaners Photographed***" é sobre alguns Africâneres, sublinha Godblatt logo na introdução da primeira edição do livro. O projeto fotográfico não pretende ser uma pesquisa sistemática sobre o povo africâner. Com plena ciência da potência e das limitações da fotografia, logo adverte o espectador de que ali estão alguns Africâneres, em alguns momentos triviais, embora ambíguos, de acordo com a autoria de Goldblatt. "Há vislumbres de seu mundo, e alguns dos sujeitos são outros sul-africanos que, embora não sejam Africâneres, fazem parte dele" (GOLDBLATT, 2019, p.7, tradução nossa)[145].

Ao modo sul-africano, como faz questão de frisar, crescera entre os Africâneres, embora em separado. Ainda muito jovem experimentou o preconceito e a intolerância do antissemitismo nas escolas inglesas de classe média, algo para ele incompreensível. "Por que as pessoas – meninos da minha idade que falam africânder – sentem necessidade de expressar raiva ou repulsa em relação a mim, um garoto franzino que não fez nada para

[145] "There are glimpses into their world, and a few of the subjects are other South Africans who, although not Afrikaners, are part of it" (GOLDBLATT, 2019, p.7).

eles?" (GOLDBLATT, 2019, p.209, tradução nossa)[146]. Desde muito cedo também, tomou consciência da injustiça entranhada nas relações sociais de seu país. Morava de frente para a delegacia de polícia e via a cotidiana humilhação com que os negros eram tratados, muitas vezes apenas por não possuírem a devida autorização em seus passes. Uma humilhação inconcebível aos de pele branca. Mas foi ao trabalhar na loja de roupas da família que passou a ter mais contato com uma grande diversidade de pessoas, inclusive os Africâneres.

Os clientes eram de um amplo espectro e seu pai sempre fez questão de tratar a todos com dignidade e respeito, sejam eles mineiros ou magistrados, pretos ou brancos, nativos ou mestiços, Ingleses ou Africâneres. Embora, em sua longa trajetória, Goldblatt tenha buscado entender e fotografar os sul-africanos de modo geral, houve um momento em que os Africâneres dominaram sua atenção. Sentia a necessidade em conhecer mais profundamente os costumes e valores de pessoas que tanto influenciavam seu país e sua própria vida. Percebia neles características potentes que tanto podiam comover quanto perturbar. Como define na Introdução de seu livro:

> [Neles] havia confiança e um sentimento de pertencimento, de saber exatamente quem é e onde se encontra no mundo; havia uma convicção tenaz de retidão, de retidão absoluta e indiscutível; havia um vínculo quase visceral com o solo e a mata, e em alguns, ao mesmo tempo, uma falta de respeito por estes; e, além disso, havia medo e, às vezes, uma terrível necessidade de rebaixar o temido. Fui testemunha de atos de notável generosidade de espírito – muito mais do que bondade – e de outros de maldade desgovernada. Às vezes parecia que tudo estava ali simultaneamente em momentos de uma contradição impossível (GOLDBLATT, 2019, p.7, tradução nossa)[147].

Deste modo, foi atrás de apreender minúcias da vida africâner, "algo do que um homem é e está se tornando em todas as particularidades de si mesmo e de seus tijolos e pedaços da terra e do lugar e conter tudo isso em uma fotografia. Para fazer isso, e para

[146] "Why would people – Afrikaans-speaking boys my own age – feel a need to express anger or disgust towards me, a slightly-built kid who has done nothing to them?" (GOLDBLATT, 2019, p.209).
[147] "there was confidence and a sense of belonging, of knowing exactly who one is and where one stands in the world; there was a tenacious conviction of rightness, of absolute unarguable rightness; there was an almost visceral bond with the soil and the bush, and in some, at the same time, a lack of regard for these; and withal, there was fear, and at times a terrible need to debase the feared. I was witness to acts of remarkable generosity of spirit – so much more than kindness – and to others of ungoverned meanness. Sometimes it seemed that all was there simultaneously in moments of impossible contradiction" (GOLDBLATT, 2019, p.7).

descobrir as formas e os tons dos seus amores e medos e dos meus próprios" (2019, p.7, tradução nossa)[148].

Através de uma fotografia aparentemente simples, Goldblatt espera iluminar uma complexidade obscura. Mas como "abrir os olhos" de quem não vê? Como tornar sensível a ambiguidade insolúvel inerente a vidas apartadas/entrelaças para os que estão cegos por um racismo tão entranhado em suas veias? "Como desarmá-los de suas muralhas, suas proteções, seus estereótipos, sua má-fé, sua política do avestruz?" (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p.91). Na interrupção do curso cotidiano de suas vidas, operada com maestria pelo fotógrafo, a cena em suspensão evoca um problema "de conhecimento, de desconhecimento e de reconhecimento", argumenta Didi-Huberman (2018a, p.90). Goldblatt deseja que este encontro fortuito desperte inquietações que abram a possibiilidade de se enxergar uma normalidade habitual com olhos de estranhamento, desobstruindo todo "um campo de possibilidades inauditas": "A estranheza, tem como efeito lançar uma dúvida sobre toda a realidade familiar. Trata-se, a partir desse questionamento, de recompor a imaginação de outras relações possíveis na própria imanência dessa realidade" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.67). Afinal, "o habitual é o que há de mais difícil de 'reconhecer' ou seja, de ser visto como problema, logo, como estranho" (DIDI-HUBERMAN, 2018b, p.118).

A narrativa visual do livro inicia-se com a imensidão de uma topografia bem particular a essa região sulafricana. Como ingrediente essencial na busca por compreender seu país, as vastas planícies áridas e escassamente povoadas da África do Sul aparecem com frequência no livro de Goldblatt, às vezes compondo o ambiente familiar, às vezes sozinhas. Para além do chão desgastado e da montanha ao longe, vemos um extenso muro de pedras de uma ponta a outra da imagem fotográfica (Fig. 46). Dois séculos de história em rochas e terra, sangue, suor e lágrimas, fruto de anos de exploração do trabalho escravo e que ainda cumpre sua função de proteger o traçado do terreno que abraça a fazenda.

[148] "something of what a man is and is becoming in all the particulars of himself and his bricks and bits of earth and of the place and to contain all this in a photograph. To do this, and to discover the shapes and shades of his loves and fears and of me own" (GOLDBLATT, 2019, p.7).

Figura 46 – David Goldblatt (1966)



Legenda: "A fazenda Quaggasfontein no Grande Karoo em uma tarde de verão. Há cerca de 200 anos, após treze anos de trabalho, dois escravos teriam concluído a construção deste muro que circunda o terreno". Perto de Graaff-Reinet, Cape Province (Eastern Cape). Fonte: Some Afrikaners Photographed (GOLDBLATT, 2019, p.10-11, tradução nossa)[149].

A natureza surge como a essência não somente dos Africâneres, mas de todos os sul-africanos. Longe de um cenário paradisíaco, descortina-se uma paisagem impiedosa. "Nós moldamos a terra e a terra nos moldou", constata o fotógrafo (2019, p.212, tradução nossa)[150]. Uma terra implacavelmente dura, mas que, no entanto, "quanto mais dura a paisagem mais forte parecia ser o sentimento de pertença dos Africâneres" (GOLDBLATT, 2019, p.212, tradução nossa)[151]. As áridas paisagens do *vlakte*, as planícies sul-africanas, parecem impregnar nos corpos e mentes dos que ali levam suas vidas. Nas palavras de Herman Charles Bosman, cultuado poeta africâner que Goldblatt cita no instante antes de iniciar a narrativa, podemos sentir o encanto e a resiliência intrínsecos à paisagem:

> Há uma amargura pegajosa e uma austeridade de sobrancelhas retas; um seio estéril e de pedra que não contém sedução. E quando a mensagem desses lugares difíceis da terra entrar em seu sangue, e o

[149] "The farm Quaggasfontein in the Great Karoo on a summer afternoon. About 200 years ago, after thirteen years of work, two slaves are said to have completed the building of this wall which surrounds the farmyard". Near Graaff-Reinet, Cape Province (Eastern Cape) (GOLDBLATT, 2019, p.10-11).
[150] "We have shaped the land and the land has shaped us" (GOLDBLATT, 2019, p.212).
[151] "the harsher the landscape the stronger the Afrikaners' sense of belonging seemed to be" (GOLDBLATT, 2019, p.212).

> mistério das coisas chegar até você sem refinamento, e não forjado em um padrão, então é apenas com esforço e [...] relutância, que você pode levar sua alma a uma aceitação da beleza e sua resiliência (*apud* GOLDBLATT, 2019, p.8, tradução nossa)[152].

Comovida com a precisão da documentação do fotógrafo, a escritora africâner Antjie Krog afirma se reconhecer nas imagens: "somos nós – e tudo o que somos, até o sedimento. Nós, forjados a partir de uma paisagem avassaladora, incrustrados em pedra – nossos olhos percorrem o céu mais amplo" (2019, p.227, tradução nossa)[153]. Em seu curioso texto "*...between the nose and the mouth. Perhaps more towards the eyes*", feito especialmente para o relançamento do livro, Krog paulatinamente nos desenha um retrato desnudo e pungente de seu povo. Em diálogo com a obra do psiquiatra Carl Gustav Jung, fundamenta que "o homem pode ser assimilado por um país": "há um x e um y no ar e no solo de um país, que aos poucos o permeiam e o assimilam ao tipo de habitante nativo, a ponto de remodelar levemente suas características físicas. O país estrangeiro de alguma forma entra na pele daqueles que nele nascem" (*apud* KROG, 2019, p.227, tradução nossa)[154].

Os Africâneres reivindicam 300 anos de ancestralidade na África do Sul, mas definitivamente não são seu povo originário. No fundo, eles sabem disso e talvez o medo que fomenta uma violência tão inerente às suas vidas íntimas e públicas nasça dessa denegação primordial. Eles ainda sentem o desdém com que sempre foram vistos pelos ingleses. Afinal, o idioma africâner é conhecido como um 'holandês de cozinha', uma língua e um povo sem o refinamento desejado, segundo a concepção europeia. Além disso, em um breve ensaio publicado numa revista suíça, Goldblatt os definiu como "descendentes de Holandeses e Huguenotes e de Hotentotes, Malaios, Alemães, Africanos, Escoceses e Ingleses" (POWELL, 2019, p.218)[155], tocando num ponto

[152] "There is a clinging bitterness and a straightbrowed austerity; a stone, sterile bosom that holds out no beguilement. And when the message of these harsh places of the earth has got into your blood, and the mystery of things come to you unrefined, and not wrought into a pattern, then it is only with an effort, and [...] reluctantly, that you can bring your soul to an acceptance of beauty that has got resilience in it" (*apud* GOLDBLATT, 2019, p.8).

[153] "it is us – and everything that we are, down to the sediment. We, wrought from an overwhelming landscape, imbedded in stone – our eyes sweep the widest of sky" (KROG, 2019, p.227).

[154] "Man can be assimilated by a country. There is an x and a y in the air and in the soil of a country, which slowly permeate and assimilate him to the type of aboriginal inhabitant, even to the point of slightly remodelling his physical features. The foreign country somehow gets under the skin of those born in it" (apud KROG, 2019, p.227).

[155] Em 1969, Goldblatt publicou o ensaio "The Afrikaners" composto por seis fotografias e um pequeno texto na *Camera*, uma revista suíça sobre fotografia. Em resposta, o jornal dominical "*Dagbreek en Sondagnuus*" publicou um artigo em primeira página sob o título "*Bloed sal kook*!" (O sangue vai ferver!), reprovando a caracterização desrespeitosa criada pelo fotógrafo. Esta recepção acalorada confirmou a

sensível aos Africâneres. Embora indubitavelmente verdadeira, tal declaração "não é uma que teria se acomodado confortavelmente com as classes dominantes Africâneres em 1969". Pelo contrário, como afirma o crítico e comentarista Ivor Powell, "este era o tipo de observação que poderia chamar a atenção da Polícia de Segurança ou mesmo, em um dia ruim, fazer com que você fosse 'banido'" (2019, p.218, tradução nossa)[156].

Figura 47 – David Goldblatt (1966)



Legenda: "No *Monumentkop* ao amanhecer: preparando-se para os desfiles e discursos do festival do Dia da República". Pretoria, Transvaal (Tshwane, Gauteng). Fonte: Some Afrikaners Photographed (GOLDBLATT, 2019, p.12-13, tradução nossa)[157].

Na segunda fotografia do livro, vemos a preparação para o festival do "Dia da República". Sobre a imagem, Goldblatt nos conta pouco, como de costume, mas a cena torna sensível tanto esse sentimento de pertença em meio à dura natureza circundante quanto sua aridez impregnada em sóbrias vestimentas, rígido gestual e na face sisuda por trás de chapéus negros e óculos escuros (Fig. 47). Krog, por sua vez, não perdoa: "Nas roupas pretas do enlutado, ela se ergue indestrutivelmente da grama vermelha. Campo de concentração, diz a curva do pescoço. Sangue pela Pátria, diz o seu seio, e a destruição que os homens promovem. Ela é nossa "*Ouma*" (nossa avó)" (KROG, 2019, p.227,

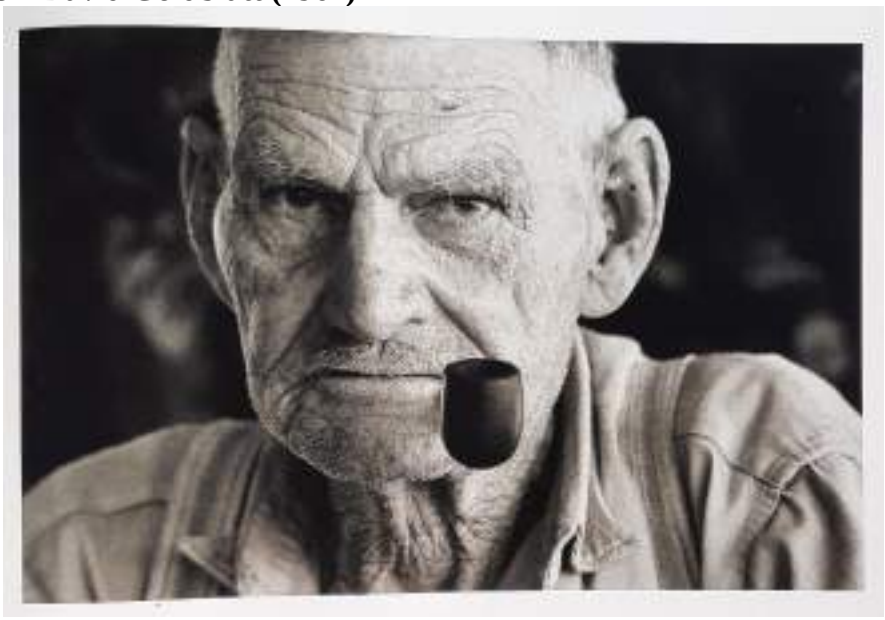
suposição do autor de que suas imagens poderiam ser recebidas com antagonismo na África do Sul (GOLDBLATT, 2019, p.213).

[156] "it is not one that would have sat comfortably with the ruling Afrikaner classes in 1969 [...] it was the kind of observation that could earn you the attention of the Security Police or even, on a bad day, get you 'banned'" (POWELL, 2019, p.218).

[157] "On Monumentkop at dawn: preparing for the parades and speeches of the Republic Day festival" (GOLDBLATT, 2019, p.12-13).

tradução nossa)[158]. E o que quer que façam, para onde caminhem, em algum lugar no álbum de família lá estará: "uma raiz negra e amarga alimentada de humilhação e pesar" (KROG, 2019, p.228, tradução nossa)[159].

Figura 48 – David Goldblatt (1964)



Legenda: "At Geel. Oom At e seu pai, Oom Krisjan Geel, foram capturados pelos britânicos durante a Guerra Anglo-Boer". [...] Perto de Niehverdiend, Marico Bushveld, Transvaal (North-West Province). Fonte: Some Afrikaners Photographed (GOLDBLATT, 2019, p.150-151, tradução nossa)[160].

A aspereza da região e o passado inglório deixam marcas nas gerações de Africâneres. Goldblatt nos apresenta a história de At Geel e seu pai, Krisjan Geel, ambos combatentes na Guerra Anglo-Boer (Fig. 48). Capturados pelos britânicos, At foi preso e seu pai condenado à morte. Tinha quinze anos e meio na época, mas afirma ao fotógrafo que não era mais criança. Sabia cavalgar, lutar, atirar (GOLDBLATT, 2019, p.150). Em 1902, quando os Bôeres se renderam, assinaram com a Inglaterra o vantajoso "Tratado de Vereeniging", um acordo que concedia anistia irrestrita desde que jurassem fidelidade à coroa, além de garantias como reconhecimento de seu território e propriedades, permissão de uso da língua africâner, ausência de impostos e ajuda financeira para sua

[158] "In the black clothes of the mourner she rises indestructibly from the red grass. Concentration camp, says the bending of her neck. Blood for the Fatherland, says her bosom, and the destruction that men bring. She is our Ouma" (KROG, 2019, p.227).

159 "a black bitter root fed on humiliation and grief" (KROG, 2019, p.228).

[160] "At Geel. Oom At and his father, Oom Krisjan Geel, were captured by the British during the Anglo-Boer War" (GOLDBLATT, 2019, p.150-151).

reconstrução[161]. A aliança firmada entre os brancos selava o destino trágico da população negra. Enquanto Bôeres e imigrantes ingleses detinham direitos iguais, os negros, apesar de corresponderem à maior parte da população, eram excluídos da vida política no país[162].

Por fim, At e seu pai estavam vivos e livres. Forjava-se a lealdade dos Africâneres aos Ingleses sob o apreço das vidas poupadas. At, então, fez questão de transmitir aos seus filhos que "qualquer que fosse o governo, seu dever era defendê-lo":

> Por mais que não gostasse do regime de Verwoerd, At disse que lutaria por ele na guerra. Ele lutou contra os alemães no Sudoeste da África (atual Namíbia); os rebeldes em 1916; os grevistas em Joanestburgo em 1922; e, principalmente, contra os italianos e os alemães na Segunda Guerra Mundial. "Então eu era um homem", disse ele. "Agora eu não sou nada". Aos 79 anos, ele é agricultor em Marico Bushveld, junto com uma nova esposa – a segunda (GOLDBLATT, 2019, p.150, tradução nossa)[163].

Em sua conversa com o fotógrafo, At nos conta outra peculiar história africâner. Foi ele quem vendera o rifle ao poeta. Professor da escola agrícula *Heimweeberg* em Marico, em 1925, Bosman se inspirou na família Geel e nos que conheceu e ouviu falar na época para escrever seus famosos contos sobre a região, histórias emblemáticas que conquistaram os Africâners e inspiraram o fotógrafo. Considerado rude e selvagem, a própria filha de At, a Sra. Van Staden, o relembra com afeto embora seu pai, então presidente do comitê escolar, relate os diversos problemas que o espírito zombeteiro e rebelde do professor o causara. Mas é a história de vida de Bosman o que mais impressiona. Quando At o perguntou o que faria com o rifle, o poeta disse que iria se exibir na cidade. Mas o que de fato ocorreu foi que, "algumas semanas depois, Bosman atirou e matou seu meio-irmão, provavelmente com este rifle" (GOLDBLATT, 2019, p.150, tradução nossa)[164]. Condenado à morte pelo crime, posteriormente sua sentença

[161] Informações disponíveis em: <https://www.sahistory.org.za/archive/peace-treaty-vereeniging-transcript>. Acesso em 08/08/22.

[162] Empregados por ambos os lados do conflito, a população negra nativa da África do Sul foi duplamente vitimada na Guerra Anglo-Bôeres, tanto nos campos de batalha quanto nos campos de concentração. Mais informações disponíveis em: <https://www.sahistory.org.za/archive/fully-reconcile-boer-war-fully-understand-black-concentration-camps-peter-dickens>. Acesso em 08/08/22.

[163] "He taught his children that whatever the government, their duty was to stand by it. Much as he disliked the Verwoerd regime, At said that he would fight for it in war. He fought against the Germans in South West Africa (now Namibia); the rebels in 1916: the strikers in Johannestburg in 1922; and, as a majot, against the Italians and the Germans in the Second World War. "Then I was a man", he said. "Now l am nothing". At the age of 79, he was farming in the Marico Bushveld, together with a new wife – his second" (GOLDBLATT, 2019, p.150).

[164] "A few weeks later Bosman shot and killed his stepbrother probably with this rifle" (GOLDBLATT, 2019, p.150).

foi revista e ele fora libertado em poucos anos. Histórias que nos indagam se a violência pode se inerente a um povo?

Imerso em profundas contradições, seu amigo Gordon Voster o descreve como "um homem, uma mulher, um anjo, um demônio, uma ternura, uma crueldade, um homem valente e um covarde, um sátiro emasculado, um mulherengo, um racista e um liberal. Ele procurou a pureza na imundície e, como Wilde, encontrou estrelas na sarjeta"[165]. Contradições e ambiguidade que despontam intrínsecas ao modo de ser Africâner.

Figura 49 – David Goldblatt (1966)



Legenda: "J. G. Loots da fazenda Quaggasfontein, onde sua família plantou por mais de 200 anos. Lá havia várias ovelhas premiadas. Ele chamou cada uma pelo nome, e cada uma veio para ser acariciada". Graaff-Reinet, Cape Province (Eastern Cape). Fonte: Some Afrikaners Photographed (GOLDBLATT, 2019, p.35, tradução nossa)[166].

[165] Gordon Vorster para a introdução de "Herman Charles Bosman. Between the Lines", de Valerie Rosenberg. "Bosman was a man, a woman, an angel, a devil, a tenderness, a cruelty, a brave man and a coward, an emasculated satyr, a womaniser, a racist and a liberal. He searched for purity in filth, and, like Wilde, found stars in the gutter". Trecho disponível em: <https://www.namibiana.de/namibia-information/literaturauszuege/titel/herman-charles-bosman-between-the-lines-by-valerie-rosenberg.html>. Acesso em 22/08/22.

[166] "J. G. Loots of the farm Quaggasfontein where his family had farmed for more than 200 years. There were several prize ewes. He called each in turn by name, and each came to be petted" (GOLDBLATT, 2019, p.34-35).

Em alguns retratos, o que vemos são cenas de puro afeto. Como na bela imagem de J. G. Loots e sua querida ovelha premiada (Fig. 49). Ou no retrato de Frik Loubser em sua amigável conversa com o fotógrafo, ao falar sobre política, a família e os laços cultivados com afinco contra toda probabilidade (Fig. 50).

Figura 50 – David Goldblatt (1964)



Legenda: "Frik Loubser, fazendeiro, lojista e agente do correio em Marico Bushveld, sentado diante do forno em que sua esposa assava pão. Ele falou sobre Harold Wilson e as finanças da Grã-Bretanha; de seu filho, o corredor mais rápido da escola Nietverdiend; do efeito em sua loja da remoção das famílias africanas daquela área sob as leis raciais do governo, da lamentável tendência de servir café instantâneo nas varandas de Marico; e do *bushveld* que ele amava. Embora a área fosse densamente coberta por espinheiros, ele criou um *swarthaak* (arbusto típico da região) em seu quintal durante uma seca de sete anos". Perto de Nietverdiend, Transvaal (North-West Province). Fonte: Some Afrikaners Photographed (GOLDBLATT, 2019, p.26-27, tradução nossa)[167].

Goldblatt adentrava a casa e a vida dessas famílias, conhecendo pouco a pouco a história daquele lugar. "Um homem trabalha com sua pá contra um deserto, uma casa se rende a cercas enferrujadas na neve, um homem agachado de meias na frente da porta,

[167] "Frik Loubser, farmer, shopkeeper and postmaster in the Marico Bushveld, sitting before the bakoond in which his wife baked bread. He spoke of Harold Wilson and Britain's finances; of his son, the fastest runner at Nietverdiend school; of the effect on his shop of the removal of the African families from that area under the government's racial laws, of the regrettable tendency to serve instant coffee on Marico stoeps; and of the bushveld which he loved. Although the area was densely covered by thorn trees, he nurtured a swarthaak in his backyard through a seven-year drought" (GOLDBLATT, 2019, p.26-27).

uma mulher busca água em um riacho". Krog lista uma série de gestos corriqueiros que ganham importância aos olhos do fotógrafo e alinhavam a identificação da poeta. "Pequenas alegrias, pequenos atos de sobrevivência, contra uma paisagem impiedosa" (KROG, 2019, p.227, tradução nossa)[168].

Na cozinha de Martjie Marais em *Gamkaskloof*, um vale isolado nas montanhas Swartberg, Goldblatt faz uma foto de seu cunhado Johannes e de seu sobrinho Derrick. Talvez quando crescer Derrick faça como muitos jovens da região que rumam para as cidades e não voltam mais. A vida no *Kloof*, como o estreito vale é chamado, pode ser por demais dura e isolada para a juventude.

Antes da abertura da estrada, em 1962, uma ou duas vezes por ano era preciso travar uma longa jornada em uma caravana de burros pelas montanhas ou ao longo do rio para trocar as frutas secas que produziam por coisas de que precisavam (GOLDBLATT, 2019, p.20). Com a estrada, os produtos começaram a chegar com a mesma facilidade com que muitos começaram a sair. Em 1967, a região ainda guardava seus ares de isolamento que tanto moldaram as vidas de seus habitantes. Aos poucos, porém, os fazendeiros foram indo embora até que em 1992 praticamente todos já haviam partido. Em 2006, quando o fotógrafo retorna à região, depara-se com a única *Kloover* ainda por lá, Annetjie Mostert-Joubert, "uma filha do *Kloof* que tenta bravamente transmitir uma noção da história do lugar a seus visitantes" (GOLDBLATT, 2019, p.20, tradução nossa)[169]. Atualmente Gamkaskloof faz parte da Reserva Natural de Zwartberg. As casas outrora abandonadas hoje dão as boas-vindas a turistas e mochileiros.

Em outro belo retrato, dos irmãos Stappies e Koot Cordier, Goldblatt nos confidencia que fora desafiado a uma competição de tiro (Fig. 51). Como prêmio, eles ofereceram uma melancia enquanto o fotógrafo entrou com duas latas de cerveja. Assim compartilhava momentos únicos com as pessoas que encontrava em seu caminho.

[168] "A man works with his spade against a wilderness, a house surrenders to fences rusting in the snow, a man on his haunches in his socks at the front of the door, a woman fetches water from a stream. Small joys, small acts of survival, against a merciless landscape" (KROG, 2019, p.227).
[169] "The only Kloover still there, Annetjie Mostert-Joubert, a daughter of the Kloof, tries valiantly to impart a sense of the history of the place to its mary visitors" (GOLDBLATT, 2019, p.20).

Figura 51 – David Goldblatt (1967)



Legenda: "Os irmãos Stappies e Koot Cordier me desafiam para uma competição de tiro. O alvo era uma pedra marrom em um campo marrom a cerca de 50 metros de distância." Gamkaskloof, Cape Province (Western Cape). Fonte: Some Afrikaners Photographed (GOLDBLATT, 2019, p.146-147, tradução nossa)[170].

Viajando por diversas localidades da África do Sul, procurava aproximar-se da classe trabalhadora e dos agricultores africâneres. Perguntava gentilmente se podia passar um tempo com eles e fazer alguns retratos. "Desse modo, tornei-me íntimo de algumas das qualidades da vida cotidiana dos Africâneres nesses lugares e de algumas de suas contradições profundamente arraigadas" (GOLDBLATT, 2019, p.211, tradução nossa)[171].

Provenientes de momentos corriqueiros ou eventuais, as imagens podem conter raiva ou alegria, sonhos e frustrações; por vezes, inclusive, figurando na mesma face que retorna a aparecer, embora não haja a pretenção de se estabelecer qualquer continuidade narrativa entre elas. Pelo contrário, para além de simbolismos universais e instantes singulares, na montagem que Goldblatt opera, o intuito é fazer despontar as particularidades da vida sul-africana no que ela tem de mais usual e de mais incomum. Vemos a jovem noiva ora posando feliz para um retrato, ora nitidamente desconfortável ao lado de seu sogro espaçoso e sua sogra ranzinza. Em outra casual imagem, já dos

[170] "Brothers Stappies e Koot Cordier challenge me to a shooting competition. The target was a brown stone in a brown field about 50 metres away. As prize they put up a watermelon and I a couple of cans of beer" (GOLDBLATT, 2019, p.146-147).
[171] "In this way I became intimate with some of the qualities of everyday Afrikaner life in these places, and with some of its deeply embedded contradictions" (GOLDBLATT, 2019, p.211).

momentos finais da celebração do casamento, temos a felicidade estampada nos noivos e convidados que comemoram no espaço público tranquilamente compartilhado com olhares curiosos dos que por ali transitam (Fig. 52).

Figura 52 – David Goldblatt (1966)



Legenda: "Casamento em uma fazenda no distrito de Barkly East". Cape Province (Eastern Cape). Fonte: Some Afrikaners Photographed (GOLDBLATT, 2019, p.36-37, tradução nossa)[172].

Como não poderia deixar de ser, negros aparecem no livro sobre Africâneres. Desde o início da narrativa, os vemos juntos, a dividir a cena. Nesta primeira imagem compartilhada, é o trabalhador que surge em primeiro plano (Fig. 53). Íntegro em sua postura diante da vida, olha direto para a câmera. Em contrapartida, o jovem branco de mãos nos bolsos e cabeça abaixada parece tentar esconder-se, em vão, de sua ancestralidade. Embora alguns jovens percebam a avassaladora opressão sobre indivíduos tão próximos e íntimos de suas vidas cotidianas, a postura, muitas vezes, é de declarada impotência – quando não de consenso.

[172] "Wedding on a farm in the Barkly East district" (GOLDBLATT, 2019, p.36-37).

Figura 53 – David Goldblatt (1967)



Legenda: “O filho de um criador de avestruz espera com um trabalhador o início do dia de trabalho”. Perto de Oudtshoorn, Cape Province (Western Cape). Fonte: Some Afrikaners Photographed (GOLDBLATT, 2019, p.18-19, tradução nossa)[173].

Apesar de intencionalmente apartada, a vida de negros e brancos na África do Sul está intrincadamente relacionada. Em anos de *apartheid*, situações corriqueiras podem soar com normalidade aos olhos africâneres, mas na verdade escondem uma anormalidade explosiva. Não obstante a essência do regime ser a separação total entre brancos e pretos, veem-se sul-africanos negros “em toda casa na cidade dos brancos, é claro, pois os criados moram ali, e toda casa tem seu alojamento para os criados, numa edificação separada da casa dos brancos” (GORDIMER, 2012, p.78). Contanto que seja para servir aos seus senhores, os negros podem morar na cidade proibida; mas, de forma alguma, são autorizados a possuir um lar por lá. Gordimer inclusive elucida que os intelectuais negros costumam chamar essa “vida de quintal” de “vida de cachorro”: “mais

[173] “The son of an ostrich farmer waits with a labourer for the day's work to begin” (GOLDBLATT, 2019, p.18-19).

própria do canil e das privadas que dos humanos dentro da casa" (2012, p.78). Goldblatt investigava essa relação na vida rural sul-africana.

Figura 54 – David Goldblatt (1965)



Legenda: "Johannes van der Linde, fazendeiro e major da reserva do exército local, com seu trabalhador-chefe, o 'Velho' Sam. No estilo respeitoso de tratamento indireto usado em africâner entre pais e filhos, van der Linde perguntou: "Velho Sam, o chefe xinga você?" Ao que a resposta foi: "Não, chefe, o chefe não me xinga"". Perto de Bloenfontein, Free State. Fonte: Some Afrikaners Photographed (GOLDBLATT, 2019, p.38-39, tradução nossa)[174].

Apesar do gestual e das cores da pele não deixarem dúvida sobre a hierarquia de comando expressa na imagem, o patrão faz questão não só de declarar, mas de ter ratificada sua declaração – ante seu outro subalterno, o fotógrafo e nós –, de que não xinga seu funcionário, tratando-o com consideração e respeito (Fig. 54).

Nos contrapontos promovidos pelo fotógrafo em sua narrativa visual, em outra ocasião, os limites no tratamento pessoal se desvelam mais borrados e oblíquos. Enquanto senta para conversar com um senhor africâner, uma criança negra, curiosa sobre a presença daquele forasteiro, se aproxima e observa em pé a conversa. Não intimidado pela presença da câmera e com a naturalidade de uma reação usual, o homem se vira à

[174] "Johannes van der Linde, farmer and major in the local army reserve, with his head labourer Ou Sam. In the manner of respectful indirect address used in Africaans as between parents and child, van der Linde asked, "Ou Sam, does the Baas swear at you?" To wich the reply was, "No Baas, the Baas does not swear at me"" (GOLDBLATT, 2019, p.38-39).

criança e diz: "*Ja, wat maak jy hier, jou swart vuilgoed?*" (Sim, o que você está fazendo aqui, seu negro lixo?):

> O insulto significava e, no entanto, dizia com carinho. Como isso é possível? Não sei. Mas a contradição era eloquente de muito do que encontrei na relação entre Africâneres rurais e da classe trabalhadora e os negros: uma intimidade muitas vezes confortável, afetuosa e até física raramente vista nos círculos 'liberais' em que eu me movia, e ainda, simultaneamente, um profundo desprezo e medo dos negros (GOLDBLATT, 2019, p.211, tradução nossa)[175].

Com efeito, um xingamento afetuoso é algo no mínimo contraditório e expõe a fratura em relações de carinho e brutalidade, amor e ódio. Desde o princípio, Goldblatt evita o perigo de rasos pré-julgamentos e generalizações para promover um mergulhar profundo no entendimento dos pormenores implícitos em vidas que se relacionam tão intimamente e se distinguem tão bruscamente.

Figura 55 – David Goldblatt (1964)



Legenda: "Flip du Toit na varanda de sua oficina agrícola em Abjaterskop". Marico Bushveld, Transvaal (North-West Province). Fonte: Some Afrikaners Photographed (GOLDBLATT, 2019, p.130-131, tradução nossa)[176].

[175] ""*Ja, wat maak jy hier, jou swart vuilgoed*?" (Yes, what are you doing here, you black rubbish?). The insult meant and yet said with affection. How is this possible? I don't know. But the contradiction was eloquent of much that I found in the relationship between rural ad working-class Afrikaners and blacks: an often comfortable, affectionate, even physical intimacy seldom seen in the 'liberal' circles in which I moved, and yet, simultaneously, a deep contempt and fear of blacks" (GOLDBLATT, 2019, p.211).

[176] "Flip du Toit on the stoep of his farm workshop at Abjaterskop" (GOLDBLATT, 2019, p.130-131).

Por isso precisava "estar lá", diz ele, se aproximar, por intermédio da câmera fotográfica, "com compreensão e coerência": "O que eu realmente queria abordar através da câmera eram os valores das pessoas e como eles eram expressos. Os eventos principais foram o culminar de condições subjacentes. Eu queria sondar essas condições indo às suas raízes na vida das pessoas" (GOLDBLATT, 2019, p.211, tradução nossa)[177].

Não são poucas as fotografias em que negros e brancos dividem a cena, seja trabalhando juntos ou em afazeres distintos – como vemos na fotografia onde o dono da fazenda conversa à vontade com Goldblatt em primeiro plano enquanto um trabalhador negro aparece ao fundo, iluminado sutilmente por uma luz de janela (Fig. 55). Ou como vemos na bela imagem de um aposentado sentado no sofá de casa, o retrato do primeiro marido de sua esposa ainda pendurado na parede, e a filha da empregada tranquilamente ao lado (Fig. 56). Diferente do caso anteriormente citado, a presença da menina não parece incomodá-lo. Ambos olham diretamente para nós. Enquanto o olhar do homem é apático, o da menina é profundamente perspicaz e guarda, sob o escudo protetor de sua mão, um sorriso contido sobre aquela inusitada cena.

A menina percebe nitidamente o que acontece ao seu redor, enquanto o homem nos comunica não mais se importar. Ele conta ao fotógrafo que trabalhou nas ferrovias da África do Sul e vive há 19 anos com a mulher e a filha – e o retrato na parede – neste terreno em Wheatlands, nos arredores de Randfontein. A esposa está a seu lado e aparece melhor em outra fotografia com uma feição descontente e desiludida sobre a vida que se descortina ao seu convidado. Já a filha adolescente desponta mais à frente na narrativa profundamente contrariada por ter que posar para a foto.

[177] "What I really wanted to engage with through the camera was people's values and how they were expressed. Headline events were the culmination of underlying conditions. I wanted to probe those conditions by going to their roots in people's lives (GOLDBLATT, 2019, p.211).

Figura 56 – David Goldblatt (1962)



Legenda: "Um aposentado com a filha de uma empregada". Wheatlands Plots, Transvaal (Gauteng). Fonte: Some Afrikaners Photographed (GOLDBLATT, 2019, p.124-125, tradução nossa)[178].

Em um belo retrato mais à frente, um olhar perspicaz emerge em uma bela menina negra, babá da criança branca. Ambos estão à vontade diante do fotógrafo e sorriem para a câmera. Uma relação estabelecida no cerne da estrutura racial e racista sul-africana, onde é possível, mesmo assim, construir laços de confiança e afeto (Fig. 57). As duas crianças estão descalças e relaxadas, com roupas casuais em uma cena comum. O menino de pé apoia aos mãos na menina sentada, gesto que tanto revela carinho – sentimentos possíveis de amizade entre crianças – quanto posse. No entanto, como senhora da

[178] "A pensioner with the child of a servant" (GOLDBLATT, 2019, p.124-125).

situação, “longe de se submeter a ser apresentada como um mero bem”, a menina retribui o gesto e enlaça os pés de seu menino (POWELL, 2019, p.226, tradução nossa)[179].

Figura 57 – David Goldblatt (1964)



Legenda: “Filho de um fazendeiro com sua babá, na fazenda Heimweeberg, perto de Nietverdiend em Marico Bushveld”. Transvaal (North-West Province). Fonte: Some Afrikaners Photographed (GOLDBLATT, 2019, p.62-63, tradução nossa)[180].

A aparente igualdade entre os personagens na imagem contradiz e questiona o papel social de ambos enquanto patrão e empregada, brancos e pretos. Não é possível esquecer que ao redor do que fora enquadrado pela câmera em imagens da vida cotidiana dos brancos estava a precarização da vida dos negros, perpetuada em condicionamentos cotidianos por uma sociedade estruturada nos princípios de segregação e medo. E, no entanto, “apesar de toda a arrogância branca na maneira como ele olha para a câmera, ela o possui tanto quanto ele a possui” (POWELL, 2019, p.226, tradução nossa)[181]. Ao menos durante os áureos anos da infância, o afeto resiste e transborda para fora da cena. Ao invés de extrair uma imagem repulsiva do repulsivo racismo, Goldblatt nos contempla com uma imagem amável, um retrato do que verdadeiramente é possível, apesar do mundo ao redor.

[179] “far from submitting to being presented as a mere chattel” (POWELL, 2019, p.226).
[180] “The farmer’s son with his nursemaid, on the farm Heimweeberg, near Nietverdiendd in the Marico Bushveld” (GOLDBLATT, 2019, p.62-63).
[181] “for all the white arrogance in the way he looks at the camera, she owns him just as much as he owns her” (POWELL, 2019, p.226).

Contudo, pego-me a pensar. Será que a esse menino já lhe foi ensinado a não beber da mesma xícara da menina? Será que ela já refletiu sobre as gritantes diferenças entre os dois, diferenças estas que ultrapassam tons de pele, mas que, por causa disso, implicam no tamanho do quarto, no conforto da casa, na variedade da comida na mesa, no tempo devotado dos pais? Relembro o texto pungente da escritora de Antígua e Barbuda, Jamaica Kincaid: "Mas lá estão eles de novo. Eles amavam seus filhos", filhos com "quartos maiores do que toda a minha casa. Eles eram especiais, tudo neles dizia isso, até suas roupas; suas roupas sussurravam, farfalhavam, acalmavam. O mundo era deles, não meu; tudo me dizia isso" (2017, p.369, tradução nossa)[182].

Em "*On seeing England for the first time*", Kincaid traça uma reflexão brutal sobre sua identidade caribenha usurpada pela avassaladora presença opressora da colonização britânica que, ante a imposição de seu modus operante, soterra qualquer lembrança dos áureos tempos de origem.

> Se agora, ao falar de tudo isso, dou a impressão de que alguém de fora está olhando para dentro, com o nariz encostado em uma janela de vidro, isso está errado. Meu nariz estava pressionado contra uma janela de vidro, mas havia um torno de ferro na minha nuca forçando minha cabeça a ficar no lugar. Desviar o olhar era cair de volta em algo do qual eu havia sido resgatada, um buraco cheio de nada, e essa era a palavra para tudo em mim, nada. A realidade da minha vida eram conquistas, subjugação, humilhação, amnésia forçada. Eu fui forçada a esquecer (KINCAID, 2017, p.369, tradução nossa)[183].

É a consequência do que Fanon chamou de "imposição cultural irrefletida" (FANON, 2008, p.162), que impregna no inconsciente coletivo do colonizado os arquétipos impostos pelo europeu. Mas não em Kincaid, ela não somente iria refletir como contestar toda essa violência perpetrada.

E, contudo, a menina sorri e abraça seu menino. O menino que aparenta vê-la ainda como uma igual, mas que logo será convencido do contrário. Ao longo do livro vemos outras crianças brancas e negras juntas brincando. Mas se esta enfatiza um possível afeto compartilahdo, em outras é tornado evidente que não há qualquer relação de

[182] "But there they are again. They loved their children; [...] rooms larger than my entire house. They were special, everything about them said so, even their clothes; their clothes rustled, swished, soothed. The world was theirs, not mine; everything told me so" (KINCAID, 2017, p.369).

[183] "If now as I speak of all this I give the impression of someone on the outside looking in, nose pressed up against a glass window, that is wrong. My nose was pressed up against a glass window all right, but there was an iron vise at the back of my neck forcing my head to stay in place. To avert my gaze was to fall back into something from which I had been rescued, a hole filled with nothing, and that was the word for everything about me, nothing. The reality of my life was conquests, subjugation, humiliation, enforced amnesia. I was forced to forget" (KINCAID, 2017, p.369).

igualdade entre elas. Desde o princípio as crianças negras são ensinadas a servir e obedecer enquanto as brancas, a mandar. Em duas imagens sequenciais, Goldblatt expõe essa hierarquia.

Figura 58 – David Goldblatt (1963)



Legenda: "*Kleinbaas* (pequeno chefe) com *klonkie* (menino negro)". Bootha Plots, Randfontein. Transvaal (Gauteng). Fonte: Some Afrikaners Photographed (GOLDBLATT, 2019, p.132-133, tradução nossa)[184].

Se passarmos os olhos rapidamente pela primeira fotografia, veremos duas crianças brincando com um carrinho de madeira e um cachorro. Mas ao reter o olhar por um breve momento sobre os detalhes aparentes, pode-se decifrar um sorriso malicioso no menino branco enquanto no menino negro o que transparece é o pavor no olhar (Fig. 58).

[184] "Kleinbaas with klonkie" (GOLDBLATT, 2019, p.132-133).

Na legenda, Goldblatt deixa claro o nível hierárquico em jogo na relação por meio de duas expressões usuais em africâner, *kleinbaas*, que significa pequeno chefe, e *klonkie*, menino negro. Na página seguinte, a posição dos dois na imagem e na legenda inverte-se propositalmente. Os vemos de costas, o pequeno menino negro no árduo trabalho de empurrar seu chefe no carrinho no longo trajeto de volta à casa. Até a diversão tem lado certo na barreira de cor.

Na cotidianidade da vida africâner, os negros estão submersos nas profundas contradição de vidas interdependentes e apartadas simultaneamente. Embora seja possível encontrar afeto nas relações, é sobre os negros que recai o peso da cegueira e conivência dos brancos às leis desiguais, ao tratamento desumano, à concepção hierárquica de inferioridade. Toda uma irrealidade que aflora da realidade cotidiana nua e crua. No duplo que a fotografia opera, tais imagens são o oposto de uma duplicata da realidade, mas a sua dobra, a crítica contudente à sua abstração: "Estou fotografando coisas reais, mas ao mesmo tempo é uma abstração da realidade. Sempre foi abstração da realidade" (GOLDBLATT, 2013, tradução nossa)[185].

Apesar da ênfase em agricultores e trabalhadores nas regiões mais afastadas e rurais da África do Sul, há outros tipos de Africâneres que aparecem na narrativa. No intuito de nos aprofundar no conhecimento sobre seu povo, Krog explica que três tipos distintos nos olham através destas fotos: o pobre africâner, "aquele simples que, pelo suor de sua testa, come seu pão isolado". Vivem com simplicidade em sua forte ligação com uma terra desolada. "Eles olham para a câmera sem nenhum sinal de suspeita ou inferioridade". Embora nunca encontrem "um lugar adequado na coletividade de Africâneres em ascensão", estão em paz com onde e como estão e dão ao fotógrafo o que têm (KROG, 2019, p. 227-228, tradução nossa)[186].

[185] "I'm photographing real things but at the same time it is an abstraction from reality. It has always been abstraction from reality" (GOLDBLATT, 2013). Entrevista conduzida por Laetitia Martinez, gravada por Cedric Batifoulier no *Arles Festival*, França. Por ocasião da Retrospectiva de 2006 de David Goldblatt, com curadoria de Martin Paar. Disponível em: <https://www.americansuburbx.com/2013/04/interview-david-goldblatt-interview-at-arles-2006.html>. Acesso em 16 out 2018

[186] "The simple one who, by the sweat of his brow, eats his bread in isolation [...] They look out towards the camera without a hint of suspicion or inferiority [...] will never find a proper place in the collectivity of Afrikaners on the rise" (KROG, 2019, p. 227-228).

Figura 59 – David Goldblatt (1964)



Legenda: "Membros seniores do Partido Nacional ouvem discursos durante as comemorações do 50º aniversário do Partido Nacional em Transvaal. Da esquerda para a direita: Senador Jan de Klerk, Ministro das Artes, Educação e Ciência, sua esposa, Jim Fouche, Ministro da Defesa, e um *oudstryder* (veterano) que estava presente em De Wildt quando o General J.B.M. Herzog fez ali o seu famoso discurso "Suid Afrika eerste" (África do Sul primeiro) em 7 de dezembro de 1912". De Wildt, Transvaal (North-West Province). Fonte: Some Afrikaners Photographed (GOLDBLATT, 2019, p.97-98, tradução nossa)[187].

Um segundo grupo surge inconfundível na narrativa. Agrupados com boas vestes e feições ferozes, eles são a classe média (Fig. 59). Inseparáveis e inconfundíveis, a fileira de expressões ranzinzas chega a assustar. "Esta é uma imagem de ódio puro e total", diz Powell (2019, p.225, tradução nossa)[188]. Escondidos atrás de chapéus e óculos escuros, como se precisassem dessas máscaras para proteger da luz sua verdadeira essência, os corpos travados aparentam estar na iminência de alguma batalha.

[187] "Senior members of the National Party listen to speeches during the 50th anniversary celebrations of the National Party in Transvaal. From left to right: Senator Jan de Klerk, Minister of Arts, Education and Science, his wife, Jim Fouche, Minister of Defence, and an oudstryder who was present at De Wildt when General J.B.M. Herzog made his famous "Suid Afrika eerste" (South Africa first) speech there on 7 December 1912". Fonte: Some Afrikaners Photographed (GOLDBLATT, 2019, p.97-98).
[188] "This is a picture of pure and total hate" (POWELL, 2019, p.225).

Figura 60 – David Goldblatt (1964)



Legenda: "O comando de apoiantes do Partido Nacional que acompanhou o falecido Dr. Hendrik Verwoerd às celebrações do 50º aniversário do partido. O cavaleiro intermediário na primeira fila é Leon Wessels, que mais tarde se tornou Vice-Ministro da Lei e da Ordem no governo do Partido Nacional. Ele foi o primeiro membro sênior desse partido a pedir desculpas pelo apartheid". De Wildt, Transvaal (North-West Province). Fonte: Some Afrikaners Photographed (GOLDBLATT, 2019, p.86-87, tradução nossa)[189].

Eles também são a guarda montada, complementa Krog em referência a outra fotografia de Goldblatt (Fig. 60). "Os revogadores das leis e os reescritores da história. [...] Eles sabem o que é melhor para o nosso povo. Eles são resolutos. Eles ficam na defensiva e às vezes agressivos quando pensam que ouvem escárnio" (KROG, 2019, p.229, tradução nossa)[190]. E adensa ainda mais sua precisa descrição:

> Como parte da segunda geração de sobreviventes do campo e da guerra, eles esperam o pior, o que os deixa com uma "sede insaciável de reconhecimento" e "uma trágica falta de coragem cívica". Alimentam-se de lendas de traição e facadas nas costas. Eles suprimem publicamente o seu lado negro, mas ele floresce nas suas atividades estratégicas. Eles se reúnem entre os seus e reprimem o Outro. Eles legislam sobre o que acreditam ser a sua sobrevivência ameaçada. [...] Enquanto estavam sentados para estas fotografias, eles estavam apertando a legislação do apartheid com mãos de ferro: banindo o ANC e o PAC sob a Lei de Organizações Ilegais n.º 34, encarcerando ativistas

[189] "The commando of National Party supporters that escorted the late Dr Hendrik Verwoerd to the party's 50th anniversary celebrations. The middle horseman in the front rank is Leon Wessels, who later became Deputy Minister of Law and Order in the National Party government. He was the first senior member of that party to apologise for apartheid" (GOLDBLATT, 2019, p.86-87).

[190] They're the revokers of laws and the rewriters of history. [...] They know what is best for "our" people. They're resolute. They're defensive and at times aggressive when they think that they hear derision (KROG, 2019, p.229).

> sob a lei de detenção de 90 dias, seguida pela lei de detenção de 180 dias e posterior 're-detenção'; detenção indefinidamente sem julgamento de suspeitos "terroristas" ao abrigo da Lei de Supressão do Comunismo n.º 24 e da Lei do Terrorismo n.º 83, que proíbem partidos políticos não-raciais ao abrigo da Lei de Proibição de Interferência Política n.º 51; a Lei de Áreas de Grupo n.º 36. Eles declararam dois estados de emergência (KROG, 2019, p.229, tradução nossa)[191].

Por fim, conclui sua descrição: "Sua façanha... ter elevado a estupidez a uma virtude" (2019, p. 229, tradução nossa)[192].

Em alguns retratos ligeiramente sombrios, Goldblatt faz figurar sua crítica ao papel conivente e contraditório da igreja perante o *apartheid*. Um acentuado contraste entre claro e escuro acrescenta dramaticidade à cena e exalta o lado nebuloso e olhar ameaçador de dois moderadores na *Nederduitse Gereformeerde Kerk*, a Igreja Reformada Holandesa: Dominee P. S. Z. Coetzee, presidente da comissão sobre Moral Pública e Decência, e J. D. Vorster. No início da Segunda Guerra Mundial, Vorster era um general pró-nazista do *Ossewabrandwag* (OB): organização ultranacionalista, fundada em 1939, inspirada nas crenças nazistas. Seus membros foram "os responsáveis por sabotagem, violência e vários assassinatos nos primeiros anos da Segunda Guerra Mundial" (GOLDBLATT, 2019, p.237, tradução nossa)[193]. Em 1941, Vorster acabou preso. Seu irmão, John Vorster, também foi detido "por se opor à entrada da África do Sul ao lado dos Aliados na Segunda Guerra Mundial". Não obstante, tornou-se primeiro-ministro e presidente da África do Sul (GOLDBLATT, 2019, p.104, tradução nossa)[194]. O *Ossewabrandwag* tornar-se-ia um modo de governo legítimo em menos de dez anos.

Entre os camponeses e a classe média em ascensão há um terceiro grupo, definido por Krog como sendo "pessoas que entendiam o suficiente para se sentirem inseguras,

---

[191] "As part of the second generation of camp and war surivors, they expect the worst, which leaves them with an "insatiable thirst for recognition" and "a tragic lack of civic courage". They feed on legends of betrayal and stabs in the back. They publicly suppress their dark side, but it flourishes in their strategic activities. They rally their own and clamp down on The Other. They legislate for what they believe is their threatened survival. [...] As they were sitting for these photographs they were tightening apartheid legislation into an iron grip: banning the ANC and PAC under the Unlawful Organisations Act No. 34, incarcerating activists under the 90-day detention law to be followed by the 180-day detention and re-detentian thereafter law; detaining indefinitely without trial suspected "terrorists" under thc Suppression of Communism Act No. 24 and the Terrorism Act No. 83, prohibiting non-racial political parties under the Prohibition of Political Interference Act no. 51; the Group Areas Act No. 36. They declared two states of emergency" (KROG, 2019, p.229).

[192] "Their feat... to have raised stupidity to a virtue" (KROG, 2019, p. 229).

[193] "were responsible for sabotage, violence and several assassinations in the early years of the Second World War" (GOLDBLATT, 2019, p.237).

[194] "for his opposition to South Africa's entry on the side of the Allie sinto the Second World War" (GOLDBLATT, 2019, p.104).

mas sabiam muito pouco para ter uma escolha. [...] Eles são intimidados e abusados pela classe média em ascensão, enquanto eles próprios desprezam os camponeses" (2019, p.230, tradução nossa)[195].

Figura 61 – David Goldblatt (1964)



Legenda: "Um fazendeiro na loja de Krisjan Geel em Zwingli, em Marico Bushveld". Transvaal (North-West Province). Fonte: Some Afrikaners Photographed (GOLDBLATT, 2019, p.40-41, tradução nossa)[196].

Sem poder e sem terra, são destinados a fazer o trabalho sujo: "Eles são os racistas declarados com seus corpos raivosos 'divididos' entre desespero e ataque. Eles irão posar para o fotógrafo, mas acreditam que ele acredita que eles não pertencem. Eles estão

[195] "people who understood enough to feel unsafe, but knew too little to have a choice. [...] They are intimidated and abused by the rising middie class while they themselves despise the peasants" (KROG, 2019, p.230).
[196] "A farmer in Krisjan Geel's Store at Zwingli in the Marico Bushveld" (GOLDBLATT, 2019, p.40-41).

famintos por qualquer coisa que os torne humanos" (KROG, 2019, p.230, tradução nossa)[197].

Krog nos oferece sua leitura de uma fotografia em particular para adicionar fisionomia a essa terceira categoria. Um Africâner em uma loja de tecidos em Marico Bushveld (Fig. 61). Ele olha para o fotógrafo, mas transparece desconforto ante a situação. Suas mãos em punho fechado e sua postura corporal rígida nos deixam rastros que denotam sua insatisfação. Mas Krog, com seu olhar apurado de quem olha de dentro e sabe do que fala, acaba trazendo mais informações para a análise. "Deles, o homem, parado diante de rolos de tecido, é o que mais me assombra. [...] Suas mãos são dois punhos, o colarinho perfura o peito. Ele tenta ficar de pé com autoconfiança, encarar a câmera, mas todo o seu corpo parece blindado" (KROG, 2019, p.230, tradução nossa)[198]. Nada escapa ao olhar africâner, as dobras da roupa amassada, o velho chapéu apertado na cabeça a esmagar as orelhas. Ele encara o fotógrafo e contrai levemente os lábios. No íntimo, ele pensa: "Não quero ser olhado por este homem; eu sei que ele me vê apresentando algo que não entendo. Estou convencido de que este homem se sentará com seus amigos e rirá de mim. Acho que eles pensam que não tenho nada a oferecer que possa me declarar seu igual", supõe Krog (2019, p.230, tradução nossa)[199].

Exagero? Talvez. Quem sabe ele somente esteja desconfortável diante dos holofotes da câmera? Quem sabe ele apenas sirva para a escritora nos apresentar este outro tipo de Africâner que ela reconhece tão bem? Mas outra percepção sobre a mesma imagem faz aflorar igualmente a sensação de inferioridade latente em alguns Africâneres. Partindo de um lugar diametralmente oposto, o crítico de um jornal dominical em língua africâner buscou a todo custo desmerecer a fotografia considerada por ele 'desrespeitosa': as roupas amassadas, as marcas de uso e sujeira no chapéu do fazendeiro, tudo o incomodava. A crítica se expande para outras imagens onde o que ele vê são mulheres mal vestidas, gordas e desleixadas; homens com a barba por fazer ou com "cara de idiota"; e tampouco uma criança que olha com mais admiração para uma cabana Zulu do que para

[197] "They are the overt racists with their angry bodies 'split' between despair and attack. They will therefore pose for the photographer, but they believe that he believes that they do not belong. They are starved for anything that will turn them into human being-ness" (KROG, 2019, p.230).
[198] "Of them, the man, standing in front of rolls of fabric, haunts me the most. [...] His hands are two fists, his collar bores into his chest. He tries to stand with self-assuredness, to face the camera, but his whole body seems armoured" (KROG, 2019, p.230).
[199] "I don't want to be looked at by this man; I know that he sees me as presenting something which I don't understand I'm convinced this man will sit with his friends and laugh at me. I think they think that I have nothing to offer that will declare me their equal" (KROG, 2019, p.230).

o Monumento Voortrekker escapa à destilação de ódio deste fervoroso jornalista africâner (POWELL, 2019, p.217)[200].

A crítica, de fato, diz menos sobre como o fotógrafo vê os Africâneres do que sobre como eles próprios se veem. Ao questionar sobre porque tais imagens causaram tanto fervor na época, Krog conclui que a raiva consiste em serem "apresentados por aqueles que acreditávamos ser: "não-nós"" (2019, p.232, tradução nossa)[201]. Há uma recusa contundente em estabelecer esse reconhecimento.

A visão de Goldblatt colide com a versão da identidade africâner construída pela elite. Este é o ponto central do texto de Powell. Ao ir de encontro com a ancestralidade rural, o tempo e o lugar onde o espírito africâner é forjado, Goldblatt acaba expondo o conflito entre a persistência da memória e a vontade de esquecimento: "o desejo amnésico da elite africâner sobre a percepção do povo Afrikaner" em confronto com "sua própria reinvenção de acordo com as relações de poder que queriam inscrever na realidade" (POWELL, 2019, p.224, tradução nossa)[202]. A denegação da origem e a "consciência não reconhecida disso" geram uma ansiedade extrema e uma reatividade latente nesta população:

> Essa intervenção ousada no tecido da realidade levou, no entanto, a contradições ansiosas. Ao abraçar o mito Africâner, os próprios Africâneres foram levados a uma negação de quase tudo o que historicamente os definia como um grupo social. Notavelmente, eles foram levados a negar, ou pelo menos a desconfiar, de sua identidade empiricamente histórica como, em grande parte, agricultores rurais de subsistência e como uma subclasse crioula na história da colonização (POWELL, 2019, p.223, tradução nossa)[203].

De todo modo, inquietações e incoerências que dizem respeito menos aos outros que a eles próprios. A própria Krog nos revela, no final de seu texto, não saber que eles eram assim nos anos sessenta, embora reconheça as sensações ambivalentes e contraditórias "nos rostos da classe trabalhadora e da classe média em ascensão". E alerta: "somente quando pudermos olhar para nós mesmos através de fotografias como essas,

---

[200] "*Bloed sal kook*!" (O sangue vai ferver!), foi o que declarou o crítico anônimo ao jornal "*Dagbreek en Sondagnuus*", em resposta à publicação de seis fotografias de Goldblatt sobre os Africâneres, em 1969 (POWELL, 2019, p.217).

[201] "presented by those whom we believed to be: not-us" (KROG, 2019, p.232).

[202] "the Afrikaner elite's amnesiac wish perception of the Afrikaner people [...] their own reinvention according to the power relations they wanted to inscribe in reality" (POWELL, 2019, p.224).

[203] "Such bold intervention in the fabric of reality led, however, to anxious contradictions. In embracing the Afrikaner myth, the Afrikaners themselves were led into a denial of just about everything that historically defined them as a societal grouping. Notably, they were led to deny, or at least to mistrust, their empirically historical identity as, largely, rural subsistence farmers and as a creole underclass in the history of colonisation" (POWELL, 2019, p.223).

poderemos começar a formular vocabulários de perdão" (KROG, 2019, p.232, tradução nossa)[204]. Um processo de autoconhecimento do que é ser sul-africano, o ponto almejado por Goldblatt ao longo de toda a sua carreira.

Figura 62 – David Goldblatt (1965)



Legenda: "Um ferroviário e sua família nos quintais de sua casa nos '*Dubbeldekkers*'. Ele e sua esposa eram profundamente religiosos; eles não acreditavam que uma fé fosse "mais verdadeira" do que outra, então todos os domingos frequentavam uma igreja diferente". Bloemfontein, Free State. Fonte: Some Afrikaners Photographed (GOLDBLATT, 2019, p.184-185, tradução nossa)[205].

Há um outro retrato que muito me inquieta. Um casal relativamente jovem, de pé no quintal de casa, mira a câmera fotográfica enquanto segura seu bebê (Fig. 62). Devotos, o olhar dos dois parece querer perfurar a imagem. Com a cabeça inclinada e o corpo levemente curvado, a mão direita se contrai enquanto a esquerda está na iminência

[204] "that same toxic mixture on the faces of the working and rising middle class. [...] Only when we can look back at ourselves through photographs like these, can we begin to formulate vocabularies of forgiveness" (KROG, 2019, p.232).
[205] "A railwayman and his family in the backyards of their home in the 'Dubbeldekkers'. Both he and his wife were deeply religious; they did not believe that one faith was 'more true' than another, so each Sunday they attended a different church" (GOLDBLATT, 2019, p.184-185).

de abrir o paletó. O que será que ele quer nos mostrar? O que será que esconde? Que tipo de arma guarda em seu peito? Um revólver? Uma bíblia?

Se no olhar do marido figura um tom ambíguo de ameaça e medo, prenúncio de fuga ou ataque; o da mulher exala um ar pesado de deboche, como se menosprezasse o fotógrafo tanto quanto acredita que ele os menospreza. Sensível à tensão no ar, o bebê chora.

Outras duas famílias religiosas também são fotografadas por Goldblatt. Dessa vez, em olhares frontais e alguns sorrisos, posam tranquilamente para o fotógrafo. Mas há uma peculiaridade nestas duas imagens. Vemos marido, mulher e filha de pé, lado a lado, muito bem vestidos em suas belas roupas de domingo e seus chapéus, a posar para o fotógrafo – em ambas as imagens (Fig. 63 e 64).

Figura 63 – David Goldblatt (1968) e Figura 64 – David Goldblatt (1968)



Legenda da foto à esquerda: "Um ancião da Igreja Reformada Holandesa voltando para casa com sua família após o culto de domingo". George, Cape Province (Western Cape). Fonte: Some Afrikaners Photographed (GOLDBLATT, 2019, p.170-171, tradução nossa)[206].

Legenda da foto à direita: "Um ancião da Igreja Reformada Holandesa voltando para casa com sua família após o culto de domingo". Carnavon, Cape Province (Northern Cape). Fonte: Some Afrikaners Photographed (GOLDBLATT, 2019, p.176-177, tradução nossa)[207].

O espelhamento é intencional – fotografados sob plano aberto e similar enquadramento, a mesma composição familiar figura em uma postura simétrica. Somados

[206] "An elder of the Dutch Reformed Church walking home with his family after the Sunday service" (GOLDBLATT, 2019, p.170-171).
[207] "An elder of the Dutch Reformed Church walking home with his family after the Sunday service" (GOLDBLATT, 2019, p.176-177).

à repetição integral da legenda, palavra por palavra, destaca-se a semelhança que irrompe a despeito das diferenças.

A semelhança que emerge na repetição da imagem sustenta a indagação sobre distinção racial na vida real. Uma diferença que não está contida somente no tom de suas peles. Da mesma forma com que os negros não tem autorização para morar nos bairros dos brancos, tampouco podem frequentar as mesmas igrejas.

Krog chama a atenção para um outro fator: até então, estávamos vendo imagens onde os negros apareciam por estar junto aos brancos. Mas agora conquistam o direito de estar sozinhos em um livro que – em teoria, apenas – não é sobre eles. "Eles estão ali porque os brancos estão ali. Mas de repente uma família sai da igreja. [...] E veja, aqui está uma fotografia de negros sozinhos. [...] Por que eles estão aqui como se fossem parte de nós? Ou é porque eles são como nós?" (KROG, 2019, p.231, tradução nossa)[208].

Goldblatt desestabiliza, de fato. Com seus duplos, a maestria de sua narrativa atinge seu ápice: estamos diante de fotografias que se assemelham na mesma intensidade com que se diferem. Imagens intrigantes, que buscam promover uma reflexão sobre o que apontam. Goldblatt está, a todo o momento, através de suas imagens e de sua montagem, conversando com o leitor. "Cada escolha – a ordem das fotografias, o seu tamanho na página, a textura do papel, as palavras que usou, o tipo de letra, a qualidade tonal das suas impressões originais – diz muito sobre ele", diz Brenda Goldblatt sobre a excelência do trabalho de seu pai (GOLDBLATT, 2019, p.236, tradução nossa)[209].

Em outro duplo, dois piqueniques acontecem no mesmo dia e lugar (Fig. 65 e 66). Ambos os grupos comemoram o dia de Ano Novo e nem sequer notam a presença furtiva do fotógrafo. Na primeira imagem, crianças brancas brincam no gramado ao lado do carro. Mas a cena é sinistra. O filho mais velho aponta a arma para a cabeça de seu irmão mais novo enquanto o do meio jaz estatelado ao lado. "Tudo parece pisoteado, a sandália parece um resquício de um ataque a civis. O menino deitado no cobertor parece morto. Morto a tiros" (KROG, 2019, p.231, tradução nossa)[210]. Na imagem seguinte, a comemoração da vida. Ao som de uma música intuída, corpos jovens negros estão livres

[208] "they are there because the whites are there. But suddenly a family walks from church. [...] And see, here's a photograph of black people all by themselves. [...] Why are they here as if they are part of us? Or is it because they are like us?" (KROG, 2019, p.231).
[209] "Every choice – the order of the photographs, their size on the page, the texture of the paper, the words he used, the typeface, the tonal quality of his original prints – speaks volumes about him" (GOLDBLATT, 2019, p.236).
[210] "Everything looks trampled, the sandal like a remnant of an attlack on civilians. The boy lying on the blanket looks dead. Shot dead" (KROG, 2019, p.231).

para dançar à vontade. Uma "dança muito abundante, a grama muito nua, o carro muito brilhante" (KROG, 2019, p.231, tradução nossa)[211]. Morte e vida, violência perpetrada e liberdade celebrada.

Figura 65 – David Goldblatt (1965) e Figura 66 – David Goldblatt (1965)



Legenda igual às duas fotografias: "Piquenique na represa Hartebeespoort no Dia de Ano Novo". Transvaal (North-West Province). Fonte: Some Afrikaners Photographed (GOLDBLATT, 2019, p.184-187, tradução nossa)[212].

Na única página dupla do livro, uma imagem aparentemente duplicada: a mesma paisagem urbana se repete, algumas habitações da rua Andries Pretorius. Ambas as fotografias foram tiradas do mesmo ângulo de visão e no mesmo dia do mês, só que um ano depois e em horários bem distintos (Fig. 67 e 68). Como se abrisse um parêntese para dar uma aula de fotografia, Goldblatt ressalta sua autoria e intencionalidade em cada composição fotográfica, em cada instante captado, a cada contraste tonal. Enquanto a imagem criada sob a luz da manhã nos transmite a suavidade de uma luminosidade mais difusa, a fotografia com o sol à pino exala a dureza de um embate travado entre claro-escuro. Passada a identificação inicial, como se fôssemos transportados para a infância, dá-se início a um jogo-dos-sete-erros. As diferenças saltam aos olhos. Vemos as portas e janelas abertas às duas horas da tarde e ainda fechadas às seis da manhã, um banco de

[211] "the dance movements too abundant, the grass too bare, the car too shiny" (KROG, 2019, p.231).
[212] "Picnic at Hartebeespoort Dam on New Year's Day" (GOLDBLATT, 2019, p.184-187).

praça que não mais está lá; indícios que despontam a partir de uma observação mais acurada das imagens. O fotógrafo educa o leitor a ler nuances e pormenores fotográficos.

Figura 67 – David Goldblatt (1966) e Figura 68 – David Goldblatt (1967)



Legenda da foto à esquerda: "Andries Pretorius Street, 2 p.m., 24 de dezembro de 1966". Aberdeen, Cape Province (Eastern Cape).

Legenda da foto à direita: "Andries Pretorius Street, 6 a.m., 24 de dezembro de 1967". Aberdeen, Cape Province (Eastern Cape). Fonte: Some Afrikaners Photographed (GOLDBLATT, 2019, p.108-109).

Em 1968, após anos se dedicando a conhecer mais de perto e a fotografar os Africâneres, Goldblatt acumulara um substancial acervo de imagens. Era chegado o momento de dar forma e visibilidade a ele. Com o esboço de um livro embaixo do braço, viajou à Londres onde seu amigo e fotógrafo Sam Haskins o apresentou a seu editor, Barney Blackley do Bodley Head. Apesar de gostar do trabalho, só o interessava publicá-lo em conjunto com uma coeditora nos Estados Unidos. Goldblatt partiu imediatamente para Nova York, onde apresentou suas imagens a cerca de uma dúzia de editoras: foi rejeitado por todas. "Eles não estavam interessados nos Africâneres – eles tinham seus próprios Sulistas. Alguns podem ter ficado tentados por uma denúncia do *apartheid*, mas essas fotos eram muito oblíquas para isso. Eu me peguei explicando as imagens como se faz com piadas ruins" (GOLDBLATT, 2019, p.213, tradução nossa)[213]. Apesar de bem decepcionado com a recepção de suas fotografias, Goldblatt compreendeu a profundidade do que buscava realizar:

> A experiência de Nova York foi crucial para um entendimento mais profundo do que eu estava fazendo em minhas fotografias e, de fato, do que estava fazendo na África do Sul. Ficou claro que as fotografias que me interessava fazer eram uma espécie de diálogo com meus compatriotas, com pessoas que estavam imersas na vida, nos costumes,

[213] "They weren't interested in Afrikaners – they had their own Southerners. Some might have been tempted by an exposé of apartheid but these photographs were too oblique for that, I found myself explaining pictures like bad jokes" (GOLDBLATT, 2019, p.213).

> nas obsessões, nas graças, nas leis e nas particularidades desse lugar e desse povo. Se esse diálogo não fosse facilmente acessível a outras pessoas – sobretudo àqueles estrangeiros – então que seja (2019, p.213, tradução nossa)[214].

Entretanto, parecia que seu diálogo também não era de todo acessível aos seus compatriotas. Depois de anos tentando viabilizar sua produção, em 1975 "*Some Afrikaners Photographed*" é publicado, mas não vende. Um livro de fotografias da vida cotidiana de alguns Africâneres não despertava o interesse dos sul-africanos – não era um elogio à suposta supremacia branca, como os Africâneres desejavam; e tampouco era uma denúncia direta contra a opressão sofrida pela população negra, como os que estavam engajados na luta anti-*apartheid* esperavam. Tanto estes, contrariados por não verem imagens mais combativas contra o regime, quanto aqueles, por não se reconhecerem nas fotografias, tentaram inclusive boicotar o trabalho de Goldblatt. Por outro lado, suas imagens ultrapassavam as usuais proibições e silenciamentos da época, pois os censores não as compreendiam. Não era possível, para muitos, ler nas entrelinhas das imagens as nuances da crítica e a profundidade do questionamento de Goldblatt. A denúncia implícita no retrato da desumanidade de relações há muito naturalizadas se tornara incompreensível.

Deste modo, as fotografias de Goldblatt se tornam imagens sitiadas. Não por conta de proibições impostas, mas pela rejeição coletiva. A recusa no olhar proveniente da incompreensão de seu propósito e crítica as destina a um estado de latência e espera. Como nos explica Benjamin (2018, p.768), "o índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época". Em outras palavras, "a imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura" (BENJAMIN, 2018, p.768). O momento explosivo de seu despertar. Esta é a marca histórica destas fotografias sitiadas, seu engajamento à urgência de uma época, embora sua legibilidade esteja destinada a um porvir. Ainda seria preciso esperar algumas décadas, mais especificamente quase

[214] "The New York experience was crucial to a deeper understanding of what I was doing in my photographs and, indeed, what was doing in South Africa. It became clear that the photographs I was interested in making were a kind of dialogue with my compatriots, to people who were steeped in the life, ways, obsessions, graces, laws and particularities of this place and this people. If that dialogue was not easily accessible to other people – mostly those 'overseas' – then so be it" (GOLDBLATT, 2019, p.213).

quarenta anos desde sua criação, para que a legibilidade destas imagens se tornasse possível.

2.3.2 *Some Afrikaners Revisited* (2006)

Passados os sentimentos de pavor e efervescência com o fim do *apartheid*, o ímpeto por escavar a história recente da África do Sul é sentido tanto pelos que buscam recordar, quanto pelos que desejam entender os tempos idos e a contemporaneidade. Ante o ânimo por rememorar e compreender, *Some Afrikaners Photographed* é redescoberto. As imagens da vida cotidiana na África do Sul em tempos tão sombrios finalmente irrompem como a luz dos relâmpagos de Benjamin, a riscar a imobilidade no o horizonte. A perspicaz documentação sobre alguns indivíduos sul-africanos em suas múltiplas nuances e texturas ganham prestígio em seu país e suas poucas tiragens se tornam itens de colecionador. Apesar da procura, Goldblatt se via relutante em produzir novas tiragens do livro. Até que, em 2004, visitou novamente a comunidade do vale isolado de Gamkaskloof, onde encontrou com a única *Kloover* que ainda vivia por lá, Annetjie Mostert-Joubert: "Seu amor pelo lugar e pela comunidade que já não existia era altamente contagiante" (GOLDBLATT, 2019, p.215, tradução nossa)[215].

Aquele encontro mexeu com Goldblatt. Ao chegar em casa, o fotógrafo revisitou em seu arquivo as antigas fotografias feitas durante a década de 1960. "Havia muita coisa que eu não tinha incluído no livro de 1975 e parecia suficientemente interessante para merecer publicação agora, particularmente porque aquele grupo de pequenos agricultores altamente independentes tinha desaparecido completamente" (GOLDBLATT, 2019, p.215, tradução nossa)[216]. Renascia, assim, não uma segunda edição de *Some Afrikaners Photographed*, mas um novo projeto revitalizado e ampliado: *Some Afrikaners Revisited* (2006).

Com vinte e uma novas imagens, texto adicional do fotógrafo sobre sua intenção e a conturbada trajetória da primeira edição e dois ensaios de impacto sobre as fotografias, "*The anxiety of identity and Some Afrikaners*" do crítico e comentarista Ivor Powell e

[215] "Her love of the place and of the community that was no more was highly infections" (GOLDBLATT, 2019, p.215).
[216] "There was quiet a lot that I hadn't put into the 1975 book and it seemed sufficiently interesting to merit publication now, particularly since that group of highly independent small farmers had completely disappeared" (GOLDBLATT, 2019, p.215).

"…*between the nose and the mouth. Perhaps more towards the eyes*" da poeta africâner Antjie Krog; o livro expandido reanima as fotografias ressuscitadas dos arquivos que passam a habitar os corpos e mentes dos sul-africanos e demais leitores no mundo.

A exposição para o lançamento de *Some Afrikaners Revisited*, realizada em Johannesburg em 2006, tornou-se "a primeira vez" que estas fotografias foram vistas na íntegra, "cerca de quarenta anos depois de terem sido tiradas" (GOLDBLATT, 2010). Agora sim – após quarenta anos de espera – seus conterrâneos estavam prontos para compreender e apreciar seu profundo senso de pertencimento e sua imersão no íntimo do que é ser sul-africano. E mais, a se reconhecerem. Pois, como Goldblatt explica, esperava que, na melhor das hipóteses, "pudéssemos nos ver revelados por um espelho colocado diante de nós mesmos" (SPRING, 2018, tradução nossa)[217].

Mais resistente que qualquer regime político, a dedicação de Goldblatt resultou em sete décadas de documentação de sul-africanos para sul-africanos. Mesmo com a chegada da democracia, Goldblatt seguiu investigando o íntimo de seus conterrâneos: "Hoje estou fazendo exatamente o que fazia nos anos de *apartheid*. Estou olhando criticamente para os processos que estão ocorrendo em meu país" (SMYTH, 2018, tradução nossa)[218]. Por fim, o próprio fotógrafo escreve, ao final do prefácio da edição revisitada, não mais sentir "a raiva, o medo e a repulsa" pelo que foi feito à África do Sul (2019, p.216).

Ganhador do Prêmio Hasselblad em 2006, um dos mais prestigiados prêmios concedidos a fotógrafos por suas realizações, é em virtude da incansável documentação de Goldblatt que podemos hoje conhecer com mais profundidade as impossíveis ambivalências e contradições sul-africanas. Mas o mérito do fotógrafo não se restringe à sua obra. Outra valiosa contribuição foi a fundação do "Market Photo Workshop", em 1989, onde ensinava o ofício a diversos jovens desfavorecidos. "Garantiu assim, em certa medida, que os sul-africanos continuassem a ser os cronistas de sua própria realidade" (JANSEN, 2018, tradução nossa)[219]. Muitos desses jovens são na atualidade importantes fotógrafos profissionais, como é o caso da proeminente ativista e artista visual Zanele Muholi. "Até a sua passagem, David Goldblatt reservou tempo para interagir com jovens fotógrafos no Market Photo Workshop por meio de inúmeras sessões de crítica

[217] "I hoped we would see ourselves revealed by a mirror held up to ourselves" (SPRING, 2018).
[218] "Today I'm doing exactly what I was doing in the years of apartheid. I'm looking critically at the processes taking place in my country" (SMYTH, 2018).
[219] "It has ensured to some degree that South Africans continue to be the chroniclers of their own reality" (JANSEN, 2018).

promovidas pela escola. Sua paixão em orientar jovens fotógrafos continuará viva" (SMYTH, 2018, tradução nossa)[220].

Ante tantas lutas urgentes, a fotografia pode até parecer uma preocupação "mesquinha", reflete o próprio fotógrafo em uma carta escrita em 1987, numa África do Sul na iminência de uma guerra civil (JANSEN, 2020). Tinha plena ciência dos perigos e limitações próprios da imagem técnica, desde o princípio fadada à incompletude. "Eu lido com impossibilidades porque você não pode espremer naquele pequeno retângulo todas as complexidades da realidade", resume Goldblatt (*apud* JANSEN, 2018, tradução nossa)[221].

Em contrapartida, sabia perfeitamente, também, da potência das imagens, não apenas nas disputas pela compreensão do passado, mas especialmente em sua projeção de futuro; para o entendimento de quem somos e a imaginação de quem poderemos ser. "Para meu pai, a fotografia era um ato vital", declara Brenda, "um processo de criação de sentido em um mundo difícil e complexo, e essa criação de sentido está disponível para qualquer pessoa que olhe para o trabalho, agora e no futuro – é inviolável" (JANSEN, 2020, tradução nossa)[222]. Basta ter os olhos abertos e o coração sensível para ver e sentir-las.

Às vezes, contudo, as imagens não estão lá. Proibidas em sua aparição, mesmo vetadas em seu nascimento, indisponíveis a qualquer possibilidade de comunicação, contágio ou simples lembrança. Ao menos temporariamente. Pois, por vezes, mesmo após a morte da imagem, ressurge a vida.

3. Morte e vida de Mandela

"Como reconhecer,
através do rosto do inimigo que tentamos abater,
mas cujas feridas podemos também sarar,

[220] "Up until his passing, David Goldblatt made time to interact with young photographers at the Market Photo Workshop through numerous critique sessions hosted by the school. His passion on mentoring young photographers will continue to live" (SMYTH, 2018).
[221] ""I deal in impossibilities because you can't squeeze into that little rectangle all of the complexities of reality," Goldblatt said" (JANSEN, 2018). Disponível em: <https://www.bbc.com/news/world-africa-44601640>. Acesso em 20/06/23.
[222] "For my father, photography was a vital act [...] a process of sense-making in a harsh and complex world, and that sense-making is available to anyone who looks at the work now and in the future – it is inviolate" (JANSEN, 2020).

um outro rosto de homem na sua plena humanidade e,
portanto, semelhante ao nosso?"
Achille Mbembe

A história de Mandela talvez seja a única em que percebemos a ressurreição do homem diante da morte da imagem. À priori, uma incoerência, já que são as imagens que costumam sobreviver a nós. Mas vejamos.

Em homenagem à memória e ao legado de Mandela, a Magnum reuniu imagens de um dos líderes mais respeitados do mundo[223]. Na sequência de fotografias vemos tanto a fisionomia decidida do jovem ativista, quanto o homem de cabelos brancos que sai da obscuridade para os holofotes da mídia internacional. Mas há um lapso de 27 anos que rouba da História "a transformação do revoltoso líder de uma solução armada contra a minoria branca em resoluto defensor de uma estratégia capaz de fazer da África do Sul uma nação para todos" (HARAZIM, 2014).

A luta de Mandiba por justiça social remonta aos anos 1940, quando estudou direito e sentiu na pele o racismo de alunos e professores. Na década seguinte, sob os princípios da desobediência civil, empenhou-se em disseminar pelo país a mensagem de igualdade e justiça do Congresso Nacional Africano (ANC) – até o Massacre de Sharpeville. A morte de jovens inocentes, a extinção dos partidos de oposição e a prisão de centenas de ativistas, incluindo Mandela, enterrou, para alguns, qualquer probabilidade de mudança pacífica. Todavia, não haveria muito tempo para novas articulações. Após ser liberado, Mandela viveu na clandestinidade promovendo campanhas de conscientização no mundo sobre o que acontecia na África do Sul; mas, ao retornar, foi novamente preso e, dessa vez, condenado à prisão perpétua. Seu nome, silenciado. Sua imagem, condenada à morte.

O regime supremacista branco temia o poder político do líder negro e empenhou-se em apagar qualquer menção à Mandela da vida na África do Sul. Durante as quase três décadas em que esteve preso, fotografias de Mandela estavam estritamente proibidas de circular no país. Salvo uma.

Para desmentir os boatos na mídia internacional de que Mandela já teria morrido em cativeiro, o governo autorizou um pequeno grupo de jornalistas a adentrar os portões

[223] Disponível em: <https://www.magnumphotos.com/newsroom/politics/in-pictures-nelson-mandelas-a-long-walk-to-freedom/>. Acesso em 14/06/23.

do presídio. “Com a chegada da comitiva”, nos conta a jornalista Dorrit Harazim (2014), “um grupo de presos selecionados para fazer figuração foi retirado do interior do presídio e levado para um pedaço da ilha de solo árido. Cada um recebeu uma pá e aos jornalistas foi informado que aquele espaço era um jardim do qual cuidavam os apenados”. Todavia, nem todos os presos foram fotografados com os corpos dobrados, pás em punho a trabalhar a terra, numa clara mensagem de submissão e derrota. Como indício de força e sabedoria do líder sul-africano, Mandela não se deixaria fotografar dessa forma. Ao olhar com mais rigor para a fotografia, como descreve a jornalista, Mandela é visto ereto, mãos na cintura, a encarar o fotógrafo:

> Os óculos escuros que lhe encobrem os olhos já prenunciam a visão arruinada por décadas de trabalhos forçados na pedreira de cal de Robben Island. Não foram poucos os que viram uma fúria contida na imagem do retratado e dela extraíram a mensagem que o regime procurou apagar (HARAZIM, 2014).

A foto data de 1977. Mandela já estava à mais de uma década encarcerado e ainda enfrentaria outra década pela frente. Mas sua alma insubjugável não se dobraria à opressão imposta. Inspirado nos versos de *Invictus*, Mandela decidira ser senhor de seu destino; ganharia esta batalha, durasse o tempo que fosse preciso.

Embora proibida em seu país, a imagem de Mandela circulava livremente pelo mundo, mantendo viva na memória a existência do homem que o regime separatista procurava esquecer; fomentando a imaginação dos que buscavam saber um pouco mais sobre essa distante nação.

Se para os sul-africanos que viveram sob as leis opressoras já não é tarefa fácil compreender toda a complexidade inerente à vida no país, para o conceituado fotógrafo de moda o desafio era imenso. Apesar de sul-africano e negro, Koto Bolofo cresceu bem distante das amarras raciais do *apartheid*. Aos quatro anos de idade sua família deixou a África do Sul para migrar como refugiados políticos para a Inglaterra, onde Bolofo cresceu. No mesmo ano de sua partida rumo à liberdade, Mandela partia para o cativeiro. Vinte e sete anos passados – praticamente toda a vida do fotógrafo, suas conquistas e derrotas, suas dores e amores, e Mandela lá, preso em Robben Island.

Figura 69 – Koto Bolofo (1992)



Legenda: "Torre de observação, 1992, Koto Bolofo". Fonte: Revista Zum (HARAZIM, 2014).

O retorno do líder sul-africano ao cenário político marcaria igualmente o retorno de Bolofo ao seu país de origem. Mas antes de iniciar sua descoberta sobre a África do Sul, Bolofo precisava conhecer Robben Island – ao menos antes que os vestígios da prisão do líder político desaparecessem para sempre. A inóspita ilha de cinco quilômetros quadrados já estava vazia quando o fotógrafo começou a "documentar o lugar impregnado de história e imortalizado no imaginário mundial pelo épico da resistência de um grande homem" (HARAZIM, 2014)[224]. De todo modo, a agressividade expressa nas grades e arames farpados por todos os lados do campo de visão impressiona (Fig. 69).

[224] As fotografias de Koto Bolofo compõem o livro "The Prison" (2014). Mais fotografias do ensaio disponíveis no site do artista. Disponível em: <https://cxainc.com/artist/koto-bolofo/portfolio/11258/11321/>. Acesso em 14/06/23.

Figura 70 – Koto Bolofo (1992)



Legenda: “Seção B, o corredor no qual está a cela de Nelson Mandela, uma vista do buraco da fechadura, 1992, Koto Bolofo”. Fonte: Revista Zum (HARAZIM, 2014).

Nas sublimes fotografias de Koto Bolofo vemos Mandela aonde não mais está. A ausência do prisioneiro 46664 na cela 5 da seção B pode ser sentida em cada imagem impregnada da hostilidade do metal, da frieza nos espaços comuns, da insipidez da vida encarcerada. “As fotos traduzem falta de ar, ausência de som, perda de espaço, negação de luz” (HARAZIM, 2014). Grades, paredes, trancas, tudo ao redor está à serviço de se coibir o andar, de limitar o olhar, enquadrar o pensamento. Mas por um simples buraco de fechadura passa a luz que alimenta a esperança (Fig. 70).

Bolofo nos devolve minúcias que nos tornam sensíveis à resiliência forjada no absoluto aprisionamento do corpo, “vestígios de que ali viveu e sobreviveu o espírito humano” (HARAZIM, 2014). A despeito de toda clausura, havia uma chave (Fig. 71). A chave que trancava a cela seria a chave que abriria a possibilidade de um outro futuro para o país.

Figura 71 – Koto Bolofo (1992)



Legenda: "A chave trancando a porta da cela de Mandela, 1992, Koto Bolofo". Fonte: Revista Zum (HARAZIM, 2014).

No virar de uma chave, o findar de uma época. Em seus últimos anos, o *apartheid* havia se tornado insustentável e uma guerra racial parecia iminente. Mandela é então libertado para apaziguar os oprimidos contra uma previsível retaliação. A aposta que sua influência poderia salvar a África do Sul mobilizava não somente partidários da luta anti-*apartheid* como lideranças do falido governo. Após vinte e sete anos proibida, a fotografia de Mandela ressuscita, agora autorizada a circular no cenário político sul-africano em ebulição.

Eis que nasce o sorriso: não mais o punho cerrado, sem olhos lacrimejantes, muito menos o corpo curvado; mas o sorriso da vitória de um homem que sai invicto do campo de batalha. Talvez não ter imagens de Mandela enquanto preso tenha tido seu valor para a imagem do líder ressurgente; mas é imprescindível que a África do Sul não se esqueça das privações que Mandiba teve que enfrentar antes de renascer vitorioso. É neste lugar primordial de rememoração que atuam as fotografias de Bolofo, legítimos retratos da

história de resistência de Mandela. Desde sua morte, suas fotografias e seu legado são o que nos resta.

4. A bandeira do arco-íris no país em branco e preto

"... lutar contra a dominação,
abolir a linha de cor e
imaginar um território livre,
um novo comum".
Saidiya Hartman

Desde o fim do *apartheid*, mudanças significativas alteraram o cenário político, social e cultural da África do Sul. Vencedor do Prêmio Nobel da Paz, em 1994 Mandiba tornara-se o primeiro presidente negro da livre e democrática África do Sul, um marco divisório na história do país. O lema de seu governo girou em torno da reconciliação entre oprimidos e opressores, na criação de um lugar onde não houvesse distinção por cor de pele, onde todos fossem tratados como iguais.

> Da experiência de um extraordinário desastre humano que durou muito tempo, deve nascer uma sociedade da qual toda a humanidade se orgulhe. [...] Assinamos um pacto de que construiremos uma sociedade na qual todos os sul-africanos, tanto negros quanto brancos, poderão caminhar eretos, sem nenhum medo em seus corações, seguros de seus direitos inalienáveis à dignidade humana – uma nação arco-íris em paz consigo mesmo e com o mundo (MANDELA, 2018, tradução nossa)[225].

A nova bandeira colorida consolidou-se como um poderoso símbolo nacional a exaltar a riqueza, a diversidade e a convergência do país pós-*apartheid* em uma só nação. Entretanto, embora as leis raciais não mais existam, um longo caminho ainda se faz necessário para que a nação arco-íris se torne o que sonhou Mandela e tantos mais que

[225] "Out of the experience of and extraordinary human disaster that lasted too long, must be born a society of which all humanity will be proud [...] We enter into a covenant that we shall build the society in which all South Africans, both black and white, will be able to walk tall, without any fear in their hearts, assured of their inalienable right to human dignity - a rainbow nation at peace with itself and the world" (MANDELA, 2018). O discurso inaugural de Nelson Mandela como presidente da África do Sul em 10 de maio de 1994 está disponível em: <https://www.sanews.gov.za/south-africa/read-nelson-mandelas-inauguration-speech-president-sa>. Acesso em 01/11/2021.

lutaram pela liberdade e democracia de uma África multiétnica. O colapso da credibilidade do Congresso Nacional Africano (ANC) e o avanço do extremismo que segue polarizando o país parecem obnubilar a imaginação por tempos de paz e fraternidade[226].

Para pesquisadores, escritores e fotógrafos convocados aqui, a produção de palavras e imagens busca fomentar reflexões críticas sobre si mesmo e o mundo, dando a conhecer através das histórias narradas que visam tanto o combate ao esquecimento quanto a produção de consciência. "Sequências de percepção que trazem novas combinações de passado e presente" e projetam "formas futuras" que ajudam a constituir um caminho ético e estético rumo à liberdade (BREYTENBACH, 2008). Pois, a despeito das duras críticas que faz à sociedade sul-africana atual, Breytenbach não deixa de acreditar e contribuir para a formação de uma África "onde nenhum racismo será tolerado – e com isso também quero dizer o racismo e a humilhação da pobreza": "Sonho como quero acreditar que vocês sonharam, e continuarei a lutar, por um continente integrado de generosidade, justiça econômica, criatividade, responsabilidade civil. [...] Um continente que sabe que sua principal riqueza é a diversidade de culturas" (BREYTENBACH, 2008).

Mandela deixou gravado seu belo sorriso no imaginário mundial como o pai da moderna nação sul-africana. Mas há um fato curioso que merece nossa atenção. Em 1994, nas tão aguardadas eleições presidenciais que selariam definitivamente o fim do *apartheid* e o futuro do país, uma imagem se tornaria mais importante do que a imagem de Mandela eleito. Mas que imagem poderia superar a fotografia do primeiro presidente negro eleito democraticamente na África do Sul? O que seria mais significativo que o cativante sorrido de Mandela?

27 de abril de 1994. Era a primeira vez em décadas que os não-brancos tinham permissão de votar e o comparecimento nas urnas foi colossal: dos 22,7 milhões de eleitores, 19,7 votaram, uma afluência de 86,7% (BERRY, 2019). O fotógrafo e editor de imagens Denis Farrell conta que todos imaginavam que *a* fotografia que o mundo queria ver era a de Mandela Presidente. Mas na verdade uma outra fotografia roubou a cena e conquistou os olhares e o coração do mundo: a "The Helicopter Pic" (Fig. 72). Tirada por Farrell do helicóptero no dia da votação, ela mostra o sonho, a determinação e a resiliência

[226] Recentemente a África do Sul viu ressurgir a bandeira do *apartheid* nas mãos fervorosas de agricultores africâneres. Em contrapartida, a fundação Nelson Mandela entrou com um pedido na justiça para que o uso de um símbolo do *apartheid*, reconhecido pela ONU como crime contra a humanidade, fosse julgado como discurso de ódio. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2019/04/29/africa-do-sul-julga-se-usar-bandeira-do-apartheid-representa-discurso-de-odio.ghtml>. Acesso em 01/11/2021.

não de uma pessoa, mas de milhares de sul-africanos de pé, à postos em filas que serpenteiam o chão árido, sob sol escaldante, para votar pela primeira vez pela transformação de seu país.

Figura 72 – Denis Farrell (1994)



Legenda: "27 de Abril de 1994: Pessoas fazendo fila numa escola primária para votar em Soweto, enquanto a África do Sul ia às urnas para as suas primeiras eleições democráticas. A foto seminal ficou conhecida por pessoas de dentro como "The Helicopter Pic", a Fotografia do Helicóptero". Fonte: Associated Press / New Frame (OATWAY, 2019, tradução nossa)[227].

Um retrato da esperança. Dia 27 de abril tornou-se feriado nacional, o Dia da Liberdade na África do Sul. Com o tempo, a fotografia do helicóptero "provou ser a imagem que capturou a energia e a esperança daquele grande dia", constata Farrell (OATWAY, 2019). No ano seguinte a foto ganhou indicação ao Prêmio Pulitzer.

Outra imagem da fila de milhares de sul-africanos, de Ian Berry (2019), desta vez mais próxima, sob a perspectiva do solo, revela olhares silenciosos e resignados com a longa espera em filas intermináveis, mas determinados em promover a tão sonhada mudança no país. Afinal, Mandela esperou por vinte e sete anos por esse momento, eles também poderiam esperar o tempo que fosse preciso. Através das fotografias

[227] "27 April 1994: People queuing at a primary school to cast their votes in Soweto as South Africa went to the polls for its first democratic elections. The seminal photo became known to insiders as The Helicopter Pic" (OATWAY, 2019).

rememoramos o dia que mudou para sempre para a história do país[228]. Imagens mostram os dois lados do confronto nas urnas, alguns sorrisos que aparentam já pressentir a vitória e, claro, o sorriso de Mandela celebrando a eleição. Mas, sobretudo, expressam a potência de um povo.

A emblemática imagem nos recorda que o poder, de fato, está nas mãos dos que elegeram Mandela – não sem luta, não por unanimidade, mas com 62,6% dos votos (BERRY, 2019). Infelizmente, parece que a África do Sul se esqueceu disso. Nas eleições de 2019, 25 anos após a eleição de Nelson Mandela, não há ninguém nas ruas. Farrell voltou ao mesmo local na expectativa de fazer uma foto similar, mas o que viu foi impactante: "Voei para lá de novo. Eu vi cerca de cinco pessoas. Isso foi decepcionante" (OATWAY, 2019).

Um vazio em uma imagem que sequer foi feita. Reveladora também, mas de tantos sonhos desfeitos. Sintoma das desilusões de uma democracia falida, submersa em racismo, desigualdade e corrupção. As "esperanças emancipatórias" de outrora transmutaram-se em uma "memória esfarrapada", constata o editorial da New Frame[229].

Polarizada em seus extremos, parece que a África do Sul se esqueceu que as amarras da segregação aprisionam a todos num modo de vida desumano. Quem sabe recordar o passado de opressão e insegurança, rememorar o legado de luta e resistência, possa reacender as chamas de esperança que iluminam um caminho de liberdade e fraternidade rumo a um país de fato igualitário e colorido?

[228] Disponível em: <https://www.magnumphotos.com/newsroom/politics/ian-berry-in-pictures-marking-25-years-since-the-first-general-election-in-post-apartheid-south-africa/>. Acesso em 14/06/23.
[229] Organização sem fins lucrativos que desenvolve um jornalismo independente e crítico na África do Sul. Disponível em: <https://www.newframe.com/new-frame-steps-back/>. Acesso em 14/06/23.

III. Fotografar para *Legar*

III. FOTOGRAFAR PARA LEGAR: CHINA

"No hay história muda.
Por mucho que la quemen,
por mucho que la rompan,
por mucho que la mientan,
la historia humana se niega a callarse la boca".
Eduardo Galeano

A China fecha os olhos para a História. Nega sua tradição, silencia suas disputas, apaga seus fracassos. Desconecta-se, assim, do seu passado – e, por conseguinte, do seu futuro – e faz com que o presente se torne uma estranha lacuna. "Desprovido da tradição, a luta do homem para constituir o território do atual, acossado pelas forças terríveis do passado e do futuro, torna-se mais árdua; e a transmissão da experiência para as gerações vindouras – mesmo a experiência revolucionária – inviável" (LISSOVSKY, 2009). Hannah Arendt (2011) relembra a frase do poeta francês René Char: "Nossa herança nos foi deixada sem nenhum testamento". Sem testamento, sem tradição, não há qualquer indício sobre "onde se encontram os tesouros e qual o seu valor", não há a transmissão detalhada das "posses do passado para um futuro". Da ausência de referências, resta um vazio no presente. Uma falta de identificação tal qual um espelho sem reflexo. O único passado disponível é a história oficial das vitórias e conquistas da pátria – no qual o foco no avanço econômico parece propício ao silenciamento das demais contendas.

Atualmente a China desponta como grande potência mundial, à frente do Japão e atrás apenas dos Estados Unidos. Desde a morte de Mao Tsé-Tung e o fim da "Grande Revolução Cultural Proletária" (1966-1976), as reformas econômicas implementadas promoveram o acelerado crescimento do país. Segundo o escritor chinês Yu Hua, "a história chinesa mudou completamente sua aparência, da mesma forma que um ator na ópera de Sichuan troca uma máscara por outra. No curto espaço de trinta anos, uma China governada pela política transformou-se numa China onde o dinheiro é rei" (2011, p.5, tradução nossa)[230].

[230] Yu Hua é um célebre escritor chinês na atualidade. Em "China in Ten Words" ele elege dez palavras para descrever o país mais populoso do mundo e um dos mais complexos e incompreendidos. "Chinese

Além das reformas econômicas adotadas, dois acontecimentos históricos demarcam a política da nação. Como argumenta Yu Hua, "pontos de virada na história tendem a ser marcados por algum evento emblemático" (2011, p.5, tradução nossa)[231] e tanto a Revolução Cultural quanto o "Massacre da Praça da Paz Celestial" (1989) pontuam rupturas inolvidáveis, embora sistematicamente apagadas da história do país. Li Zhensheng vivenciou as duas ocasiões.

Apesar de encontrar hospitalidade nas lembranças ocidentais, a icônica fotografia do "homem-tanque" depara-se com a maior das hostilidades no imaginário chinês: seu esquecimento. Na China, muitos parecem não se recordar, de fato, sobre o que ocorreu na praça Tiananmen em 1989. No avesso da impossibilidade de ver tão famosa imagem, devemos nos questionar sobre o que nós vemos ao olhá-la? E o que não vemos por olhar só para ela? Se por um lado a foto-ícone realiza o grande feito de sustentar a lembrança do acontecimento, por outro sintetiza toda uma história em um único instante decisivo. Apenas se a tomarmos como uma porta de entrada para a história de uma época é que poderemos descortinar novas camadas e nuances não somente sobre aquele fatídico desfecho como sobre os sonhos de uma geração.

Embora não fosse mais tão jovem na época, os sonhos de Li Zhensheng ganharam força junto àquela juventude em festa. O fotógrafo nunca parou de acreditar em dias melhores, nem mesmo quando era jovem durante a Revolução Cultural de Mao Tsé-Tung. Deixaremos o próprio fotógrafo chinês narrar sua experiência através de sua prática fotográfica e do relato testemunhal de seu livro "*Red-Color News Soldier*" (2003). Para além das imagens e histórias, o fotógrafo nos desvela seu método de resistência, fruto de um pensamento crítico, comprometido em sua tomada de posição e contemporâneo, em consonância com a delimitação de Agamben ao termo (2009). Um homem à procura por entender as luzes e as sombras de sua época, e de salvaguardá-las para as futuras gerações. Na junção do que fotografava para exaltar com o que fotografava para esconder, das cenas públicas aos mais íntimos retratos, Li realiza e nos lega um primoroso trabalho de memória.

history has utterly changed its complexion, much the way an actor in Sichuan opera swaps one mask for another. In the short space of thirty years, a China ruled by politics has transformed itself into a China where money is king" (2011, p.5).

[231] "Turning points in history tend to be marked by some emblematic event" (HUA, 2011, p.5).

1. O chamado acalorado do grande timoneiro

"Ouvir é também
saber guardar os vestígios dessas
violências apagadoras do outro,
e a po/ética se desdobra em uma
'política da memória'".
Maurício Chamarelli

Como grande parte de seus compatriotas, o fotógrafo chinês Li Zhensheng aderiu ao chamado à revolução. Sua geração tornou-se reconhecida em seu país como a "nascida da antiga sociedade, mas criada sob a bandeira vermelha" (ZHENSHENG, 2003, p.21, tradução nossa)[232]. Uma juventude ensinada que a braçadeira representava uma ponta da bandeira da China Comunista "tingida com o sangue fresco dos mártires" – como o de seu irmão, morto aos dezessete anos enquanto lutava no exército de Liberação Popular de Mao Tsé-Tung. Abraçar o convite à revolução era o caminho esperado para essa geração.

16 de maio de 1966: data de início da "Grande Revolução Cultural Proletária". Quando o Comitê Central do Partido Comunista Chinês anunciou o grande feito, os chineses se emocionaram. As palavras de ordem comoviam na medida em que convocavam a sociedade à luta revolucionária, legitimando-a com o slogan: "*É justo rebelar-se!*". De repente, a juventude chinesa sentiu-se sugada para a política "como que pela força de um vácuo". Pela primeira vez, de fato, em suas vidas, eles eram "visitados por uma visão da liberdade" (ARENDT, 2011). "Quando Mao disse "destruir o antigo e estabelecer o novo", todos tiveram a impressão de que era um movimento *justo*" (ZHENSHENG, 2003, p.71, tradução nossa)[233]. As fotografias de Li Zhensheng exalam a euforia que contagiou uma nação (Fig. 73).

[232] "Nacida de la antigua sociedade pero criada bajo la bandera roja" (ZHENSHENG, 2003, p.21).
[233] Cuando Mao dijo "destruid lo antiguo y estabeled lo nuevo", todos tuvieron la impresión de que era un movimento *justo*" (ZHENSHENG, 2003, p.71).

Figura 73 – Li Zhensheng (1965)



Legenda: “Um ativista camponês local lidera um cântico durante uma manifestação de “luta contra os inimigos”, enquanto camponeses ricos e outros elementos contrários ao Partido são levados à multidão para serem justiçados”. Comuna de Ashihe, região de Acheng. Fonte: Red-Color News Soldier (ZHENSHENG, 2003, p.45, tradução nossa)[234].

O “Movimento de Educação Socialista” foi a campanha precursora que fomentou a Revolução Cultural. Milhares de jovens foram enviados das cidades às áreas rurais para compartilhar dos ideais comunistas e da dura vida campesina. Os que por ventura haviam sonhado em se tornar engenheiros, arquitetos ou cineastas, como Li, foram apartados, temporária ou definitivamente, de seus sonhos de futuro; afastados de familiares e amigos e da vida como a conheciam em prol do bem maior.

Li Zhensheng detalha a magnitude do projeto: era preciso alocar aproximadamente seiscentos milhões de jovens em vinte mil campos de trabalho autossuficientes. “Desta forma, pretendia-se substituir a estrutura familiar tradicional chinesa e o forte vínculo filial por uma rígida disciplina de tipo militar cujos membros tinham que trabalhar juntos e comer em cantinas comunitárias” (2003, p.37, tradução nossa)[235]. Devia-se viver exclusivamente com os camponeses.

O próprio fotógrafo fora destinado ao campo em outubro de 1964. Em seu relato, nos descreve que todo o entorno, as pequenas habitações compartilhadas, as camas

[234] “Un activista campesino local dirige un cântico durante una concentración de "lucha contra los enemigos", mientras campesinos ricos y otros elementos contrarios al Partido son llevados ante la multitud para ser ajusticiados” (ZHENSHENG, 2003, p.45).

[235] “De esta manera se pretendía reemplazar la estrutura familiar tradicional china y la fuerte vinculación filial por uma estricta disciplina de tipo militar cuyos membros debían trabajar juntos y comer em cantinas comunales” (ZHENSHENG, 2003, p.37).

improvisadas e inclusive a qualidade nutricional da comida eram pobres. Como passavam meses trabalhando sem descanso, o corpo sentia a necessidade de comer carne, explica. Até que um dia, Li e outros jovens se dirigiram a uma cidade próxima para ir a um restaurante. Tiveram o cuidado de não exagerar nos pedidos. Mesmo assim, quando as autoridades descobriram – inclusive sobre o diário de Li e suas cartas de amor escondidas –, foram obrigados a se desculpar publicamente. "Diante de quarenta membros da quarta divisão me retratei por meus "pensamentos burgueses" [...] e prometi "estudar as obras do presidente Mao com mais afinco" e "cumprir sempre as instruções do partido"", nos conta o fotógrafo (2012, p.27-28, tradução nossa)[236]. Por fim, apesar de não ter sido considerado um inimigo de classe, concluíram que o tempo na comuna não fora o suficiente para reformá-lo e o enviaram a uma nova localidade por tempo suplementar. Li só regressaria à casa em março de 1966, dois meses antes da Revolução Cultural começar.

Com o tempo, as comunas se tornaram brigadas de produção. O trabalho no campo era alternado com exercícios militares. "De manhã devíamos treinar com a milícia o uso da baioneta. Depois visitávamos as casas dos campesinos pobres e os escutávamos recordar suas dolorosas vivências na antiga China" (ZHENSHENG, 2003, p.27, tradução nossa)[237]. Certamente era uma vida muito distinta para os que vinham das cidades. Jovens obrigados a deixarem lápis e cadernos para trás agora empunham armas e metralhadoras. No lugar de sábios ou ancestrais ensinamentos transmitidos com afeto; brutais ordens militares e uma única voz a seguir, a dos escritos de Mao Tsé-Tung que eram obrigados a memorizar por horas, todos os dias. "A formação de comunas populares constitui um dos experimentos sociais mais radicais da história contemporânea. [...] A vida individual desaparece nas áreas de coletividade" (ZHENSHENG, 2003, p.37, tradução nossa)[238].

[236] Delante de cuarenta miembros de la cuarta división me retracté de mis "pensamientos burgueses" [...] prometi "estudiar las obras del presidente Mao con mayor ahinco" y "cumplir por siempre las instrucciones del Partido" (ZHENSHENG, 2012, p.27-28).

[237] Por la mañana debíamos entrenarnos con la milicia en el uso de la bayoneta. Luego visitábamos los hogares de los campesinos pobres y los escuchábamos recordar sus dolorosas vivencias en la antigua China (ZHENSHENG, 2012, p.27).

[238] "La formación de las comunas populares constituye uno de los experimentos sociales más radicales de la historia contemporánea [...] La vida individual desaparecía em aras de la colectividad" (ZHENSHENG, 2003, p.37).

Figura 74 – Li Zhensheng (1965)



Legenda: “Os camponeses organizados em brigadas de produção recebem tarefas agrícolas exaustivas, como construir pocilgas e cultivar os campos”. Comuna de Liaodian, região de Acheng. Fonte: Red-Color News Soldier (ZHENSHENG, 2003, p.57, tradução nossa)[239].

O forte contraste claro-escuro dá o tom dramático à atmosfera da cena (Fig. 74). O céu parece pesar demasiado sobre os corpos contorcidos, pés atados ao solo, calos nas mãos da enxada que substitui a caneta. Ao redor, o vazio ocupa o espaço dos proibitivos sonhos de outrora. Resumidos a uma massa homogênea, jovens aram a terra. Singularidades ofuscadas pela silhueta que os uniformiza e faz figurar, na imagem, a completa desaparição da individualidade.

Em paralelo às comunas de reeducação socialista, inicia-se o culto à personalidade de Mao Tsé-Tung. “Panegíricos de Mao dominaram cada vez mais os textos escolares, publicações, a mídia e todas as esferas que afetavam a mente das pessoas, de tal modo que, para onde quer que se olhasse, havia slogans em seu louvor” (CHANG; HALLIDAY, 2012). Retratos do grande timoneiro produzidos em série passam a habitar os eventos públicos cada vez em maior quantidade e escala, como é perceptível nesta fotografia do

[239] “A los campesinos organizados en brigadas de producción, se les asignan tareas agrarias agotadoras como construir pocilgas y labrar los campos”. Comuna de Liaodian, comarca de Acheng (ZHENSHENG, 2003, p.57).

"Congresso Nacional de Aprendizado e Aplicação do Pensamento de Mao Zedong" realizado em Pequim[240] (Fig. 75), e em outras fotografias mais adiante. Não por acaso, o tamanho cada vez mais agigantado de Mao contrapõe-se às diminutas pessoas comuns.

Figura 75 – Li Zhensheng (1966)



Legenda: "Congressos nacionais, como o de Aprendizado e Aplicação do Pensamento de Mao Zedong realizado no Estádio dos Trabalhadores em Pequim, eram uma forma comum de disseminar a ideologia maoísta". Pequim. Fonte: Red-Color News Soldier (ZHENSHENG, 2003, p.148, tradução nossa)[241].

Outra peça-chave da propagação do maoísmo na China e no mundo é o "Pequeno Livro Vermelho"[242]. De sua aliança com o então Ministro da Defesa, Lin Piao, surge uma

[240] Uma das obras de arte mais conhecidas de Andy Warhol é sobre Mao. Em uma declaração, em 1971, o artista fala sobre sua surpresa em ver as serigrafias da China: "Tenho lido muito sobre a China. Eles são tão malucos. Eles não acreditam na criatividade. A única foto que eles têm é de Mao Zedong. É ótimo. Parece serigrafia". A série Mao de Andy Warhol e mais informações disponíveis em: <https://revolverwarholgallery.com/portfolio/mao-complete-portfolio/>. Acesso em 10/08/22.

[241] "Los congresos nacionales, como el de Aprendizaje y Aplicación del Pensamiento de Mao Zedong que se desarrolla en el Estadio de los Trabajadores de Pekin, eran una manera habitual de difundir la ideologia maoísta" (ZHENSHENG, 2003, p.148).

[242] Chang relata que, diante da ideia do livro "Mao ficou enlevado. [...] disse ao maoísta australiano Edward Hill que Lin "inventou um novo método, isto é, compilar citações [...] Os Analectos de Confúcio são uma coletânea de citações. O budismo também tem coleções de citações". Mao mencionou ainda a Bíblia. Essa era a classe à qual ele pensava que seus aforismos pertenciam" (2012).

coletânea de citações referidas a Mao que, junto à onipresença de seu retrato pelos espaços públicos e privados de todo país, consolidam a edificante imagem de seu líder supremo.

Figura 76 – Li Zhensheng (1968)



Legenda: "Banhistas se preparam para mergulhar no rio Songhua para comemorar o segundo aniversário do banho de Mao no rio Yangtze". Província de Heilongjiang. Fonte: Red-Color News Soldier (ZHENSHENG, 2003, p.220, tradução nossa)[243].

Quando se inicia a Revolução Cultural, o retrato de Mao adentra inclusive o espaço privado do lar de cada chinês como prova de sua devoção; o Livro Vermelho alcança a mão de todo cidadão que deveria não somente memorizá-lo com afinco como "carregá-lo e empunhá-lo em todas as ocasiões públicas" (CHANG; HALLIDAY, 2012)[244]. Leituras coletivas eram organizadas em grandes eventos, como na comemoração do banho de Mao no rio Yangtze (Fig. 76), e em situações as mais cotidianas, como na oração matinal de pacientes do hospital militar, a jurar fidelidade à imagem de seu grande líder pendurada na parede (Fig. 77).

[243] "Los bañistas se preparan para sumergirse en el rio Songhua y commemorar el segundo aniversario del baño de Mao en el rio Yangtze" (ZHENSHENG, 2003, p.220).

[244] Nem mesmo a autoria dos aforismos que compõe o livro é inquestionável. Relatos surgiram de que Mao teria um escritor particular, Hu Qiaomu (1912-1992), e este seria o verdadeiro autor das citações que compõe "o livro mais lido da história do comunismo". Disponível em: <https://www.elmundo.es/elmundo/2011/06/07/cultura/1307435602.html>. Acesso em 07/06/2022.

Onipresente como imagem, inacessível como pessoa, suas reflexões "se converteram na ubíqua expressão do pensamento chinês, substituindo qualquer outro texto desta natureza (muitos recém censurados)". Li Zhensehng observa que essa ofensiva publicitária "concedeu a Mao um controle ilimitado sobre a população" (2003, p.114, tradução nossa)[245]. O culto à sua personalidade, segundo a escritora chinesa Jung Chang, atingiria "níveis febris": "seu rosto dominava a primeira página do Diário do Povo, que também publicava uma coluna de suas citações todos os dias. [...] Imprimiram-se mais exemplares de suas Obras selecionadas – e mais retratos dele (1,2 bilhão) – do que o número de habitantes da China" (CHANG; HALLIDAY, 2012).

Figura 77 – Li Zhensheng (1968)



Legenda: "Os pacientes do hospital militar cumprem sua oração matinal de fidelidade à imagem de Mao". Harbin. Fonte: Red-Color News Soldier (ZHENSHENG, 2003, p.223, tradução nossa)[246].

Por todos os lados, bandeiras estampavam palavras de ordem como "Aprender, apoiar, difundir e defender o ensinamento supremo do presidente Mao. É justo rebelar-

[245] "se convirtieron em la ubiqua expresión oficial del pensamento chino, reemplazando cualquier otro texto de esta índole (mucho de ellos recién censurados) [...] una campaña de propaganda sin precedentes otorgó a Mao un control ilimitado sobre la población" (ZHENSHENG, 2003, p.144).
[246] "Comuna de Ashihe, en la comarca de Acheng, 16-18 abril de 1965" (ZHENSHENG, 2003, p.38).

se" (ZHENSHENG, 2003, p.185, tradução nossa)[247]. Por fim, Mao era um 'Deus', conclui Li. "Era essa a atmosfera daquela época. Mao era algo mais que um líder, era nosso *salvador*. E todos deviam ter fé nele, ou ao menos fingir que tinham. Suas ordens eram sagradas e era preciso obedecê-las cegamente" (ZHENSHENG, 2003, p.132, tradução nossa)[248].

Figura 78 – Li Zhensheng (1966)



Legenda: "Uma jovem membro da Guarda Vermelha executa a *Dança da lealdade* enquanto espera Mao aparecer na Praça da Paz Celestial". Pequim. Fonte: Red-Color News Soldier (ZHENSHENG, 2003, p.128, tradução nossa)[249].

A possibilidade dada aos corpos reunidos nessa forma plural de performatividade, como descreve Butler (2018), simboliza um modo de afirmação e participação política nunca antes experimentada, uma sensação de euforia estampada nos retratos de Li (Fig. 78). A ocupação coletiva e corpórea do espaço social já constitui um evento politicamente

[247] "Aprender, apoyar, difundir y defender la suprema enseñanza del Presidente Mao. Es justo rebelarse" (ZHENSHENG, 2003, p.185).
[248] Ésa era la atmósfera de aquella época. Mao era algo más que un líder, era nuestro salvador. Y todos debían tener fe en él, o al menos fingir que la tenían. Sus órdenes eran sagradas y era preciso obedecerlas ciegamente [...] consciente o inconscientemente elegía ángulos o composiciones que reflejaban mi opinión acerca de todo aquello: estábamos viviendo una especie de locura" (ZHENSHENG, 2003, p.132).
[249] "Una joven miembro de la Guardia Roja representa la *Danza de la lealtad* durante la espera de la aparición de Mao en la plaza Tiananmen" (ZHENSHENG, 2003, p.128).

significativo que emana uma energia contagiante e agregadora dos corpos nessa aliança. Todavia, não há garantias para que a ação política os direcione a um caminho legítimo de liberdade. Como destaca Harazim, "a história está coalhada de líderes capazes de mobilizar massas e moldá-las como instrumento de poder" (2013). De fato, "Mao Tsé-Tung foi certeiro ao buscar o que precisava nos jovens – em qualquer parte do mundo, a fatia humana que tende a ser mais disponível, engajada e radical ao abraçar uma causa. E a mais cruel também, se necessário" (HARAZIM, 2013).

Assim como Li Zhensheng, Jung Chang experimentou na pele tanto o fervor revolucionário em plena juventude quanto a consequência drástica de contrariar a política vigente. Possuía apenas 14 anos de idade quando sentiu os ventos extasiantes da Revolução Cultural convocá-la a ser, como tantos outros, uma Guarda Vermelha. Conforme a escritora nos esclarece, os jovens chineses responderam com grande entusiasmo ao chamado à revolução:

> Participar da política era algo que ninguém tivera permissão para fazer no regime de Mao e o país fervilhava de ativistas frustrados aos quais haviam sido negados os canais normais disponíveis em muitas sociedades, até mesmo sentar-se para discutir questões. Mas, de repente, parecia haver uma chance de se engajar. Aos que se interessavam por política, a perspectiva era tremendamente excitante (CHANG; HALLIDAY, 2012).

Mas seu encanto em portar a rubra braçadeira durou pouco. O ataque deliberado a professores abriu os olhos da jovem para a violência descontrolada que o movimento comportava[250]. Restaria a Chang "dar o passo inimaginável de questionar o próprio Mao": Como resultado de tamanha desobediência, "seus pais foram denunciados e torturados, e ela mesma foi exilada à beira do Himalaia" (CHANG)[251]. Em "Cisnes Selvagens: Três Filhas da China" (1991), Chang narra a experiência de três gerações de sua família entrelaçadas à história de seu país. Mas é em "Mao: a história desconhecida" (2012) que a ex-guarda vermelha denuncia o número de mortos, ainda inexato, resultante dos anos de governança de seu líder supremo. Segundo anos de rigorosa pesquisa em arquivos e entrevistas pelo mundo, realizadas por Chang junto a seu marido, o historiador britânico Jon Halliday, o casal concluiu que Mao "foi responsável por bem mais de 70 milhões de

[250] A violência junto a professores e trabalhadores da educação acarretou na primeira morte por tortura da Revolução Cultural, uma diretora de escola que fora pisoteada, espancada e queimada pelos estudantes da Guarda Vermelha. A escalada da violência deste período recebeu o título de "Agosto Vermelho" (CHANG; HALLIDAY, 2012).

[251] "Cisnes Selvagens: Três Filhas da China" (1991) até hoje é proibido na China. O livro foi traduzido em mais de 40 idiomas e já ultrapassou a marca de 15 milhões de exemplares vendidos pelo mundo.

mortes em tempos de paz, mais do que qualquer outro líder do século XX" (CHANG; HALLIDAY, 2012, p.13). Um número alarmante, de fato, apesar de controverso[252].

Hoje, ao menos fora do território chinês, já é possível para as vozes dissonantes ecoarem a experiência concreta do que fora viver durante a Revolução Cultural. Jung Chang e Li Zhensheng nos testemunham o que fora, para eles, portar a braçadeira de Guarda Vermelho, além de compartilharem detalhes e sensações sobre a vida comum em um período tão conturbado e ainda tão incompreendido. O professor e pesquisador chinês Xiaoquan Chu (2016) indica algumas obras de uma vasta literatura testemunhal disponível, como "*Turbulent Decade: A History of the Cultural Revolution"*, de Yan Jiaqi e Gao Gao (1996); "*Ten Years of Madness: Oral Histories of China's Cultural Revolution*", de Feng Jicai (1996) e "*Life and Death in Shanghai*", de Nien Cheng (1987), entre outros. "Esses autores persistem em relembrar seus sofrimentos passados com o sentido de cumprir um honesto dever de memória", enfatiza Xiaoquan Chu (2016).

No prefácio do livro de Li Zhensheng, o curador britânico Robert Pledge enfatiza que "o mundo ocidental comtemplou durante muitos anos com assombro e fascinação, rara vez com horror, a Mao Zedong e a Revolução Cultural". E adverte que "inclusive hoje em dia podemos chegar a idealizar o caos revolucionário que caracterizou aquela época" (2003, p.7, tradução nossa)[253]. De fato, a realidade da vida cotidiana na China em tempos de revolução possui mais nuances e complexidades do que era oficialmente propagado dentro ou fora de suas fronteiras.

Embora a China hoje reconheça que houve danos, em especial no que condiz a perdas humanas incomensuráveis no período que antecede e culmina na Revolução Cultural, avalia que os resultados foram favoráveis para que o país se mantivesse fiel aos seus valores e se tornasse a superpotência que é na atualidade.

---

[252] Há críticas tanto à interpretação da História pelo casal quanto aos números alcançados, que somam as mortes da Revolução Cultural às do Grande Salto Adiante (1958-1962), uma política de exportação de grãos que culminou em uma epidemia de fome em todo o país. Diversos estudiosos concordam que o número de vítimas durante os quatro anos do Grande Salto é de aproximadamente 37,67 milhões de pessoas. O escritor britânico Philip Short, em seu livro *Mao: A Life* (2000), considerou 20 a 30 milhões de mortos. O historiador e sinólogo Stuart Schram acredita que 37,67 milhões, número de Chang e Halliday, pode ser o mais preciso. Já o historiador Frank Dikötter, em seu livro *Mao's Great Famine* (2010), estima o número em 45 milhões. Sobre Stuart Schram, informação disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/china-quarterly/article/abs/mao-the-unknown-story-jung-chang-and-jon-halliday-london-jonathan-cape-2005-814-pp-2500-isbn-0224071262/0D7FCF6005DE49CF3A66E5B34A2AFF3C>. Acesso em 12/04/2022. Sobre Frank Dikötter, disponível em: <https://journals.openedition.org/chinaperspectives/5585>. Acesso em 12/04/2022.

[253] "el mundo occidental contemplo durante muchos años con asombro y fascinación, rara vez con horror, a Mao Zedong y la Revolución Cultural [...] incluso hoy día podemos llegar a idealizar el caos revolucionario que caracterizó aquella época" (PLEDGE, 2003, p. 7).

2. Li Zhensheng: o guardião da História

"Temos o dever moral de
desobedecer a leis injustas".
Martin Luther King

Li Zhensheng foi um verdadeiro *guardião da História*. "Tinha pouco mais de 25 anos quando tomou uma decisão que sustentou por quase quarenta anos, às escuras. Agiu com método e paciência, temperou medo com esperança e a História do século 20 agradece" (HARAZIM; ZHENSHENG, 2013)[254]. O curioso é que o destino de Li Zhensheng parecia já estar traçado desde seu nascimento. Seu nome fora escolhido por seu avô, um campesino da província de Shandong que havia estudado nos tempos da dinastia Qing – a última monarquia vigente no país, que teve fim no ano de 1911 – e era reconhecido como um homem instruído. Após consultar o I-Ching e a árvore genealógica da família, os caracteres escolhidos minuciosamente para compor o nome de seu mais novo integrante selaram uma profecia: "como uma canção que se eleva pelo ar, sua fama alcançará os quatro cantos do mundo" (ZHENSHENG, 2003, p.19, tradução nossa)[255].

A arte sempre fez parte da vida de Li. Apaixonado por cinema desde pequeno, e em especial o cinema russo (não passavam filmes ocidentais na época, somente películas de países socialistas), recorda que seu pai o levava todo domingo para ver um filme. Mais tarde, quando não tinha dinheiro para entrar na seção, sentava do lado de fora e ouvia a projeção imaginando as cenas[256]. Passou, então, a ilustrar o que fabulava e seu talento para o desenho o levou a uma escola de belas artes, onde teve seu primeiro contato com a fotografia. Quando seu sonho outrora inatingível se tornara possível – com a implementação de uma escola de cinema em uma província próxima de casa – Li Zhensheng dedicou-se com afinco aos estudos e conquistou a única vaga disponível dentre 160 candidatos.

[254] A jornalista Dorrit Harazim entrevistou Li Zhensheng para a Revista Zum em sua visita ao Brasil, em 2013. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-4/o-guardiao-da-historia/>. Acesso em 22/02/2022.
[255] "Como uma canción que se eleva por el aire, tu fama alcanzará las cuatro esquinas del mundo" (ZHENSHENG, 2003, p.19).
[256] O fotógrafo conta que "naquela época, para atrair espectadores, em frente ao cinema costumavam instalar caixas de som que reproduziam o que se ouvia no interior da sala" (ZHENSHENG, 2003, p.22).

Entretanto, a epidemia de fome resultante do "Grande Salto Adiante" (1958-1962) encerraria a expansão cinematográfica na China. Os novos estúdios de cinema foram fechados e, com eles, as escolas das províncias. Os amantes da imagem em movimento tiveram que se contentar com a imagem estática. Mas tais percalços no caminho não seriam um problema para Li.

Dedicado, por sua vez, ao fotojornalismo e determinado em conseguir uma boa posição profissional, partiu em busca do jornal de maior circulação da fria província de Harbin, a noroeste do país, onde morava. Em agosto de 1963, Li Zhensheng tornou-se fotógrafo oficial do Diário de Heilongjiang. Apesar das rígidas regras de conduta instituídas ao ofício, jamais esqueceria as lições que aprendera ainda muito jovem com seu mentor, o renomado fotógrafo chinês Wu Yinxian: "o fotojornalista não é somente uma testemunha da história, mas também um cronista da história", relembra (ZHENGSHENG, 2016b)[257]. Ao longo de sua vida, Li seguiria à risca as palavras do mestre, tornando-se cronista de um dos períodos mais marcantes da história de seu país.

2.1 As múltiplas faces da Revolução Cultural

Jovem fotojornalista do Diário de Heilongjiang, Li esmerava-se em fazer boas composições capazes de projetar a efervescência daqueles momentos iniciais, quando todos – inclusive ele – acreditavam no movimento. Mao Tsé-Tung havia conseguido tocar o coração da juventude. Uma geração pela primeira vez convocada a participar da vida política de seu país reunia-se nas ruas numa constelação de sorrisos estampados da mais pura felicidade manifesta (Fig. 79). Incansáveis, aglomeravam-se na Praça da Paz Celestial para ver Mao passar em uma de suas poucas aparições públicas.

[257] Em entrevista à época de sua exposição em Singapura, podemos ouvir o próprio Li contando sobre seu mentor e mais detalhes da história em suas fotografias. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v95uuOIp2vs>. Acesso em 23/11/22.

Figura 79 – Li Zhensheng (1966)



Legenda: “Shi Shouyun, uma jovem da Guarda Vermelha, anota em uma cópia do *Pequeno Livro Vermelho* a hora exata do “encontro” com Mao, quando o veículo presidencial passa perto da Praça Tiananmen”. Pequim. Fonte: Red-Color News Soldier (ZHENSHENG, 2003, p.146-147, tradução nossa)[258].

A euforia desta época era tão contagiante e grandiosa que ninguém parecia sair incólume da massiva campanha de promoção ao maoísmo. Um número expressivo de crianças pode ser observado nas fotografias de Li portando braçadeiras, carregando imagens de Mao ou empunhando o Pequeno Livro Vermelho em reuniões públicas e festividades. Como no Dia da Nação, crianças desfilam pelas ruas de Harbin uniformizadas, sustentando lanças e exibindo ‘suas’ braçadeiras da Guarda Vermelha (Fig. 80). Mais do que um desfile comemorativo, a cena parece representar um intensivo treinamento militar, salvo a pouca idade destes soldados-mirins.

[258] “Shi Shouyun, una joven de la Guardia Roja, anota en un ejemplar del *Pequeño Libro Rojo* la hora exacta del “encuentro” con Mao, al paso del vehículo presidencial cerca de la plaza Tiananmen” (ZHENSHENG, 2003, p.146-147).

Figura 80 – Li Zhensheng (1966)



Legenda: “No Dia da Nação, as crianças carregam lanças com borlas vermelhas e exibem braçadeiras da Guarda Vermelha durante um desfile pelas ruas; a imagem registra o momento em que eles passam em frente a uma loja de departamentos no estilo russo”. Harbin. Fonte: Red-Color News Soldier (ZHENSHENG, 2003, p.125, tradução nossa)[259].

Treinamento ou celebração, a mensagem de louvor ao grande timoneiro era transmitida, repetida e corporificada diariamente por adultos e crianças. Na imagem abaixo (Fig. 81), um menino de apenas cinco anos de idade entoa a canção e performatiza a “dança da lealdade”, conquistando aplausos calorosos dos atentos espectadores.

[259] “En el Día de la Nación, los niños llevan lanzas con borlas rojas y exhiben los brazaletes de la Guardia Roja durante un desfile por las calles; la imagen recoge el momento en que pasan por delante de unos grandes almacenes de estilo russo” (ZHENSHENG, 2003, p.146-147).

Figura 81 – Li Zhensheng (1968)



Legenda: "Kang Wenjie, uma criança prodígio de cinco anos, representa a Dança da Lealdade na Praça da Guarda Vermelha de Harbin em frente aos participantes do Congresso de Aprendizagem e Aplicação do Pensamento Mao Zedong". Harbin. Fonte: Red-Color News Soldier (ZHENSHENG, 2003, p.216-217, tradução nossa)[260].

No entanto, assim como Chang, o encanto de Li não durou. "Todos nós pensamos que era uma benção experimentar uma revolução cultural", explica, "pois, a cultura deveria ser renovada como água de nascente, como o girar de uma roda. Quem diria que a realidade acabou sendo o oposto completo, e esse único movimento duraria dez anos agonizantes" (ZHENSHENG, 2016a, tradução nossa)[261]. A crítica do fotógrafo recai no fato de que o que era divulgado como fomento à cultura restringia-se a peças teatrais, espetáculos de dança e encenações dentro de um único tema possível: exaltar Mao e a Revolução Cultural (Fig. 82). A arte para o Partido Comunista Chinês, a fotografia inclusive, representavam apenas mais uma arma na luta de classes, uma útil ferramenta na propagação de seus ideais (SHI, 2018).

[260] "Kang Wenjie, un niño prodigio de cinco años, representa la Danza de la lealtad en la Plaza de la Guardia Roja de Harbin, frente a los asistentes al Congreso de Apredizaje y Aplicación del Pensamiento de Mao Zedong" (ZHENSHENG, 2003, p.216-217).

[261] "We all thought it was a blessing to experience a cultural revolution because culture was to be renewed like surging spring water, like the turning of a wheel. Who knew reality turned out to be a complete opposite, and that one single movement would last an agonising ten Years" (ZHENSHENG, 2016a).

Figura 82 – Li Zhensheng (1966)



Legenda: "No auditório do Hotel Plaza Norte em Harbin, as bailarinas da Companhia de Música e Dança de Heilongjiang encenam *Mulheres da milícia*, uma peça sobre a treinamento feminino ante a luta contra reacionários e imperialistas". Harbin, província de Heilongjiang. Fonte: Red-Color News Soldier (ZHENSHENG, 2003, p.68, tradução nossa)[262].

A educação, por sua vez, centralizou-se na produção agrícola e industrial. Universidades e escolas convencionais tiveram suas portas fechadas, bibliotecas com acervos destruídos, livros queimados. Entre as obras literárias censuradas estavam as de Confúcio e diversos clássicos, denotando a destruição não apenas da educação e da cultura como da tradição. Por fim, Mao era praticamente o único pensador autorizado a ser lido, ouvido, encenado. Assim como os jovens estudantes tinham sido enviados ao campo, escritores e artistas foram igualmente mandados para as comunas para serem reeducados (Fig. 83).

[262] "En el auditorio del Hotel Plaza Norte de Harbin, las bailarinas de la Compañia de Música y Danza de Heilongjiang representan *Mujeres de la milicia*, obra sobre el entrenamiento femenino previo a la lucha contra los reaccionarios y los imperialistas" (ZHENSHENG, 2003, p.68).

Figura 83 – Li Zhensheng (1968)



Legenda: “Escritores e artistas marcham por Wuchang para celebrar o trabalho manual”. Heilongjiang. Fonte: Red-Color News Soldier (ZHENSHENG, 2003, p.221, tradução nossa)[263].

Paulatinamente, Li foi construindo sua própria versão sobre o que ocorria em seu país: “ao fotografar pessoas cantando palavras de ordem de Mao, consciente ou inconscientemente eu escolhia ângulos ou composições que refletiam minha opinião sobre aquilo tudo: nós estávamos vivendo uma espécie de loucura”, conclui o fotógrafo (ZHENSHENG, 2003, p.132, tradução nossa)[264]. Nos excessos manifestos em gestos captados, Li vai sutilmente imprimindo a marca de sua resistência.

O grande incômodo irrompeu quando o idealismo deu lugar a uma exacerbada escalada de violência. A Igreja Ortodoxa Russa foi vandalizada, assim como o Templo de Jile, onde as estátuas budistas sagradas foram depredadas e “profanadas com capuzes de papel”; os monges humilhados em praça pública, obrigados a sustentarem um cartaz ofensivo com os dizeres: “Para o inferno com as escrituras budistas, elas estão cheias de

[263] “Escritores y artistas marchan por Wuchang para ensalzar el trabajo manual” (ZHENSHENG, 2003, p.221).
[264] “A la hora de fotografiar a la gente entonando las consignas de Mao, consciente o inconscientemente elegía ángulos o composiciones que reflejaban mi opinión acerca de todo aquello: estábamos viviendo una especie de locura” (ZHENSHENG, 2003, p.132).

merda de cachorro" (Fig. 84). Naquele instante Li resolvera não mais compactuar com o movimento.

> A justificativa inicial para o lançamento do movimento foi salvaguardar a China contra os excessos do capitalismo e manter sua natureza original, e foi essa promessa de promover a cultura chinesa e elevá-la a novos níveis que atraiu adeptos ao movimento. No entanto, nas fases posteriores, esse idealismo foi se esvaindo, o caos começou a pesar e muitas atrocidades foram cometidas, como caluniar pessoas de bem, acusando-as de crimes que nunca cometeram, além de denúncias brutais e sessões de luta – a humanidade estava essencialmente em risco. A cultura e a tradição também foram destruídas com os ataques a locais religiosos como a Igreja Ortodoxa Russa e o Templo de Jile e a queima de escrituras religiosas (ZHENSHENG, 2016a, tradução nossa)[265].

Figura 84 – Li Zhensheng (1966)



Legenda: "Como parte do ato de autoincriminação, os monges são obrigados a erguer uma faixa que diz: "Para o inferno com as escrituras budistas, elas estão cheias de merda de cachorro"". Harbin. Fonte: Red-Color News Soldier (ZHENSHENG, 2003, p.98-99, tradução nossa)[266].

[265] I stood by the Cultural Revolution till it opened its bloodied jaws – my stance could be surmised in this phrase. The initial rationale for launching the movement was to safeguard China against the excesses of capitalism and to retain its original nature, and it was this promise of promoting Chinese culture and raising it to new levels that drew supporters to the movement. However, towards the later stages, this idealism started fading, chaos started weighing in and lots of atrocities were performed, such as the maligning of good people, accusing them of crimes they had never committed, as well as brutal denouncements and struggle sessions – humanity was essentially at stake. Culture and tradition was also destroyed with the attacks on religious sites such as the Russian Orthodox Church and Jile Temple and burning of religious scriptures. University libraries were trashed and books were used as weapons against the clashing factions (ZHENSHENG, 2016a).

[266] "Como parte del acto de autoinculpación los monjes son obligados a sostener una pancarta que reza: "Al infierno con las escrituras budistas, están llenas de mierda de perro"" (ZHENSHENG, 2003, p.98-99).

Em seu cargo de fotojornalista oficial, Li estava ciente de que devia cumprir as exigências referentes às pautas requeridas e às imagens almejadas dentro da determinação de enaltecer a Revolução Cultural. Ao longo da história, por inúmeras vezes, a fotografia serviu aos interesses da classe dominante, perpetuando "as relações de exploração já existentes na sociedade", como destaca a teórica israelense Ariella Azoulay (AZOULAY, 2008, p.109, tradução nossa)[267]. Sob ponto de vista mais radical, o historiador de arte inglês John Tagg defende que, embora utilizada para fins educacionais, culturais e de comunicação, a fotografia é em si um aparelho de controle ideológico com a função de manutenção do poderio do Estado (TAGG, 1982, p.123). Não há como negar, de fato, que demasiadas vezes a fotografia esteve – e está – à serviço do poder hegemônico.

Na época, as imagens oficiais de Li ocupavam esse lugar de exaltação ao governo e serviam à conformação social. Contudo, é interessante observar que, ao conscientemente enfatizar os excessos nos traços figurativos, Li imprimia sutilmente – alegoricamente – os excessos do próprio regime. E mais, na atualidade, tais fotografias que serviram à conformação social são as mesmas fotografias que hoje servem a fins de esclarecimento sobre um tempo cada vez mais apagado da história chinesa. São imagens outrora desejadas que na contemporaneidade tornam-se indesejadas por dar a ver o que quer ocultar; imagens sitiadas. Como Benjamin já advertira – embora sua citação seja aqui intencionalmente escovada à contrapelo –, um documento da barbárie pode servir, simultaneamente ou não, como um documento da cultura (2012).

As mesmas imagens autorizadas de antes, agora nos contam uma história que extrapola a memória oficial. Seja em sua prática social, cultural e histórica, seja em apropriações artísticas e ressurgências memoriais; a fotografia costuma ultrapassar quaisquer amarras. Nem o fotógrafo e tampouco o Estado detém o controle absoluto dos usos e sentidos da imagem fotográfica ao longo de sua trajetória de vida.

Embora ocupasse o cargo de fotógrafo oficial, o propósito da documentação de Li não se restringia à criação das consagradas imagens de propaganda do regime, mas abarcava igualmente as fotografias taxadas como proibidas e os eloquentes autorretratos. Li intuía que, naquele momento tão decisivo na trajetória de seu país, seu dever era fotografar tudo quanto possível para que, um dia, pudesse contar esta história, não somente a parte oficial dela. E confessa: "Não sabia se fazia em nome da revolução, para

[267] "Despite the economic and class mobilization that photography afforded to some of its operators and users, photography, in most of its public appearances, nonetheless perpetuated the exploitative relations already existing in society" (AZOULAY, 2008, p.109).

as gerações futuras ou simplesmente para mim mesmo, no entanto tinha certeza que minha câmera era o melhor instrumento para realizar a tarefa" (ZHENSHENG, 2003, p.79, tradução nossa)[268]. Selava-se um compromisso com a história de seu país.

Todavia, documentar as múltiplas faces da Revolução Cultural consistia em encarar de frente uma batalha hercúlea, visto tamanho controle e vigilância a China exercia – e exerce – sobre sua imagem, e o quão perigoso pode ser desobedecer às ordens do regime totalitário. De acordo com as normas instituídas pelo Partido Comunista Chinês, as fotografias publicadas na imprensa oficial deviam enaltecer a revolução e ecoar a aclamação popular. Os repórteres fotográficos estavam categoricamente proibidos de produzir fotografias "negativas", como denomina Li, imagens consideradas contraproducentes aos interesses do Estado. Se por ventura uma imagem sugerisse alguma recriminação ou denúncia, ela deveria ser imediatamente descartada, podendo os fotógrafos serem duramente criticados inclusive por desperdiçar filme com imagens inapropriadas. O forte aparato de controle e censura na China atuava não apenas sobre o que aparecia na mídia como sobre a própria criação de imagens.

Enquanto os demais fotojornalistas chineses cumpriam as regras e se ocupavam em produzir apenas imagens que consagrassem a revolução, Li Zhensheng empenhava-se em documentar 'por completo' a magnitude do acontecimento histórico de que era testemunha. Em virtude de seu primoroso olhar, podemos sentir a euforia contagiante da juventude chinesa respondendo prontamente ao chamado de seu líder supremo; mas é devido à sua coragem e convicção que é possível hoje confrontar igualmente o lado sombrio dos dez anos da Revolução Cultural.

Ao contrário da União Soviética, onde os expurgos ocorriam às escuras; na China as acusações e sentenças sem qualquer julgamento prévio aconteciam às claras. As "seções de luta" eram atos públicos e serviam como alerta a quem não obedecesse às ordens em vigor. Consistiam em notórias humilhações nas quais homens e mulheres deveriam curvar-se como reconhecimento de culpa, portar cartazes difamatórios e, muitas vezes, vestir um enorme 'chapéu de burro'. Tudo isso de frente para uma multidão que se aglomerava para assistir ao grotesco espetáculo. Ocorriam contra qualquer indivíduo acusado de ser um dos "quatro elementos": proprietários de terras, camponeses ricos,

[268] "No sabía si lo hacía en nombre de la revolución, para las generaciones venideras o simplemente para mí mismo, sin embargo tenía la certeza de que mi cámara era el mejor instrumento para llevar a cabo este cometido" (ZHENSHENG, 2003, pág.79).

contrarrevolucionários ou pessoa indesejável. Podiam ser denunciados por vizinhos, amigos ou inclusive por membros de sua própria família (ZHENSHENG, 2003, p.44).

De acordo com o protocolo adotado pela imprensa oficial, fotografava-se os expurgos de frente para a multidão, enfatizando a grandiosidade da ação e a força da revolução. Esta era a fórmula certa, o modelo idealizado para se criar as esperadas e autorizadas imagens enaltecedoras do regime, com os denunciados de costas, curvados em sinal de culpa, menorizados em relação à multidão que assiste ao espetáculo sombrio. Como podemos ver na fotografia onde aparecem de longe os sete secretários do comitê do partido em Heilongjiang sendo acusados de revisionismo (Fig. 85).

Figura 85 – Li Zhensheng (1967)



Legenda: "Forçados a subir em cadeiras em frente ao Hotel Plaza Norte, os sete secretários do comitê do partido em Heilongjiang foram acusados de "manter a linha revisionista de Liu Shaoqi"". Harbin. Fonte: Red-Color News Soldier. (ZHENSHENG, 2003, p.164-165, tradução nossa)[269].

Taxados como burgueses, os altos cargos do governo viraram alvo de perseguições e expurgos públicos em que propagava-se o discurso de acabar com a contrarrevolução, combater o retrocesso ideológico e eliminar a corrupção de dentro do partido. Durante toda a duração do expurgo, são obrigados a manter-se inclinados,

[269] Liu Shaoqi foi o presidente da China (1959-1968) depois da liderança de Mao (1949-1959) que, por antagonizar com ele durante a Revolução Cultural, foi perseguido, difamado e acabou morrendo na prisão em 1969. Seus secretários foram igualmente perseguidos. "Obligados a permanecer de pie sobre sillas frente al Hotel Plaza Norte, los siete secretarios del comite del Partido en Heilongjiang fueran acusados de "mantener la linea revisionista de Liu Shaoqi"" (ZHENSHENG, 2003, p.164-165).

equilibrados de pé na instabilidade de uma cadeira de madeira, a sustentar grandes cartazes pendurados nos pescoços com os delitos nos quais estão sendo acusado e sentenciados, a um só tempo, diante do povo acalorado.

Mas Li Zhensheng não se limitaria em fotografar à esta dupla distância e decidira "fazer o registro fotográfico do que viu com outro olhar. "Desde meus tempos de estudante de cinema, eu sabia que nada é mais expressivo que o rosto", relembra" (HARAZIM; ZHENSHENG, 2013). Li opta por um fotografar mais humanista ao aproximar-se da vítima e olhar nos olhos; no propósito de devolver alguma dignidade ao acusado, ao menos no território da imagem, em um momento tão desafiador.

Vemos, então, fotografias que nos mostram os sete secretários de Heilongjiang de frente, tanto em uma aparição conjunta quando em um retrato individual de cada um, com data, local e seu nome registrado: Li Fanwu, Wang Yilun, Chen Lei, Ren Zhongyi, Li Jianbai, Li Rui e Tan Yunhe. Decisão consciente e comprometida em manter "o foco no indivíduo por trás das massas". Li Zhensheng conseguiu, desse modo, "fazer o retrato do ser humano quando ele é aniquilado pela vergonha, pelo opróbrio social" (HARAZIM; ZHENSHENG, 2013).

Não raras vezes os expurgos envolviam prática de tortura física, além da psicológica, e, por mais violentos que fossem, eram considerados legítimos para a revolução. Outro exemplo é o caso do governador Li Fanwu, acusado de ambição política e acúmulo de riquezas. Ele já havia sido um dos homens mais poderosos da província e nem por isso escapou de inúmeras acusações ao longo da Revolução Cultural, inclusive de incesto.

Li Zhensheng fez uma série de fotografias do expurgo do governador (Fig. 86). Na imagem acima já haviam cortado à força seu cabelo – parecido demais com o de Mao, um insulto – e expostos os objetos que serviam de prova do delito: três relógios, três bolsas de mão de couro sintético e dois broches. A sobrinha, a quem pedira que guardasse seus preciosos pertences, o tinha denunciado. Li Fanwu sobreviveu, mas nunca se recuperou do trauma sofrido (ZHENSHENG, 2003, p.110-117).

Figura 86 – Li Zhensheng (1966)



Legenda: “Uma vez que seu cabelo é cortado, Li Fanwu é forçado a se curvar como reverência por horas e a levar restos de cabelo sobre os ombros. A placa que se vê atrás diz: Bombardeie o quartel! Desmascarar e denunciar o comitê regional do Partido”. Harbin. Fonte: Red-Color News Soldier. (ZHENSHENG, 2003, p.112-113, tradução nossa)[270].

Por vezes, os delitos eram escritos em um enorme e humilhante ‘chapéu de burro’ colocado na cabeça dos acusados (Fig. 87). Por horas ininterruptas, eram forçados a sustentar o corpo inclinado sobre uma frágil superfície móvel e portar chapéu e cartaz ofensivos, roupas sujas e rasgadas, rosto pintado, mãos amarradas. A perseguição podia se estender por meses e a todos os membros da família. Perdia-se trabalho, casa, dignidade e, por vezes, perdia-se a vida. A tortura infligida à luz do dia e celebrada por uma plateia deixa marcas indeléveis nos que sobrevivem. Muitas perseguições culminaram em mortes acidentais, intencionais ou em recorrentes suicídios.

[270] Una vez que le han cortado el cabelo, Li Fanwu es obligado a inclinarse a modo de reverencia duante horas y a llevar restos de pelo encima de sus hombros. El cartel que se ve detrás reza: ¡Bombardead los cuarteles! Desenmascarad y denunciad al comité regional de Partido (ZHENSHENG, 2003, p.112-113).

Figura 87 – Li Zhensheng (1966)



Legenda: “Em uma concentração na Praça da Guarda Vermelha, Ren Zhongyi, Secretário Provincial do Partido e Primeiro Secretário do Partido em Harbin, é forçado, depois de ter o rosto pintado com tinta preta, a usar um capuz de burro e um cartaz em volta do pescoço onde se lê a acusação “elemento da banda negra”. Durante todo o ato, ele permanece em pé em uma cadeira instável e tem as mãos amarradas nas costas com uma corda presa ao capuz”. Harbin. Fonte: Red-Color News Soldier (ZHENSHENG, 2003, p.105, tradução nossa)[271].

Enquanto fotografar os expurgos era não somente permitido como desejado; registrar uma execução pública era considerado indevido. Para manter o controle sobre a imagem da Revolução Cultural, o departamento de propaganda do comitê revolucionário “obrigava os fotógrafos a entregar seus negativos. A maioria acatou a ordem, e por fim os negativos foram queimados e destruídos” (ZHENSHENG, 2003, p.203, tradução nossa)[272]. Menos Li Zhensheng. Ele não entregaria suas imagens à destruição e tampouco

[271] “En una concentración en la Plaza de la Guardia Roja, Ren Zhongyi, secretario provincial del Partido y primer secretario del Partido en Harbin, es obligado, tras mancharle la cara con tinta negra, a llevar un capirote de burro y un cartel colgado al cuello donde se lee la acusación “elemento de la banda negra”. Durante todo el acto permanece de pie en una silla inestable y lleva las manos amarradas en la espalda con una cuerda unida a la caperuza” (ZHENSHENG, 2003, p.105).

[272] “obligaron a los fotógrafos a entregar sus negativos. La mayoría acató la orden, y finalmente los negativos fueron quemados y destruidos” (ZHENSHENG, 2003, p.203).

se contentaria em documentar apenas um lado da história. Convicto e consciente do risco que corria, passou a esconder os negativos proibidos.

Os jornais chineses eram obrigados a responder às diretrizes da autoridade local e passavam por acirrada vigilância além de constantes inspeções da Guarda Vermelha, tanto no ambiente interno de trabalho quanto em sua atuação externa. Li Zhensheng conta que, fotografando na rua, por vezes proibiam a entrada da imprensa e uma vez velaram o filme de um repórter por suspeita de tratar-se de "material negro" – como eram chamados os arquivos que podiam mais tarde depor contra o movimento. Enquanto os fotojornalistas mais velhos começaram a temer cobrir os eventos organizados pela Guarda Vermelha, o jovem fotógrafo se concentrava em como conseguir autorização para trabalhar sem impedimento.

Li Zhensheng sabia que "o fervor revolucionário era imparável, e se você não seguisse a multidão, esta podia se voltar facilmente contra você" (2003, p.79, tradução nossa)[273]. Havia enorme pressão para que todos se tornassem guardas vermelhos e portar a rubra braçadeira podia significar passe-livre para exercer seu trabalho. Com este propósito em mente, criou seu próprio grupo revolucionário junto a cinco homens e uma mulher do departamento editorial do jornal. Conquistava, assim, sua estimada braçadeira de Guarda Vermelho das Notícias e livre acesso para registrar os acontecimentos.

O risco de confrontos externos estava mitigado, embora a ordem em destruir todo e qualquer documento que depusesse contra a revolução persistisse. Para que as imagens não fossem descobertas, o fotógrafo criou o hábito de revelar seus rolos de filme e rapidamente separar os negativos proibitivos dos demais, escondendo-os dentro de envelopes em um compartimento secreto numa gaveta do escritório. Mas com o acirramento das buscas, viu-se obrigado a transferir o esconderijo para casa, apesar dos riscos inerentes. Até o dia em que sua presença fotografando atos proibidos foi notada e denunciada.

Nas imagens da execução pública, mais especificamente no canto direito inferior de uma das fotografias, podemos sentir o olhar acusatório de um guarda vermelho a encarar o fotógrafo-espião (Fig. 88).

[273] "el fervor revolucionario era imparable, y si no seguías a la multitud ésta podía volverse fácilmente en tu contra" (ZHENSHENG, 2003, p. 79).

Figura 88 – Li Zhensheng (1968)



Legenda: “Os oitos processados são forçados a se ajoelhar no chão”. Arredores de Harbin. Fonte: Red-Color News Soldier (ZHENSHENG, 2003, p.198, tradução nossa)[274].

Dois presos políticos tinham sido incluídos em um grupo de seis presos comuns e todos foram sentenciados à morte. O delito dos dois contrarrevolucionários condenados foi publicar um folheto com o título “Olhando ao Norte”, erroneamente interpretado como olhando para a União Soviética e, nesse sentido, julgado revisionista.

Ainda hoje, o olhar daquele guarda vermelho detém a potência de nos assombrar. Somos pegos em flagrante, culpados. Cúmplices do fotógrafo que assiste ao fatídico espetáculo, igualmente impossibilitado de fazer algo capaz de reverter a situação. Em “Diante da Dor dos Outros”, Susan Sontag questiona a ética do ver e nossa posição passiva frente ao horripilante: “talvez as únicas pessoas com direito a olhar imagens de sofrimento dessa ordem extrema sejam aquelas que poderiam ter feito algo para minorá-lo [...] ou aquelas que poderiam aprender algo com a foto” (2003, p.38-39). Pois esta é a esperança de fotógrafos como Li, o sonho de que, um dia, fotografias do que acometeu os chineses em tempos tão sombrios possam ser exumadas. Imagens indigestas por princípio, destinadas desde o gesto impávido de sua criação a disputar a História. Imagens que não querem ser reduzidas a mera prova de algo, mas entendidas em suas complexas dimensões e temporalidades.

[274] “Los ochos procesados son obligados a arrodillarse en el suelo” (ZHENSHENG, 2003, p.198).

Olhar criticamente para fotografias demanda reconhecimento da posição política do seu autor. Embora fotógrafo oficial, no momento em que volta sua câmera para uma cena que não deveria ser registrada, no gesto de fotografar de perto, olho no olho, devolvendo alguma humanidade a quem está sendo desumanizado publicamente, Li opera sua resistência no cerne do calor revolucionário. Diante da morte, um gesto de sobrevida. Olhar para estas fotografias sitiadas de Li Zhensheng requer que se perceba a adrenalina correndo nas veias, o pulsar do coração que para, por um instante, diante da percepção de ter sido pego, flagrado em seu gesto proibido.

A máscara de oficialidade esconde a postura divergente e resoluta do fotógrafo que não virou as costas, não fechou os olhos; arriscou-se em transmutar a realidade cruel em imagens. Em consonância com a argumentação de Didi-Huberman (2012a) sobre a importância das imagens, apesar de tudo; Farge declara que tudo bem, por vezes, sentir impotência por não saber o que fazer diante das fotografias (2009, p.97). Na retribuição do olhar, no esfregar de olhos, muitas vezes necessário, abre-se um tempo reflexivo sobre a época em que cenas como esta foram possíveis.

Li está implicado na cena. Não fotografa (apenas) a dor dos outros, mas a sua própria. Não se isenta em registrar as proibidas cenas e tampouco se esconde da sistemática vigilância. Fotografa como gesto de resistência, empenhado em realizar seu trabalho com empatia no intuito de devolver alguma dignidade e garantir uma espécie de sobrevida que não permita a história de se esvair. Por estar demasiado perto, Li ouviu as últimas palavras de Wu Bingyuan, um dos supostos dissidentes: "Este mundo é demasiado sombrio" (2003, p.193, tradução nossa)[275]. A frase ficou impressa em sua memória. Em pouco tempo sentiria na pele as consequências de tamanha ousadia. Sua desobediência fora desmascarada por aquele olhar acusatório flagrado em cena, a máscara caiu. Com a sua 'identidade secreta' revelada, sua vida corria perigo.

2.2. Ciência 'ou' Arte: uma encruzilhada fotográfica

Li Zhensheng fotografou a Revolução Cultural com olhos de cineasta. As câmeras disponíveis no jornal não possuíam lentes zoom e para dar conta da imponência do espetáculo sob diferentes pontos de vista por meio de objetivas fixas, tinha que se deslocar

[275] "Este mundo es demasiado oscuro" (ZHENSHENG, 2003, p.193).

com frequência. Captava a mesma cena de longe e de perto, plano e contra plano das massas aglomeradas. Pensava como se realizasse um filme de cenas estáticas e performatizava com o próprio corpo o movimento entre elas. Como define Dorrit Harazim (2013), Li documentou "de forma magistral a dimensão cinematográfica dessa revolução espetaculosa".

Meticuloso e profundamente técnico em suas fotografias, outro artifício para driblar a comum distorção de uma grande angular, que o incomodava, era compor a cena com fotogramas sequenciais sobrepostos, sempre com o cuidado de não gastar poses demais. No laboratório, após revelar os negativos, era a hora de recortá-los artesanalmente e montá-los com precisão cirúrgica para que a cena se fundisse e criasse uma única imagem final. Li produziu, assim, grandiosos painéis que nos aproximam da dimensão igualmente grandiosa do movimento – como podemos sentir nas duas fotografias que veremos logo mais.

Talvez você se pergunte como é possível este nível de manipulação de imagens no exercício da profissão de fotojornalista? Para entender o gesto é preciso, primeiro, compreender a diferença primordial na percepção da imagem técnica pelos chineses. Xiaoquan Chu (2016) levanta uma questão fundamental para iniciar a reflexão que estamos propondo aqui: temos consciência "da grande distância, ou mesmo do abismo insondável, entre a China e o Ocidente" quando pensamos sobre um termo que carrega um conceito "aparentemente compreensível?" Em outra formulação, "podemos confiar inteiramente em supostos universais veiculados por palavras, mesmo que sejam colocados em circulação em circunstâncias fundamentalmente diferentes?" (CHU, 2016).

Em seu artigo, Xiaoquan Chu centraliza sua argumentação sobre o termo revolução e seus distintos contextos e utilizações. Nossa proposta, por sua vez, recai na problematização da percepção sobre a imagem técnica. Podemos pressupor que o que compreendemos como Fotografia é compreendido da mesma forma por distintas culturas ou sociedades? A despeito das convenções históricas sobre a prática fotográfica, podemos garantir que todos a percebemos da mesma forma?

Enquanto na França a fotografia nasce filha da ciência, na China ela brota no campo da arte. Em 1839, no palco da Academia de Ciências em Paris, Louis Daguerre apresenta ao mundo seu daguerreótipo. Desde então, a nova tecnologia passou a servir aos mais diversos fins documentais e científicos, enquanto era duramente menosprezada em suas pretensões artísticas. Embora a declaração de Arago sobre o novo instrumento já

premeditasse o infinito alcance de suas sucessivas descobertas[276], convenções sociais e disputas conceituais retardariam sua plena aceitação como *arte **e** documento, técnica **e** magia*.

Em paralelo, ao adentrar a China, a invenção é prontamente compreendida como arte e denominada "pintura de retrato": *yingxiang, xiaozhao, xiaoxiang, huaying* (GU, 2014, p.120). Em uma análise minuciosa sobre os nomes dados à fotografia entre 1840 e 1911, a pesquisadora e professora de arte Yi Gu observa em mais de uma dúzia de termos distintos que tais nomenclaturas são capazes de "revelar um complicado processo de integração, reinvenção e adaptação da fotografia às práticas visuais preexistentes na China" (GU, 2014, tradução nossa, p.120)[277].

Acolhida pelas demais práticas artísticas, a imagem técnica foi pouco empregada para outros fins senão o de produzir retratos. "A fotografia raramente era usada na China para ilustrar descobertas científicas ou documentar monumentos, embora esse uso fosse predominante na Europa Ocidental e na América do Norte desde o início" (GU, 2014, tradução nossa, p.121)[278]. Não havia qualquer pretensão naturalista por parte dos chineses na aplicação do novo instrumento.

Fotógrafos oriundos de países considerados ocidentais que viviam em Hong Kong na época ofereciam seus serviços em estúdios com a promessa de serem os mais fidedignos ao real. Eram chamados de "Pintura em estilo ocidental". Só que os chineses acabavam dando preferência aos fotógrafos locais, pois estes sim entendiam melhor suas necessidades: "melhorar o olho", destacá-los, ou mesmo inserir outros elementos na imagem (GU, 2014, p.121).

Yi Gu narra a história sobre um curioso estúdio fotográfico que produzia retratos *sem câmera*. Havia nele uma grande coleção de negativos disponíveis para que o "fotógrafo" realizasse a difícil tarefa de encontrar a melhor correspondência entre um antigo retrato e um novo cliente. O mais intrigante era a plena satisfação dos clientes diante da 'sua' fotografia.

Três décadas se passaram até que uma nova denominação apareceu: *zhaoxiang*, "refletindo um retrato com um espelho". Imagem e realidade finalmente encontram-se.

[276] "Quando os inventores de um novo instrumento", diz Arago, "o aplicam à observação da natureza, o que eles esperavam da descoberta é sempre uma ninharia, se comparado às descobertas sucessivas, em cuja origem está o instrumento" (BENJAMIN, 2012, p.99).
[277] "reveal a complicated process of integrating and reinventing, and adjusting photography to the preexisting visual practices in China" (GU, 2014, p.120).
[278] Photography was rarely used in China to illustrate scientific discoveries or to document monuments, although such use was prevalent in Western Europe and North America early on (GU, 2014, p.121).

Da necessidade de evidenciar uma correspondência entre fotografado e fotografia surge a noção de referencial, e a metáfora do espelho encaixa-se perfeitamente com esse dispositivo mágico que causa espanto e admiração. Mas, enquanto no Ocidente subentende-se uma correspondência exata entre a imagem refletida e o real, na China a percepção é um pouco distinta. "A ideia do espelho foi explorada nos contextos do Confucionismo, Budismo, Taoísmo, e na mitologia e folclore da China pré-moderna como um tropo literário que personifica as complicadas relações de visão, realidade e representação" (GU, 2014, p.124, tradução nossa)[279]. Confúcio valia-se da metáfora do espelho para remeter à necessidade de autorreflexão. De forma similar, nos ensinamentos budistas, a realidade é apenas uma delusão, as coisas não são como se parecem, pois o mundo que vemos é um reflexo de nós.

De fato, a visão "naturalista" da nossa própria percepção leva muitas vezes à ilusão de que as coisas são como nós as vemos. Não um ponto de vista dentre outros, de algo usualmente mais amplo ou complexo do que podemos dar conta. Todavia, o duplo no espelho, por sua natureza dúbia e multifacetada, deveria gerar dúvidas, não certezas. Um convite a desacreditar e à reflexão crítica sobre como vemos o mundo.

Na crença popular chinesa, o espelho pode revelar algo que está escondido, sendo misticamente usado tanto para afastar os demônios quanto para revelar o futuro. E mesmo quando nos mostra o real, sua correspondência não é subentendida como exata, pois, para os chineses, este dispositivo óptico detém o poder de *superar* a visão humana. Um fato que traduz a percepção dos chineses sobre os espelhos é a denominação aplicada para as "lentes" dos óculos (*yanjing*): "espelho dos olhos". Na China, a lente é subentendida como um instrumento capaz de melhorar a aparência do real (GU, 2014, p.125). Assim como a fotografia.

Nas primeiras décadas do séc. XX, é a vez de outra nomenclatura se adequar às novas práticas fotográficas: *sheying*, "apreender a sombra"[280]. Finalmente, frente aos anseios por uma aplicação científica do meio, a fotografia se expandia para além do retrato. Em detrimento dos termos anteriormente adotados, a nova denominação incorpora os princípios científicos fundadores da imagem técnica além de ampliar seu campo de atuação. O termo *sheying* "superou outros termos rivais porque sua associação

[279] The idea of the mirror has been explored in the contexts of Confucianism, Buddhism, Taoism, and the mythology and folklore of premodern China as a literary trope embodying the complicated relations of vision, reality, and representation (GU, 2014, p.124).

[280] No mandarim moderno, *sheying* consolidou-se como o termo formal para fotografia, enquanto que *zhaoxiang* define especificamente a fotografia de estúdio (GU, 2014).

semântica com dispositivos ópticos ajudou a atender à crescente demanda por realocar a fotografia como uma tecnologia moderna, baseada nos princípios da óptica e da química" (GU, 2014, p.128, tradução nossa)[281].

Junto com o novo termo veio o conceito de "verdade" (*zhenxiang*), "anteriormente ausente da crítica de arte chinesa, de repente se tornou um conceito crítico crucial na discussão de toda a produção visual" (GU, 2014, p.120, tradução nossa)[282]. A reivindicação da veracidade na imagem técnica, contudo, não exigia a negação da veracidade em outras práticas representacionais. A verdade não era exclusividade da fotografia. A noção de representação visual na China considera pintores e fotógrafos "igualmente capazes e centrais para o esforço de capturar a verdade" (GU, 2014, p.134, tradução nossa)[283]. Ao invés de contradições e conflitos, as artes compartilham da prática de criação de imagens e muitas vezes complementam-se em suas funções. Por isso, é tão comum ver fotografias impressas com caracteres inscritos em sua superfície sem que isso menorize de alguma forma o valor da imagem técnica na cultura chinesa.

Por mais que "o desejo fervoroso pela ciência e tecnologia ocidentais" exercessem forte influência na China, "a nova ânsia de ver não resultou em uma profunda conversão ao naturalismo óptico":

> Revisitar o ponto de partida da autoridade da fotografia como detentora da verdade visual oferece uma compreensão alternativa da experiência ótica na China moderna, que concomitantemente adverte contra qualquer leitura superficial da busca da "verdade" na arte chinesa moderna (GU, 2014, tradução nossa, p.134)[284].

Apesar de trilharem trajetórias que se aparentam opostas, a história da percepção fotográfica procedente de polos planetários opostos estava fadada a encontrar-se numa encruzilhada. O interesse "forense" pelo detalhe e o interesse "cinemático" pela *mise-en-scène* são dois lados da mesma Fotografia (CAMPANY, 2013). A despeito dessa aparente oposição, é da tensão entre esses dois impulsos que a imagem técnica se desdobra como campo criativo e substância expressiva, por um lado, e como objeto de conhecimento e

[281] "surpassed other rival terms because its semantic association with optical devices helped to meet the growing demand for relocating photography as a modern technology based on the principles of optics and chemistry" (GU, 2014, p.128).
[282] "previously absent from Chinese art criticism, all of a sudden became a crucial critical concept in the discussion of all visual production" (GU, 2014, p.120).
[283] "equally capable and central to the endeavor of capturing the truth" (GU, 2014, p.134).
[284] "Revisiting the starting point of photography's authority as containing visual truth offers an alternative understanding of optical experience in modern China, which concomitantly cautions against any superficial reading of the pursuit of "truth" in modern Chinese art" (GU, 2014, tradução nossa, p.134).

fonte de informação, por outro. Recaia sua ênfase na fabulação ou nos vestígios do real, ambos impulsos demarcam a história do meio e sua essência.

A fotografia, não obstante a falta de crédito, desde o início serviu aos fins da arte e da fabulação – como podemos ver nas poéticas fotografias de Julia Margaret Cameron e no autorretrato ficcional de Hippolyte Bayard, por exemplo. A China, por sua vez, compreendia o estilo ocidental, apenas preferia – e muitas vezes ainda prefere – uma imagem do real mais próxima de como deveria ser, do que a exatidão de como é[285].

Afinal, era da ordem do inimaginável que uma imagem de Mao Tsé-Tung aparecesse nos jornais desfocada ou borrada. Como exemplifica Li:

> Havia uma foto que tirei sobre reeducação, com uma dançarina lendo as obras de Mao com uma camponesa idosa em Hei Longjiang. Devido à baixa profundidade de campo da lente, um pôster de Mao ao fundo ficou desfocado. Não era politicamente correto mostrar uma foto borrada de Mao, então o que fiz foi retocar o original limpando o fundo e substituindo o retrato borrado por um de Mao em foco nítido. No escritório do Heilongjiang Daily, os fotógrafos tinham até uma coleção inteira de "negativos modelo" – aqueles de diferentes ângulos do retrato de Mao – para que pudéssemos sobrepô-los em qualquer foto "imperfeita" (ZHENSHENG, 2016a).

Um retrato de Mao desfocado seria uma afronta e poderia acarretar injúrias ao fotógrafo responsável por tal ofensa. O que consistia em um bom retrato chinês não era a espontaneidade de um instante captado, o valor de uma observação única, mas a transcrição de aspectos mais universais, a solidez atemporal da pose ideal. Dentro deste panorama podemos compreender como a prática de encenar e manipular fotografias para exaltar certos aspectos sempre fora aceita na China e era recorrente na época da Revolução Cultural.

Com a preocupação em adequar sua produção às exigências da prática do fotojornalismo ocidental – evitando acusação de manipulação sobre as imagens compostas por sequências de fotogramas, o que prejudicaria o valor documental do trabalho – foi decidido que, tanto no livro quanto nas exposições subsequentes, as fotografias seriam expostas com a borda preta aparente do negativo como prova de que não foram cortadas ou alteradas. Por outro lado, para não perder a força expressiva da montagem e o olhar cinemático de Li, os excepcionais painéis estariam presentes. No

[285] Em meados do séc. XX, a fotografia na China, em especial seu uso no campo do fotojornalismo, ganha fins claros de propaganda, tanto em tempo de guerra (1937-1949) quanto na consolidação da doutrina ideológica do regime (1949-1976). Mas a partir da década de 1980, a pesquisadora Li Shi (2018) observa uma transformação do meio para a vertente do realismo e humanismo (1976-1988).

livro foram colocadas lado a lado. Na galeria de arte, sobrepostas, como podemos ver abaixo. A força da montagem – tão cinematográfica, por sinal – é revelada sem máscaras ao espectador.

Figura 89 – Li Zhensheng (1966)



Legenda: "Várias centenas de milhares de pessoas participam do Congresso de Aprendizagem e Aplicação do Pensamento Mao Zedong que acontece na Praça da Guarda Vermelha". Harbin. Fonte: Red-Color News Soldier (ZHENSHENG, 2003, p.120-121, tradução nossa)[286].

Na primeira montagem temos noção da grandiosidade dos eventos públicos do início da Revolução Cultural. A população convocada para um Congresso de Aprendizagem e Aplicação do Pensamento de Mao promovido na Praça da Guarda Vermelha não somente adere ao chamado como reúne centenas de milhares de pessoas portando bandeiras e o Pequeno Livro Vermelho sempre em mãos (Fig. 89). Podemos sentir a euforia contagiante do encontro dos corpos que acreditam lutar por um mesmo ideal.

[286] "Varios cientos de miles de personas asisten al Congreso de Aprendizaje y Aplicación del Pensamiento de Mao Zedong que tiene lugar en la Plaza de la Guardia Roja" (ZHENSHENG, 2003, p.120-121).

Figura 90 – Li Zhensheng (1968)



Legenda: “Centenas de milhares de pessoas se reúnem em frente ao Hotel Plaza Norte segurando retratos de Mao, que eles mesmos fizeram, em uma demonstração de apoio e lealdade”. Harbin. Fonte: Red-Color News Soldier (ZHENSHENG, 2003, p.218-219, tradução nossa)[287].

Na segunda montagem, dois anos da Revolução Cultural e a mesma efervescência em torno do culto à imagem de Mao Tsé-Tung (Fig. 90). Para além da abundante quantidade de cartazes, impressiona a escala grandiosa dos retratos ante as diminutas pessoas. Li Zhensheg constata que “uma das maiores deficiências do povo chinês é sua reverência cega ao imperador. Se não houver imperador, a vida não pode continuar. Não importa se é apenas uma figura de proa, a presença de um imperador simboliza estabilidade” (2016a). A adoração febril ao líder supremo perduraria até a sua morte.

Na contramão ao espetacular, o olhar autoral e intimista pode revelar múltiplas nuances e camadas sobre o terror cotidiano de uma época.

2.3. Um olhar para Li

Olho minuciosamente os autorretratos de Li Zhensheng na tentativa de conhecer um pouco mais sobre o homem por trás da lente. Na teatralidade dos gestos inertes, as mãos aparentam abrir bruscamente a camisa branca de botão no anseio quase desesperado por desvelar ao mundo seu maior segredo. Na irrupção do peito estufado posso ver o

[287] “Cientos de miles de personas se reúnen frente al Hotel Plaza Norte sosteniendo retratos de Mao, que ellos mismos han echo, en una demonstración de apoyo y lealtad” (ZHENSHENG, 2003, p.218-219).

símbolo onde nada há. A princípio, sua pose de *superman* parece uma simples fotografia engraçada (Fig. 91). Mas sustento o olhar. A interpelo. O cômico se esvai. No autorretrato, resta o herói.

Figura 91 – Li Zhensheng (1966)



Legenda: "Li, em seu escritório no Diário de Heilongjiang, em Harbin, personifica um herói mítico do cinema enfrentando o inimigo e pronto para lutar (foto tirada com disparador automático). Fonte: Red-Color News Soldier (ZHENSHENG, 2003, p.75, tradução nossa)[288].

O mais intrigante é que ele nem sabia o que era o "Super Homem", uma referência cultural que habita somente o imaginário ocidental. Li explica que apenas queria se retratar de forma diferente, estava cansado de seu visual e das amarras do cotidiano. Sua inspiração para a criação do retrato foi uma frase que intuía o gesto de estar "de peito aberto" para as adversidades. A materialização de um respiro, antes de dar prosseguimento à luta diária.

[288] "Li, en su oficina del Diario de Heilongjiang, en Harbin, personifica a un mítico héroe cinematográfico enfrentándose al enemigo y listo para combatir (fotografía hecha con disparador automático" (ZHENSHENG, 2003, p.75).

Na China daquela época, os filmes disponíveis na redação eram contados: a cota mensal para cada fotógrafo era de 15 rolos de 35mm e 20 rolos de 120mm, o que exigia que as imagens fossem muito bem pensadas à priori – prática bem diferente da liberdade de 'clicks' que a fotografia digital proporciona hoje em dia. Além disso, os repórter-fotográficos possuíam o hábito de resguardar suas últimas poses para algum eventual flagrante no caminho de volta ao jornal, o que raras vezes acontecia. Então, antes de colocá-los para revelar, Li deparava-se com a sobra daquelas indispensáveis pontas de filmes e aproveitava para realizar seus eloquentes autorretratos.

A imagem que faz portando orgulhosamente uma rubra braçadeira emprestada antecipa o dia em que estaria com a sua própria (Fig. 92). Na contramão de precipitadas conclusões, esta imagem igualmente requer conhecimento prévio para sua real significação. Neste momento, a pose orgulhosa representa menos a adesão à revolução do que a meticulosa estratégia de um fotógrafo comprometido em documentar tudo quanto possível da história de seu país.

Conforme argumenta Agamben, "contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro" (2009, p.62). Em sua tomada de posição no tempo presente, Li fecha e abre os olhos para melhor navegar pelas sombras da contemporaneidade. Afinal, segundo o filósofo italiano, "pode-se dizer contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade" (2009, p.63-64). Nas fraturas de seu tempo, para além da luz ofuscante da propaganda ideológica, Li enxerga com nitidez no escuro do que ele próprio denomina como a loucura de sua época.

No polo oposto de sua rotineira demanda pela documentação da realidade, encontra-se a criação de um mundo onírico como espaço de liberdade. Um tempo suspenso, uma pausa do destino (LISSOVSKY, 2014a). A invenção de si que Li opera não é criada, à priori, para um olho externo, mas para um interno. Apenas quando é chegado o momento de tornar públicas suas imagens, uma relação mais pessoal, mediada por seus autorretratos, pode, enfim, ser estabelecida com esse espectador imaginário. Algo que na época o fotografo sequer podia sonhar, ressoa na atualidade em consonância com a prática tão cotidiana da espetacularização de si, que Paula Sibilia denomina "o show do eu" (2008).

Figura 92 – Li Zhensheng (1966)



Legenda: "Li, em seu escritório no Diário de Heilongjiang, usando uma braçadeira da Guarda Vermelha que ele pegou emprestado da gráfica do jornal (foto tirada com disparador automático) Fonte: Red-Color News Soldier (ZHENSHENG, 2003, p.79, tradução nossa)[289].

Mas se hoje os *selfs* já se tornaram tão usuais, na China da Revolução Cultural tamanha valorização do indivíduo andava na contramão do ideal comunista propagado; podendo, inclusive, depor contra o próprio fotógrafo por ser considerado um 'hábito burguês'. Durante a era Mao, cultura e vida promoviam o senso de coletividade enquanto solapavam a subjetividade individual. Em sua pesquisa sobre os autorretratos de Li Zhensheng do final da década de 1950 até início da década de 1980, Li Shi observa como era difícil encontrar na China dessa época imagens que simbolizassem o 'eu' sem que

[289] "Li, en su oficina del Diario de Heilongjiang, ataviado con un brazalete de la Guardia Roja que tomó prestado del taller de impresión del periódico (fotografía hecha con disparador automático" (ZHENSHENG, 2003, p.79).

fossem estereotipadas e idealizadas como propaganda de heróis socialistas. O individualismo era motivo de censura no discurso oficial por estar no campo oposto ao coletivo e ao Estado. Neste contexto, destacam-se a resiliência e a rebeldia de Li.

> O jovem fotógrafo silenciosamente, mas religiosamente, virou a lente da câmera para si mesmo e clicou no disparador do obturador, não uma ou duas, mas milhares de vezes, para registrar e celebrar a si mesmo como indivíduo. Ao fazer isso, ele inconscientemente percorreu um caminho que divergia da história convencional da arte e da fotografia chinesas (SHI, 2020, tradução nossa)[290].

No íntimo de seu ser, Li rompe barreiras e celebra a vida. Seu diário fotográfico contém cenas de um picnic com um amigo, um revigorante banho de banheira, a escrita sensível de uma carta de amor, o gesto amoroso de dar de comer ao seu filho; uma coletânea de preciosos instantes recortados da cotidianidade.

Momentos simples de pessoas comuns também foi o foco do filme de Michelangelo Antonioni, "Chung Kuo, China" (1972). O diretor de cinema italiano foi convidado pelo governo chinês durante a Revolução Cultural para fazer um documentário sobre o país. Logo percebera que inclusive as músicas infantis tinham conotação política e reverenciavam Mao, mas não seguiria este caminho. Nem líderes nem heróis. Antonioni, por sua vez, elege o humano, o povo como protagonista.

Um dia qualquer no que é considerado, pelos chineses, o centro do mundo, coração de Pequim, a Praça Tiananmen. Palco da história chinesa, o local onde Mao proclamou a República Popular da China e a Guarda Vermelha iniciou a marcha pela Revolução Cultural, também é o lugar do massacre de milhares de estudantes que um dia sonharam com a chegada da democracia.

Embora a equipe de filmagem tenha ficado restrita a um itinerário oficial e do material ter sido pré-aprovado antes do envio para a montagem na Itália, o filme foi duramente criticado como sendo "antichinês" (SONTAG, 2004, p.186). Mesmo sem qualquer alusão a problemas sociais ou econômicos nem denúncia a perseguições políticas, sua estética por demais ocidental não agradou ao gosto chinês. Em observação às críticas publicada na imprensa chinesa, Sontag aponta para as diferenças regionais na percepção da imagem, estática ou movente:

> Enquanto, para nós, a fotografia está intimamente ligada a maneiras descontínuas de ver (a questão é precisamente ver o todo por meio de

[290] "the young photographer quietly yet religiously turned his camera lens toward himself and clicked the self-timer shutter release, not once or twice, but thousands of times, to record and celebrate himself as an individual. By doing so, he unconsciously walked a path that diverged from the conventional history of Chinese art and photography" (SHI, 2020).

> uma parte – um detalhe impressionante, um tipo surpreendente de corte), na China, está ligada apenas à continuidade. Não só existem temas adequados para a câmera, os temas positivos, inspiradores (atividades exemplares, gente risonha, tempo radioso) e ordeiros, como também há maneiras adequadas de fotografar, derivadas de ideias a respeito da ordem moral do espaço que excluem a própria ideia da visão fotográfica (SONTAG, 2004, p.186).

Ao menos de como a fotografia é compreendida e praticada nos países ocidentais, digamos. Em suas lentes, no meio do coletivo, Antonioni busca o indivíduo. Cenas em close captam olhares curiosos, mas a aproximação excessiva incomoda, assim como as tomadas por trás, ângulos distintos e muita movimentação de câmera. O espectador chinês prefere "o ponto de vista de um observador único e numa posição ideal", não os momentos indisciplinados ou mesmo 'indecorosos' do filme. Igualmente preferem as cenas bem iluminadas, com tudo enquadrado, centralizado e estático. Estão acostumados com a exibição da imagem correta e idealizada, não a inédita e muito menos a inusitada.

Não há abertura para novos pontos de vista na China. Não há fotos espontâneas nem em álbuns de família, explica Sontag, "tirar fotos é sempre um ritual; sempre envolve posar e, necessariamente, consentir;" para que, dessa forma, pessoas e coisas se apresentem "da melhor maneira possível" (2004, p.188).

Antonioni declara, logo no início do filme, que não está fingindo entender a China. Tampouco procura dar conta da complexidade política e cultural do país. Apenas quer mostrar o que desperta seu olhar, uma constelação de fisionomias, gestos e trajes simples de pessoas comuns. Não como um corpo social homogêneo e indiscriminado, mas indivíduos em suas singularidades.

Como Li. Seus autorretratos nos desvelam o humano anterior e inerente ao fotógrafo oficial em sua autêntica resistência poética. "Ao enquadrar-se em primeiro plano, rejeitando que a política invadisse o seu espaço pessoal e infundindo os seus valores pessoais no seu autorretrato, Li recusou-se a derivar o seu sentido de identidade a partir de uma identidade coletiva" (SHI, 2020, tradução nossa)[291]. Ao invés disso, reiterou sua subjetividade e questionou sua época.

A aparente confiança de Li é surpreendente. A repressão vigente na China requer "não só monitoramento do comportamento, mas também modificação dos corações; lá a vigilância é internalizada a um grau sem precedentes" (SONTAG, 2004, p.194). A vida

[291] "In framing himself in the foreground, rejecting politics to invade his personal space, and infusing his personal values in his self-portraiture, Li refused to derive his sense of self from a collective identity" (SHI, 2020).

cotidiana estava submersa em um medo constante. “Após anos de vida cercada por brutalidade diária e com quase nada de construtivo para ver e fazer em termos de entretenimento, a tensão na sociedade havia chegado a um grau quase insuportável” (CHANG; HALLIDAY, 2012, p.532)[292]. Li resistia como podia.

Apesar da visão objetiva do Estado que reconhece apenas “duas linhas” (BARTHES, 1994; SONTAG, 2004)[293], a tragédia histórica costuma ser mais complexa e nebulosa do que a mera dicotomia entre certo e errado, positivo e negativo. De acordo com Li, a distinção entre vítimas e perpetradores era demasiado turva:

> Naqueles anos, era realmente impossível distinguir entre amigo ou inimigo. A ética e a moral estavam realmente de cabeça para baixo, havia inúmeros casos de crianças se voltando contra seus pais, alunos batendo em seus professores, colegas desenvolvendo ódio uns pelos outros devido a diferenças de ideais políticos. Todo dia era uma batalha de vida e morte, mas estranhamente não havia nenhuma razão clara para se envolver em tal batalha. Era obviamente uma guerra civil onde as diferenças estavam sendo exploradas e as pessoas se voltavam umas contra as outras. Foi uma luta mental testemunhar e fotografar esses acontecimentos de partir o coração; suprimir a turbulência interna era impossível. Eu constantemente tinha que mentir para mim mesmo para encontrar alguma aparência de paz interior para continuar com a vida independentemente das adversidades e dificuldades (ZHENSHENG, 2016a).

Aqueles instantes na redação ao final do dia estabeleciam uma interrupção mais do que necessária. Um tempo suspenso, no qual Li podia sonhar novamente e ser quem ele quisesse. Soltar as amarras, retirar as máscaras, restaurar as energias. Tempo de descontração e afeto – sentimentos subversivos em uma sociedade tão rígida e controlada, aterrorizada pelo totalitarismo. Para Li (2013; 2016a), os autorretratos são sua própria realização como cineasta, “um filme de uma imagem só” que fez de si mesmo: “Neles, eu me senti ao mesmo tempo ator, diretor, roteirista e câmera”, desabafa.

Uma suspensão passageira, como toda suspensão, mas que possibilita a pausa que conduz à reflexão. Aquele era o momento de olhar para si, de reconhecer seu feito ainda

---

[292] “Um psicanalista italiano que esteve na China pouco antes dessa época nos disse que jamais vira algo semelhante à quantidade de tiques faciais e tensão extrema no rosto das pessoas” (CHANG; HALLIDAY, 2012, p.532).

[293] Acompanhado por outros intelectuais franceses, Roland Barthes visitou a China em plena Revolução Cultural. Em um breve texto sobre suas primeiras sensações de viagem, “Alors, La Chine?”, publicado no Le Monde em 1974, Barthes admite certa frustração diante de questões para ele naturais, mas que voltam sem respostas, enquanto constata a falta de liberdade e colorido no país: “O desejo, a inteligência, a luta, o trabalho, tudo o que divide, transborda, passa” (BARTHES, 1994, p.166). Em contrapartida, o que ela dá a ver é seu “Texto político”, embora Barthes esteja ciente de que “o discurso representa sempre, à maneira de um relato épico, a luta de duas “linhas””: “sem dúvida, nós, estrangeiros, não ouvimos senão a voz da linha triunfante, mas esse triunfo nunca é triunfalista; é um alerta” (BARTHES, 1994, p.167).

irreconhecível, de retomar o fôlego. Em um mundo hostil, a fotografia pode criar esse lugar de hospitalidade, fornecer o acolhimento necessário para que o fotógrafo não se sinta sozinho. E, de fato, Li não estava sozinho; tinha as suas imagens. Cúmplices, compartilhavam uma promessa: a de um dia revelar às novas gerações de chineses sua própria história.

Como num assombro, somos conduzidos do fotógrafo ao homem (Fig. 93). "São fotos notáveis pelo que revelam. Segundo Robert Pledge, esses autorretratos talvez sejam a forma encontrada pelo fotógrafo para realizar sua libertação pessoal. Uma espécie de rota ao autoconhecimento" (HARAZIM; ZHENSHENG, 2013). E, na dobra da imagem, o autoconhecimento torna-se reconhecimento, nosso sobre Li: sua força e fragilidade, convicção e ingenuidade, o herói e o humano.

Figura 93 – Li Zhensheng (1967)



Legenda: "Li em seu escritório segurando sua Rolleiflex (foto tirada com o disparador automático de outra câmera de médio formato)". Fonte: Red-Color News Soldier (ZHENSHENG, 2003, p.140, tradução nossa)[294].

[294] "Li en su oficina sosteniendo su Rolleiflex (fotografía hecha con disparador automático de otra cámara de formato medio" (ZHENSHENG, 2003, p.140).

Em uma entrevista recente, Li apontou um arrependimento por não fotografar tanto a vida cotidiana (2016a). Concentrara-se em criar imagens que carregassem a marca óbvia da Revolução Cultural e apenas mais tarde percebera que cenas da vida mundana desempenham um papel igualmente importante na elaboração de uma imagem mais matizada da vida sob o totalitarismo. No entanto, Li nos lega seus autorretratos. Não imaginara que suas íntimas fotografias podiam deter valor histórico. Pledge teve que convencê-lo de que eram dignos de exibição, em especial, a famosa foto que o expõe sem camisa. Para Li elas eram mais como um íntimo diário visual, um álbum de família.

Um álbum de família secreto, porém, esclarecedor. Pois são exatamente estas fotografias mais subjetivas que nos dão um belo contraponto às imagens mais objetivas da revolução propagada. Expressar um momento 'banal' de íntima felicidade é um gesto profundamente libertário, um ato subversivo dentro das amarras do totalitarismo que requer somente imagens que espelhem uma apologia ao Estado. Estes retratos projetam indícios do estrondoso esforço requerido na manutenção de uma aparência de normalidade; expressam a fragilidade e, na mesma medida, a força de um homem comum que se consagrou herói e nos lega essa dimensão mais particular da existência que trilha seu caminho na resistência, apesar de tudo. Imagens que nos aproximam do homem que espera – espera pelo instante decisivo, espera por tempos melhores, pelo dia em que suas fotos contem aos seus conterrâneos 'toda' a sua história.

2.4. *Red-Color News Soldier* (2003)

Do gesto arriscado brota a arriscada imagem. A fotografia é a resposta insolente que o fotógrafo devolve contra o regime opressor. Fotografias perigosas por serem capazes de desvelar a extensão do terror cotidiano, de dar voz ao que se deseja calar. Imagens, sobretudo, políticas, por se oporem a certas práticas do Estado e, por isso, vivem sob ameaça. Assim como seus autores. Li Zhensheng não sairia incólume da audácia em produzir registros considerados contraproducentes ao regime.

Li era um agente oficial do Estado, fotógrafo contratado por um consagrado jornal e Guarda Vermelho das Notícias, produzindo as requeridas imagens que exaltavam Mao e a Revolução Cultural. Mas Li também era o agente secreto de sua consciência cidadã, fotógrafo espião que revelava às escondidas seus próprios filmes e mantinha às escuras suas renegadas imagens – incluso seus autorretratos, onde nos desvela sua identidade

secreta. Contudo, apesar de exercer meticulosamente seu trabalho, não havia como não ser visto fotografando as cenas proibidas. Nada parecia ser suficiente para mantê-lo à salvo.

01 de outubro de 1968. Ao voltar para a redação, Li deparou-se com cartazes difamatórios contra ele por toda parte. Imediatamente a Guarda Vermelha iniciou uma investigação que se estendeu do jornal à sua cidade natal, com buscas em antigas escolas, sua trajetória política e no histórico familiar, à procura de qualquer tipo de evidência que pudesse incriminá-lo. Não satisfeitos, invadiram sua casa e vasculharam por mais de seis horas ininterruptas cada centímetro cúbico de um cômodo de doze metros quadrados, disseminando o terror em sua mulher e filho, então com 2 meses de vida[295]. Um par de fotografias do casal bem vestido já consistia em prova suficiente de que eram "novos burgueses" – *novos* por não serem originários de família rica. Quanto às fotografias sitiadas, por sorte não as encontraram.

Milhares de fotografias somente sobreviveram à aterrorizante busca por estarem enterradas no chão da casa. Foram necessários dias cavando à mão, de forma meticulosa, uma fenda no assoalho da sala, bem debaixo da mesa de jantar. Enquanto Li evitava qualquer barulho que pudesse despertar suspeitas, sua mulher vigiava a reação dos vizinhos pela janela. À salvo da destruição iminente, negativos proibidos foram soterrados na mais plena escuridão até o dia em que fosse seguro trazê-los de volta à luz. Embalsamados com cuidado para sobreviver às intempéries do decurso, imagens acompanhadas de legendas detalhadas aguardavam pacientemente a chegada de sua exumação.

Na contramão dos demais fotojornalistas oficiais que não ousaram arriscar a vida para dar vida a imagens, Li Zhensheng conseguiu não somente documentar como salvaguardar múltiplos lados da história: o lado oficial e supostamente positivo do regime e sua face hostil e proibida, a esfera social da vida em coletividade e sua dimensão íntima e individual. É interessante observar que, o que à priori seria compreendido como imagens em disputa, travando uma guerra por sentidos opostos nas trincheiras dos arquivos, com o tempo e a incerteza de sua destinação futura – ante a prática negacionista do Estado chinês em apagar vestígios do passado – tanto imagens 'positivas' quanto 'negativas',

[295] Li vivia em "um imóvel de um cômodo de 12 metros quadrados (sim, doze) em que morava com a mulher e o filho pequeno. Não tinha água corrente, luz elétrica ou calefação numa cidade cujas temperaturas médias no inverno vão de -17 a -38 graus" (HARAZIM; ZHENSHENG, 2013).

públicas e privadas, convertem-se em fotografias sitiadas[296]. Em sua árdua façanha, Li logrou preservar mais de trinta mil fotografias dos dez anos de Revolução Cultural que permaneceram intocadas por décadas.

Quanto às acusações contra Li, seus crimes não foram considerados graves o suficiente para o demitirem do jornal, mas, a partir daquele dia, não teve mais permissão de voltar ao escritório e fora proibido de fotografar. O crime de Li Zhensheng foi "ter se oposto à luz" (2003, p.212). Realmente Li se opôs a esta luz ofuscante que a tudo cega e impõe uma obediência irracional às ordens vigentes.

Em seguida, ele e sua mulher Yingxia foram obrigados a abandonar o filho com a avó antes mesmo do desmame, sem qualquer prazo ou mesmo garantia de retorno, e enviados a uma "Escola de Formação de Quadros 7 de maio" para serem reeducados. Li relata que as condições eram insuportáveis. A extensa jornada de trabalho pesado durante o dia e as ininterruptas horas de estudo sobre a obra de Mao à noite eram, por vezes, surpreendidas com treinamento militar na madrugada – uma forma de tortura, constata o fotógrafo sobre esses momentos de privação extrema e exaustão física e mental. Mais de dois anos assim se passaram até que fosse possível estar novamente em liberdade. Mas não antes de criar um belo autorretrato no bosque da 'escola': corpo ereto, sorriso tímido e olhar adiante do homem invicto que mira o futuro (Fig. 94).

[296] Durante os anos de 2005 e 2016, o "Museu da Revolução Cultural" era o único espaço destinado a manter viva a memória dos mortos do período. Criado em Shantou, na China, a partir do gesto arriscado e persistente de Peng Qi'na – ex-funcionário local do Partido Comunista Chinês que esteve numa lista de execuções na época da Revolução Cultural, mas acabou sobrevivendo –, o museu foi erguido após duas décadas de empenho e muito trabalho voluntário. Além do túmulo de vítimas locais, havia estátuas em homenagem a Ye Jianying, marechal da província local, e a Liu Shaoqi. Contudo, pouco antes do 50º aniversário do início da Revolução Cultural, o museu foi fechado. Ao redor das estátuas foram erguidos andaimes e sobre os nomes das vítimas nos muros de pedra foi posto concreto, em ambos colocados cartazes e faixas de propaganda do governo, num encobrimento literal da memória sobre os dissidentes do Estado. Mais informações disponíveis em: <https://www.nytimes.com/2016/10/03/world/asia/china-cultural-revolution-shantou-museum.html>. Acesso em 11/08/23. Atualmente há um museu privado, um complexo de salas e temáticas distintas, "Museum Cluster Jianchuan", em Sichuan, que faz menção à Revolução Cultural e mostra algumas fotografias de Li Zhensheng, mas no intuito de idealizar as ações de Mao e não como lugar de memória para as milhares de vítimas do período. O pesquisador chinês Lisheng Zhang investiga esta complexa coleção, suas memórias controversas e o futuro incerto guardado em seu gigantesco acervo. Disponível em: <https://blog.westminster.ac.uk/contemporarychina/complex-collections-contentious-memories-reflections-on-the-jianchuan-museum-cluster/>. Acesso em 11/08/23.

Figura 94 – Li Zhensheng (1970)



Legenda: “Li na floresta do condado de Qingan, na Escola de Formação de Quadros 7 de Maio de Liuhe, onde permaneceu por dois anos para reeducação (foto tirada com o disparador automático)”. Fonte: Red-Color News Soldier (ZHENSHENG, 2003, p.212, tradução nossa)[297].

Passadas duas décadas, em 1988, o clima político do país parecia favorável. Então professor de Fotografia do Departamento de Jornalismo da Universidade de Pequim, Li vivia com a família na capital e sentiu-se mais seguro para começar a expor publicamente algumas de suas imagens. Diante da oportunidade de participar de uma mostra coletiva intitulada “Deixe a História narrar o Futuro”, Li selecionou vinte fotografias da Revolução Cultural para a exposição: “Foi um espanto. Alguns colegas dos tempos de Harbin, presentes ao evento, ficaram estarrecidos. “Li, você registrou a história por inteiro, nós apenas registramos a metade”, comentou um deles” (HARAZIM; ZHENSHENG, 2013).

[297] “Li en el bosque de la comarca de Qingan, en la Escuela de Formación de Cuadros 7 de Mayo de Liuhe, donde permaneció dos años para ser reeducado (fotografía hecha con el disparador automático)” (ZHENSHENG, 2003, p.140).

Naquele mesmo ano, Li conheceu o curador Robert Pledge. Era a união perfeita para desenterrar de uma vez as históricas imagens e ambos decidiram começar a trabalhar em um livro capaz de desvelar todos os lados da Revolução Cultural. Mas o destino guardava novas surpresas. Em menos de um ano ocorreria o "Massacre da Praça da Paz Celestial". Qualquer esperança de uma abertura democrática era enterrada junto a milhares de estudantes.

Li sabia que havia chegado o momento de trazer à luz seu tesouro escondido e não deixaria a empolgação inicial se esvair. Contudo, uma nova operação de salvamento seria necessária para tirá-las da China. Foram precisas outras duas décadas para transportar clandestinamente trinta mil negativos fotográficos. Desenterradas e desterradas, finalmente podiam emergir em segurança em solo estrangeiro. No escritório nova-iorquino da Contact Press Images, Pledge – o guardião ocidental das imagens de Li (HARAZIM; ZHENSHENG, 2013) – trabalhava na edição de "***Red-Color News Soldier***"(2003), nome inspirado na braçadeira de guarda vermelho das notícias e subtítulo com ênfase na trajetória épica da vida de Li: "a odisseia de um fotógrafo chinês durante a Revolução Cultural".

O projeto editorial deu forma e materialidade à narativa da história em dois tons que se entrelaçam e se alternam na leitura do livro: dois textos que entrecruzam os acontecimentos na vida pública de um país e os acontecimentos na vida íntima de seu fotógrafo. A divisão cronológica dos capítulos e da biografia reforça seu valor histórico e documental e consolida um exemplar trabalho de memória. As cenas cinematograficamente espetaculares somadas aos íntimos e reveladores autorretratos adensam a narrativa que não se restringe às fotografias positivas e negativas de exaltação ou tortura e buscam desvelar uma época até hoje obscura – e obscurecida – na história da nação. Quarenta anos de espera foram precisos para que "*Red-Color News Soldier*" ganhasse vida e revelasse ao mundo uma verdade que até hoje os chineses são proibidos de ver[298].

A profecia contida no nome escolhido por seu avô havia se realizado. Li Zhensheng tornou-se mundialmente conhecido e ocupa hoje "o lugar que merece na história da fotografia. E a História lhe deve o devido reconhecimento como um de seus guardiões" (HARAZIM; ZHENSHENG, 2013). Sempre desejou expor ao mundo, mas

[298] O mais próximo que "Red-Color News Soldier" conseguiu chegar de casa foi à Hong Kong, mas com a implementação da Lei de Segurança Nacional em 2020, o acordo de "um país, dois sistemas" foi suspenso e a liberdade na ilha extinguida. Banido da China, sua espera continua, incansável.

em especial aos chineses, suas fotografias da Revolução Cultural: "Acredito que devemos tratar de compreender através da reflexão, mediante a observação, todos aqueles que sofreram tortura. [...] Foi um movimento que provocou o confronto entre as pessoas para sobreviver; todos fomos vítimas, os assassinados e seus assassinos" (ZHENSHENG, 2003, p.255)[299].

Após o lançamento do livro, exposições percorreram diversas galerias de arte e museus pelo mundo atraindo incontáveis olhares para as imagens e a história de um fotógrafo e seu país. No cinquentenário da Revolução Cultural, em 2016, Li esteve no *Singapore International Photography Festival* com a exposição "Witness: The Archive of Cultural Revolution in Southeast Asia": "dos milhares de visitantes que experimentaram a exposição, fomos informados de que vários choraram ao ver as poderosas fotografias"[300].

Consciente do valor do que tinha em mãos, convicto de sua missão, Li Zhensheng prontificou-se a deixar pegadas, totens que demarcam o trajeto por onde o futuro possa, num encontro súbito em um momento de perigo, reconectar-se com o passado. A fotografia promove esse lugar onde o relampejar dos encontros se faz possível, o território dos olhares correspondidos, "de um face a face em que o passado far-se-ia ver-se como *súbita atualidade*" (LISSOVSKY, 2009). É a fotografia como reserva de futuro que faz com que a espera de uma vida valha à pena.

> Meu objetivo final na vida, enquanto tiver mobilidade e saúde, é retornar à China e apresentar esta exposição aos meus compatriotas e discuti-la em profundidade, para esclarecer as gerações mais jovens sobre como seus ancestrais viveram aqueles tempos difíceis. No fundo do meu coração, sou um patriota. [...] Amo minha nação, por isso quero melhorar sua sorte. E acredito que somente através da autorreflexão o amanhã pode ser um dia melhor (ZHENSHENG, 2016a).

O debate público sobre o tema da Revolução Cultural continua proibido na China. Embora o Partido Comunista reconheça os dez anos de turbulência do período, defende os méritos da governança de Mao, apesar dos fracassos. Em um memorial aos mortos da época, fechado à visitação pelo Estado, havia uma placa com os dizeres: "Aqueles que

[299] Creo que debemos tratar de comprender a través de la reflexión, mediante la observación, a todos los que sufrieron tortura. [...] Se trató de un movimiento que provocó el enfrentamiento entre las personas para poder sobrevivir; todos fuímos víctimas, los asesinados y sus asesinos (ZHENSHENG, 2003, p.255).

[300] Disponível em: <https://deck.sg/read/grey-not-red-is-the-colour-of-the-cultural-revolution-an-interview-with-li-zhensheng/>. Acesso em 10/10/22.

vivem em nossos corações vivem para sempre"[301]. Contudo, diante do apagamento sistemático do passado, quando esses corações que trazem a história dos dissidentes na memória não mais baterem, restará apenas imagens. A história, de fato, decai em imagens.

Quantas décadas ainda serão necessárias para que as fotografias de "*Red-Color News Soldier*" realizem a missão de transmitir aos seus conterrâneos sua história? Li não mais testemunhará tão sonhado dia, mas delega sua herança às gerações futuras. Enquanto isso, as imagens persistem, numa poética da resistência própria das fotografias sitiadas. Na incansável espera pelo olhar correspondido nos *benjaminianos* tempos de agora.

Todavia, vale ainda examinar uma outra ruptura histórica que selou o destino de Li e suas imagens: o "Massacre da Praça da Paz Celestial", em 1989. Os ventos democráticos que pairavam sobre a atmosfera chinesa foram violentamente barrados pela vitória da linhagem mais radical do Partido Comunista Chinês, asfixiando os sonhos de toda uma geração e seus aliados, inclusive os de Li de finalmente mostrar suas fotografias da Revolução Cultural aos seus conterrâneos. Uma encruzilhada histórica, um encontro fortuito e uma tomada de decisão arriscada selava o destino das fotografias sitiadas à clandestinidade: contrabandeadas para uma vida no exílio, selava-se a conquista dos olhares do mundo.

Ao tomarmos a icônica fotografia do homem-tanque como porta de entrada para um breve mergulho sobre uma outra juventude de outra época, podemos ter uma dimensão mais aproximada do que foi massacrado naquele fatídico dia de junho de 1989 e adensar a reflexão sobre o quanto a história oficial pode ocultar em sua narrativa autorizada. Veremos aqui os relatos e imagens disponibilizados por fotógrafos ocidentais que presenciaram o ocorrido e salvaguardaram um recorte dessa incrível história de esperança e de horror. Uma história que a China insiste em apagar. Uma memória pública em vias de extinção, a não ser pelas poucas fotografias que ainda nos restam.

[301] Disponível em: <https://www.nytimes.com/2016/10/03/world/asia/china-cultural-revolution-shantou-museum.html>. Acesso em 11/08/23.

3. Woodstock chinês

"Saudade do futuro que não houve
aquele que ia ser nobre e pobre
como é que tudo aquilo pôde
virar esse presente poder
e esse desespero em lata
pôde sim pôde como pode
tudo aquilo que a gente sempre deixou poder
tanta surpresa pressentida
morrer presa na garganta ferida
raciocínio que acabou em reza
festa que hoje a gente enterra".
Paulo Leminski

Não deixa de ser espantoso os chineses não se reconhecerem em umas das imagens da História da China mais conhecidas mundialmente. Interdito, o reflexo falha. Não conduz à autorreflexão e tampouco revela indícios de futuro. A alegoria do espelho que nada revela desponta-se como sintoma da falta de memória de uma nação.

A fotografia de um homem solitário vestindo camisa branca, calça preta e sacolas nas mãos, a se posicionar na frente de uma coluna de tanques de guerra para intencionalmente impedi-los de passar, faz parte do imaginário ocidental, mas não do imaginário dos chineses (Fig. 95). É o que constata a pesquisa realizada pelo correspondente da BBC John Sudworth. Ao perguntar às pessoas nas ruas se elas conheciam essa imagem, 80% dos entrevistados responderam que não. Na China, "esta cena foi "apagada" do consciente coletivo. [...] Muitos parecem ter sido sinceros, mas outros aparentavam simplesmente estar com medo de admitir que sabiam do que se tratava" (SUDWORTH, 2019).

Figura 95 – Jeff Widener (1989)



Legenda: “O rebelde desconhecido”. Pequim. Fonte: AP News[302].

Para o resto do mundo, a icônica fotografia simboliza o massacre ocorrido na Praça da Paz Celestial (Tiananmen), em Pequim, no dia 4 de junho de 1989; quando o governo chinês convocou o Exército Popular de Libertação para conter à força a multidão de estudantes que se manifestava pacificamente. Milhares de pessoas perderam a vida no dia que marcaria para sempre a história da China, apesar do contínuo esforço do Estado em apagar qualquer menção relativa ao evento.

5 de junho de 1989. A mídia internacional mobilizou-se para documentar Tiananmen. Fotógrafos escondiam-se em balcões de hotéis com teleobjetivas em punho apontando para a praça. Equipes de cinegrafistas também driblavam acirrada vigilância na luta por imagens que narrassem o evento. Nessa conjuntura, a cena do homem-tanque pôde ser captada por pelo menos quatro fotógrafos[303] – Jeff Widener da Associated Press, Stuart Franklin da Magnum Photos, Charlie Cole, trabalhando para a *Newsweek*, e Arthur Tsang Hin Wah da Reuters[304] – e por equipes de televisão como a da CNN.

---

[302] Disponível em: <https://apnews.com/article/asia-pacific-ap-top-news-china-beijing-international-news-31d22de9e1b14322adf2457d11e4891f>. Acesso em 23/10/2022.

[303] Uma quinta fotografia surgiu tempos depois de um ângulo inusitado: a rua. Nela podemos ver pessoas correndo, se protegendo dos tiros, enquanto aquele homem enfrenta convicto os tanques. O autor é o fotógrafo Terril Jones, da AP. Disponível em: <https://archive.nytimes.com/lens.blogs.nytimes.com/2009/06/04/behind-the-scenes-a-new-angle-on-history/>. Acesso em 25/10/22.

[304] Disponível em: <https://archive.nytimes.com/lens.blogs.nytimes.com/2009/06/03/behind-the-scenes-tank-man-of-tiananmen/>. Acesso em 23/10/2022.

Jeff Widener conta que quase não conseguiu entrar na China e por pouco não saiu vivo de lá. Ao tentar o visto de jornalista no consulado chinês em Bangkok seu pedido foi negado. Voou para Hong Kong onde, através de uma agência de viagens, conseguiu visto de turista. Ainda restava o desafio de passar pela alfândega com os equipamentos fotográficos. Finalmente adentrou território chinês e seguiu para fotografar o que seria um dos momentos históricos mais marcantes do país e de sua carreira. Quando os confrontos começaram, Widener achou que fosse morrer. Levou um tijolo na cabeça, ficou no meio do fogo cruzado e teve que correr dos tiros até ficar sem fôlego. Acabou conseguindo refúgio na embaixada dos Estados Unidos. "Foi um milagre ter vivido isso e sobrevivido", desabafa (2014).

Outro milagre foi a sobrevivência da fotografia, e que Widener deve a um outro personagem pouco lembrado pela história, o estudante de intercâmbio estadunidense Kirk Martsen. Ao dirigir-se para o Beijing Hotel, ponto estratégico de observação de Tiananmen, o fotógrafo primeiro teria que passar pela polícia de segurança chinesa em vigilância no saguão. Com filmes escondidos na roupa e equipamentos na mochila, bolou uma estratégia para driblar a repressão. Na entrada do hotel, viu um estudante de cabelos compridos e camiseta surrada do Rambo: "Eu gritei, "Oi Joe! Onde você esteve?" e então sussurrei que eu era da AP", recorda Widener (2012). Ao pensarem que era um hóspede do hotel, os seguranças se afastaram.

Por sua vez, Martsen contou que também escapara por pouco com vida. Um caminhão militar havia passado atirando e acertou alguns dos hóspedes do hotel. O estudante compartilhou seu quarto com o fotógrafo e assistiu de camarote o desenrolar da cena do homem-tanque. Conscientes do risco que a imagem corria logo ao nascer, combinaram que o Martsen é quem levaria o filme escondido de bicicleta para o escritório da Associated Press (AP). Cinco horas depois, uma ligação confirmava sua chegada em segurança. Mas a trajetória arriscada assumida por esse guardião da história ficou desconhecida até mesmo do fotógrafo por mais de vinte anos. Quando finalmente se reencontraram para relembrar aquele momento inolvidável, o estudante contou ter cruzado com soldados, desviado de tiros e se perdera no caminho para a AP. Foi então à embaixada dos EUA e entregou o filme a um outro guardião, um fuzileiro naval, que o encaminhou ao seu destino final (WIDENER, 2012). Martsen foi mais um a arriscar a vida para salvar a imagem que no dia seguinte aparecia nas primeiras páginas dos principais jornais do mundo.

Charlie Cole não teve a mesma sorte ao adentrar o Beijing Hotel. Imediatamente abordado pelo Departamento de Segurança Pública, a polícia secreta chinesa, foi agredido e imobilizado com choques elétricos: "Eles arrancaram meu colete e levaram todo o filme que eu havia feito naquela noite. Eles iam ficar com as câmeras, mas eu os convenci de que eram inúteis sem filme, então eles as devolveram e eu disse que ia para o meu quarto". Três filmes restaram escondidos no bolso interno do colete fotográfico. No caminho, encontrou Stuart Franklin, fotógrafo da Magnum. Juntos assistiram e documentaram, incrédulos, o feito do herói desconhecido. Franklin seguiu prontamente para a Universidade de Pequim. Mais tarde contrabandearia o filme escondido em um pacote de chá por um estudante francês que o entregou ao escritório da Magnum em Paris. Já Cole ficou no hotel. Não demorou para a polícia secreta que vigiava a cena dos telhados invadir bruscamente o quarto[305]. Novamente o fotógrafo era agredido, tivera seus filmes destruídos e o passaporte confiscado. Eles "me forçaram a escrever uma declaração de que eu estava fotografando durante a lei marcial que, sem que eu soubesse, acarretava uma pesada sentença de prisão. Eles então colocaram um guarda na porta" (COLE, 2005, tradução nossa)[306].

Mas a preciosa foto estava à salvo em um lugar bem inusitado: "Eu havia escondido o rolo com as fotos do homem-tanque [...] no tanque do vaso sanitário", relata Cole (2005, tradução nossa)[307]. Foi somente quando a polícia foi embora que o fotógrafo pôde encaminhar seu rolo de filmes sobrevivente para a Newsweek em Nova York. Enquanto a versão de Jeff Widener foi indicada ao Pulitzer, a de Charlie Cole ganhou o World Press Photo. Alguns anos depois, era a vez do herói desconhecido entrar para a lista da Times como uma das 100 pessoas mais influentes do séc. XX[308].

Contudo, a despeito do acentuado poder de afecção da foto-ícone, é imprescindível que a tomemos como uma porta de entrada – não algo cerrado em si mesmo, mas como uma abertura que nos convida a entrar. Para que possamos compreender melhor o evento que a imagem corporifica, saber mais sobre o que

---

[305] Cole conta que, como já sabiam que estavam sendo observados pela polícia secreta, rapidamente escondeu o rolo que continha a foto do homem-tanque em detrimento das outras fotografias realizadas naquela manhã. Muitas imagens deram suas vidas pela vida da foto-ícone. Mais detalhes disponíveis em: <https://archive.nytimes.com/lens.blogs.nytimes.com/2009/06/03/behind-the-scenes-tank-man-of-tiananmen/>. Acesso em 25/10/22.

[306] "They then forced me to write a statement that I was photographing during martial law, which unbeknown to me carried a hefty prison sentence. They then put a guard at the door" (COLE, 2005).

[307] "I had hidden the roll with the tank pictures [...] in the holding tank of the toilet (COLE, 2005)".

[308] Disponível em: <https://inshorts.com/en/news/times-100-persons-of-20th-century-list-included-unknown-man-1523766056964 >. Acesso em 24/10/2022.

realmente aconteceu na China naquela primavera de 1989, é preciso olhar outras imagens, não somente as do massacre em si, como as da celebração de uma liberdade nunca antes manifesta, o levante da juventude chinesa. O dia em que jovens chineses ouviram não o chamado de um líder político, mas a voz interna e coletiva que alimentou o sonho por liberdade e democracia de uma geração. Mais do que a tragédia, que a crença na liberdade manifesta nos corpos em aliança seja o guia nesta trajetória.

Figura 96 – Stuart Franklin (1989)



Legenda: "Praça da Paz Celestial". Pequim. China. Fonte: Magnum Photos[309].

Do frágil corpo humano brota uma força extraordinária que o faz capaz de parar tanques, mobilizar multidões e, por que não, derrubar governos. Talvez não em um só ato, mas na soma persistente de todos os fracassos. Na fotografia acima, Stuart Franklin torna sensível, em uma mesma imagem, tanto a força comovente de uma fé política quanto a fragilidade do corpo juvenil (Fig. 96). Não resta dúvida sobre a legitimidade do protesto em cada músculo aparente, em cada olhar que se fecha momentaneamente para melhor sentir os ventos da mudança, em cada símbolo expresso no corpo de uma jovem geração que só deseja liberdade e democracia, paz e amor. Enquanto garante a segurança no alto do muro, o pai passa o bastão de uma geração para a seguinte. Torce, orgulhoso,

[309] Disponível em: <https://www.magnumphotos.com/newsroom/the-making-of-icons/>. Acesso em 23/10/2022.

para que os jovens de agora tenham mais sucesso que os jovens de outrora, já desiludidos pelas artimanhas da vida. Contudo, o céu do horizonte totalitário se enfurece a cada novo despertar. Nuvens densas pairam no ar e prenunciam um porvir dramático. Ah, se esses pais soubessem do destino trágico que os aguardava, talvez desencorajassem os filhos da nação de sonhar. Mas, de qualquer forma, tal conselho temeroso teria sido em vão.

Os protestos foram desencadeados após a morte de Hu Yaobang, antigo líder do Partido Comunista Chinês, afastado por defender reformas democráticas, liberdade de imprensa e o fim da corrupção no governo. Demonstrações de luto público logo se transformaram em grandes manifestações que sacudiram Pequim e dezenas de outras cidades. Havia a real esperança de abertura democrática alimentada pelos ventos da mudança que sopravam da União Soviética de Mikhail Gorbachev e de outras nações asiáticas, como Taiwan e Coreia do Sul. Os jovens acreditaram que era possível lutar pela liberdade e a Praça da Paz Celestial, coração político da capital, chegou a reunir um milhão de pessoas protestando pacificamente.

Tiananmen é "o maior espaço público do mundo criado em escala desumana. Os monumentais prédios públicos que margeiam as bordas e os vastos espaços sem árvore entre eles, remetem à insignificância do indivíduo diante do poder do Estado" (THE TANK MAN, 2006). Contudo, a China é a nação mais populosa do planeta. Lotar aquela praça por meses fez com que os chineses experimentassem na pele sua própria grandiosidade enquanto nação, como nos conta Yu Hua: "Todos os dias a Praça era um mar de gente. Estudantes que chegavam a Pequim vindos de outras partes do país ficavam na praça ou na esquina da rua, fazendo discursos dia após dia até que suas gargantas ficassem roucas e eles perdessem a voz" (HUA, 2011, p.7, tradução nossa)[310]. Enquanto isso, por mais imaturas que pudessem ser as fisionomias, por mais ingênuos que fossem os pontos de vista gritados ao vento, a plateia composta pelos mais diversos tipos de transeuntes aplaudia calorosamente (HUA, 2011, p.8).

[310] "Every day the Square was a sea of people. Students who had poured into Beijing from other parts of the country would stand in the square or on the street corner, giving speeches day after day until their throats grew hoarse and they lost their voices" (HUA, 2011, p.7).

Figura 97 – Patrick Zachmann (1989)



Legenda: “Amanhecer”. Praça da Paz Celestial”. Pequim. China. Fonte: Magnum Photos (ZACHMANN, 2019).

Enquanto o cenário distópico da Revolução Cultural se aproxima do romance de José Saramago “Ensaio sobre a Cegueira” (1995), a situação treze anos depois curiosamente nos remete à utopia idealizada em “Ensaio sobre a Lucidez” (2004). De acordo com o relato de Yu Hua, “Pequim na primavera de 1989 era o paraíso anarquista”:

> A polícia desapareceu repentinamente das ruas, e estudantes e moradores locais assumiram funções policiais em seu lugar. Era uma Pequim que dificilmente veremos novamente. Um propósito comum e aspirações compartilhadas colocam uma cidade sem polícia em perfeita ordem. Ao caminhar pela rua, você sentia uma atmosfera calorosa e amigável ao seu redor. Você podia pegar o metrô ou um ônibus de graça, e todos sorriam uns para os outros, com as barreiras abaixadas. Já não presenciamos discussões na rua. Vendedores ambulantes obstinados agora distribuíam refrescos gratuitos para os manifestantes. Aposentados retiravam dinheiro de suas escassas economias bancárias e faziam doações para os grevistas de fome na praça. Até os batedores

> de carteira emitiram uma declaração em nome da Associação dos Ladrões: como demonstração de apoio aos estudantes, eles estavam pedindo uma moratória a todas as formas de roubo. Pequim era então uma cidade onde, poderíamos dizer, "todos os homens são irmãos" (HUA, 2011, p.7, tradução nossa)[311].

Para o fotógrafo francês Patrick Zachmann, a sensação de extraordinária liberdade experimentada pela primeira vez pela juventude chinesa naqueles dias de maio de 1989 remetiam ao memorável festival de Woodstock: "Eu chamo de Woodstock chinês porque, na verdade, a Praça da Paz Celestial antes da repressão, antes do famoso estudante ficar na frente do tanque, era como um festival, era como algo absolutamente excepcional – cheio de esperança", relata Zachmann (2019). Sua série de fotografias traduzem e projetam o clima de "paz e amor" daqueles dias; podemos sentir, por intermédio da imagem, a comunhão dos corpos resultante da crença compartilhada por dias melhores (Fig. 97).

Os corpos unidos "estão reivindicando reconhecimento e valorização, estão exercitando o direito de aparecer, de exercitar a liberdade, e estão reivindicando uma vida que possa ser vivida" (BUTLER, 2018). Eles foram "visitados por uma visão da liberdade", embora longínqua, mas potente o suficiente para torná-los "contestadores", por assumirem "sobre seus próprios ombros a iniciativa e assim, sem sabê-lo ou mesmo percebê-lo, começado a criar entre si um espaço público onde a liberdade poderia aparecer" (ARENDT, 2011). Frente à imensidão da praça, não há um milímetro de chão visível naquelas primeiras horas da manhã. Tiananmen sucumbe perto da grandiosidade de seu povo.

Desde 1982, Zachmann visitava o país para desenvolver seu projeto autoral sobre a juventude chinesa. O conhecimento da cultura e dos hábitos da vida cotidiana o possibilitaram intuir que havia algo diferente no ar. Assim pôde fotografar o evento em sua melhor face, a da vibração contagiante dos jovens clamando por liberdade, sonhando com a democracia e permitindo que suas emoções aflorassem. Outra imagem sublime

[311] "Beijing in the spring of 1989 was an anarchist heaven. The police suddenly disappeared from the streets, and students and locals took on police duties in their place. It was a Beijing we are unlikely to see again. A common purpose and shared aspirations put a police-free city in perfect order. As you walked down the street you felt a warm, friendly atmosphere all around you. You could take the subway or a bus for free, and everyone was smiling at one another, barriers down. We no longer witnessed arguments in the street. Hard-nosed street vendors were now handing out free refreshments to the protestors. Retirees would withdraw cash from their meager bank savings and make donations to the hunger strikers in the square. Even pickpockets issued a declaration in the name of the Thieves' Association: as a show of support for the students, they were calling a moratorium on all forms of theft. Beijing then was a city where, you could say, "all men are brothers"" (HUA, 2011, p.7).

evoca uma descontração incomum na cultura oriental: “Logo depois que tirei essa foto, ele veio até mim e me beijou” (Fig. 98). Este foi o primeiro gesto “tão emocional e espontâneo nos muitos anos que passei fotografando a China” (ZACHMANN, 2019, tradução nossa)[312].

Figura 98 – Patrick Zachmann (1989)



Legenda: “XXXXX”. Tiananmen Square, Beijing, China. May 1989. Fonte: Magnum Photos (ZACHMANN, 2019).

As fotografias que expressam contagiante alegria nos semblantes juvenis daquele maio de 1989 causam fascínio e inquietude: O que sentiria a juventude chinesa de hoje se pudesse ver essas imagens reprimidas? Algum reconhecimento ainda é tangível apesar do

[312] “Just after I took this picture he came to me and he kissed me [...] That young boy who kissed me was the first one to make such an emotional and spontaneous gesture in the many years I spent photographing China” (ZACHMANN, 2019).

abismo colossal? Ou há um ponto sem retorno? Sabemos que a imagem do passado aguarda incansável por seu reconhecimento na atualidade – ou então a história retida, a força irruptiva que elas carregam, estaria irreversivelmente fadada à desaparição.

Por fim, a utopia parece destinada a um trágico fim. Em uma fotografia premonitória, a encenação do passado recente acerta em cheio o futuro iminente (Fig. 99). Uma estudante de teatro se contorce em agonia para performatizar a dor do povo chinês sem saber que seu gesto imortalizado revelaria mais sobre o trágico destino dos corpos manifestos.

Figura 99 – Patrick Zachmann (1989)



Legenda: "Um estudante de teatro que veio com alguns colegas para mostrar sua solidariedade aos manifestantes, interpreta "A dor do povo chinês"". Tiananmen Square, Beijing, China. May 1989. Fonte: Magnum Photos (ZACHMANN, 2019)[313].

Em outro retrato, agora do fotógrafo Peter Turnley, um jovem veste um cartaz com os dizeres: "Eu amo a vida, preciso de comida, mas prefiro morrer [a viver] sem democracia"[314]. Os estudantes estavam convictos e reivindicavam democracia ou morte. Nunca imaginaram que só havia a última opção disponível.

[313] "A drama student who came with a couple of fellow students to show their solidarity with the protestors, perfoms "the pain of the Chinese people"" (ZACHMANN, 2019).

[314] "I love life, I need food, but I'd rather die [than live] without democracy". Os irmãos Peter e David Turnley se dizem honrados por testemunhar a coragem dos estudantes de Tiananmen. "Nunca poderei esquecer o revés que a Praça da Paz Celestial representou para mim em meu próprio coração. Ainda hoje sinto as cicatrizes desses eventos", diz Peter. Muitos estudantes deram a vida tentando resistir ao avanço esmagador das tropas. Mais imagens e informações disponíveis em:

O Partido Comunista Chinês estava dividido sobre como reagir às demandas populares. Enquanto uns acreditavam na inevitabilidade da reforma, outros se preocupavam com o fato de que maior participação democrática consistiria no fim do monopólio absoluto do PCC no poder. Infelizmente para os jovens estudantes engajados e a massa da população que os apoiava, a ala mais radical do partido venceu a disputa e prontamente convocou o exército nacional para eliminar seus próprios cidadãos. "O partido se manteria no poder a todo custo, e nunca mais permitiria a um movimento popular tentar enfraquecer seu domínio" (SUDWORTH, 2019). Na calada da noite do dia 3 de junho até a manhã seguinte, Tiananmen foi alvo de uma violenta guerra civil, uma ofensiva militar em larga escala avançou com tanques e soldados do exército oriundos dos quatro cantos da praça encurralando e atirando na multidão desarmada.

O testemunho de uma turista britânica, Margaret Holt, reproduz a insanidade de um dos muitos momentos daquele fatídico dia na capital chinesa.

> "Um soldado estava atirando indiscriminadamente em direção à multidão. Três jovens estudantes se ajoelharam na frente dele e imploraram que parasse de atirar", relembra. "E ele as matou. Um idoso levantou a mão porque queria atravessar a rua, e ele atirou nele. Quando as balas da pistola acabaram e ele tentou recarregar a arma, a multidão o cercou e o enforcou em uma árvore", conta. A descrição da cena leva apenas 24 segundos. Mas essa mesma brevidade ressalta a brutalidade da força usada para dispersar um protesto pacífico e a indignação dos manifestantes reprimidos. Também indica por que, até hoje, as autoridades se esforçam tanto para enterrar qualquer discussão sobre o acontecido (SUDWORTH, 2019).

O sonho de tempos melhores fora demolido com uma crueldade inimaginável. Por um longo tempo, o pânico tomou conta da China. Jovens de todos os lugares procuravam desesperadamente deixar a cidade. Multidões lotavam a estação de trem enquanto soldados faziam acirradas buscas por fugitivos. "Todos os dias a televisão transmitia fotos de estudantes na lista de procurados sendo levados sob custódia, e essas fotos eram repetidas várias vezes em cobertura contínua", relata Yu Hua (2011, p.11, tradução nossa): "Vi os olhares desesperados nos rostos dos alunos capturados e ouvi o canto dos locutores do noticiário, e um calafrio percorreu minha espinha"[315]. Das festivas

<https://www.nationalgeographic.com/history/article/140603-tiananmen-square-massacre-anniversary-china-opposition-turnley>. Acesso em 26/10/2022.

[315] "Every day the television broadcast shots of students on the wanted list being taken into custody, and these pictures were repeated again and again in rolling coverage. [...] I saw the despairing looks on the faces of the captured students and heard the crowing of the news announcers, and a chill went down my spine" (HUA, 2011, p.11).

manifestações em massa, a capital chinesa se transformou em uma sombria cidade fantasma.

Meses após o massacre, ao visitar a Universidade de Pequim, Yu Hua se sentiu em um mundo completamente diferente, era como se nada tivesse acontecido: "as paixões políticas que irromperam em Tiananmen – paixões políticas que se acumularam desde a Revolução Cultural – finalmente se esgotaram completamente de uma só vez" (HUA, 2011, p.6, tradução nossa)[316].

Até a imagem na tela de TV mudou. Embora as perseguições e prisões continuassem, as transmissões se concentravam na prosperidade da nação. "Tiananmen desapareceu da mídia chinesa. Nunca vi a menor menção a isso depois, como se nunca tivesse acontecido. E as memórias pareciam desvanecer-se mesmo entre aqueles que participaram dos protestos da Primavera de 1989" (HUA, 2011, p.12, tradução nossa)[317].

Embora não haja um número oficial das vítimas, "um telegrama diplomático, redigido no calor do momento" estimou 10 mil mortos (SUDWORTH, 2019). Um número impreciso, mas que pode ser ainda maior se somadas as vítimas das perseguições subsequentes.

De fato, podemos contar com milhares de heróis desconhecidos – a diferença é que sobre um deles o tanque parou, e de frente para as câmeras. Muitos foram esmagados por soldados em seus blindados e metralhadoras irredutíveis. Talvez, inclusive, seja possível pensar em dois heróis naquela imagem – não apenas o visível, convicto em seu gesto, mas o que, apesar de escondido no interior da máquina, recusa-se a aniquilar outro cidadão.

Não é conhecida a identidade do homem-tanque e o anonimato contribui para a força icônica da imagem. Tampouco é conhecido seu destino, se foi executado, se sobreviveu; mas seu gesto sobrevive. Após concepção e imediata fuga clandestina do país, a imagem circulou o planeta expondo a tragédia ocorrida e o feito heroico daquele homem solitário que não só enfrenta, como detém o avanço do terror, tornando-se, assim, símbolo de resistência e fonte de inspiração para a juventude em todo o planeta.

Não me recordo de quando a vi pela primeira vez, é como se existisse desde sempre em minha memória, habitando meu corpo. A foto-ícone detém esse poder

[316] "the political passions that had erupted in Tiananmen – political passions that had accumulated since the Cultural Revolution – had finally expended themselves completely in one fell swoop" (HUA, 2011, p.6).
[317] "Tiananmen vanished from Chinese media. I never saw the slightest mention of it afterwards, as though it had never happened. And memories seemed to fade even among those who took part in the protests of spring 1989" (HUA, 2011, p.12).

assombroso de sobrevida. Ao reter o instante e sustentá-lo, instaura a potência de novas irrupções. Em um duplo movimento, contrário e simultâneo, a imagem-síntese condensa o acontecido e exala sua força disruptiva, força esta que se perpetua na sobrevivência da imagem. O poder figurativo que a cena comporta, a aparição do *páthos* transgressor em seu teimoso gesto desafiador, conforma a imagem e replica a velha luta onde o bem enfrenta o mal e, contra toda probabilidade, sai vencedor.

Em sua projeção na mídia internacional, o homem comum torna-se herói e conquista elogios dos grandes líderes globais – como a declaração ao vivo do presidente dos Estados Unidos George W. Bush agradecendo-o por sua realização. Mas o que ele efetivamente realizou? Qual é a dimensão real de seu feito? Nada, se pensarmos pontualmente que os tanques seguiram seu caminho após o manifestante ser retirado da cena, se considerarmos ceticamente que o massacre já havia ocorrido e as perseguições aos rebeldes estavam só começando. O cenário torna-se ainda mais obscuro frente a falta de reconhecimento histórico da atual juventude chinesa.

Não há dúvida de que a luta do fotógrafo e de sua imagem contra o Estado totalitário é uma luta desigual. Mas, em sua dupla potência, a fotografia resiste: a fotografia (*picture*) que sobrevive à destruição em livros e arquivos que a protegem e a guardam, mantendo-a à espera de novos olhares possíveis nas gerações futuras; a imagem (*image*) que vive no imaginário ocidental e na memória dos que são capazes de recordar o passado, animada por corpos que a salvam do esquecimento (BELTING, 2007). Mesmo através do "frágil e minúsculo corpo humano" (BENJAMIN, 2012, p.124), mesmo através da frágil e minúscula imagem, é possível tensionar os fios da história.

Aquele homem solitário ainda exerce e exercerá, repetida e incansavelmente, a hercúlea façanha de deter o terror. "Sua ação capturou o coração das pessoas em todos os lugares", constata Charlie Cole (2005), "seu personagem definiu o momento e não o momento que o definiu. Ele fez a imagem, eu só tirei a foto. Senti-me honrado por estar ali". Por evocar coragem, personificar ousadia e provar que é possível enfrentar e vencer – mesmo que por um instante – a batalha contra o mal. O gesto replicado na imagem inspirou e inspira corações e mentes a fazerem o mesmo. Jovens na União Soviética e em outros países socialistas rebelaram-se inspirados por aquele homem chinês (THE TANK MAN, 2006). Como uma promessa de resistência, o herói desconhecido impedirá para sempre o avanço dos tanques.

4. O vermelho como a única cor possível

A China tem plena consciência do poder da imagem e por isso esforça-se em excluí-la da memória da nação e, na medida do possível, do imaginário ocidental. Hoje em dia, em território nacional, não somente não há atos oficiais em memória do massacre como qualquer indício de celebração pública é imediatamente reprimido.

> Nas semanas que antecedem a data, a máquina de censura entra em ação e ativa sua ampla rede de algoritmos, além de milhares de pessoas, para apagar qualquer referência à efeméride na internet, mesmo que não seja direta. Quem for identificado na tentativa de burlar os mecanismos de controle pode ser detido – as penas podem chegar a três anos e meio de prisão. O simples ato de compartilhar imagens no Twitter pode resultar em cadeia (SUDWORTH, 2019).

O alcance do poder político e econômico chinês já demonstra expandir-se para além do território continental. O único espaço onde ainda era possível recordar publicamente o massacre era Hong Kong – até 2020. Há apenas 23 anos da reintegração da ilha ao território nacional sob o princípio de "um país, dois sistemas", a China impôs a "Nacional Security Law" (NSL) para ampliar seu poderio e calar definitivamente os crescentes protestos na região[318]. Com uma aplicação excessivamente ampla e genérica, em que praticamente tudo pode ser enquadrado como ameaça à segurança nacional, enterrou a autonomia, a liberdade e os direitos civis de seus cidadãos. Prisões preventivas de manifestantes foram decretadas enquanto jornais, agências de notícias, ONGs e diversas outras instituições foram forçadas a fechar as portas[319].

[318] Colônia britânica desde o fim da Guerra do Ópio (1839-1842), Hong Kong voltou a integrar a soberania chinesa em 1997, mas como uma Região Administrativa Especial sob o princípio de "um país, dois sistemas": mantinha-se o sistema capitalista, com autonomia legislativa, judiciária e política, exceto somente nas relações exteriores e defesa militar. Tal acordo visava garantir, por pelo menos 50 anos, a vida com liberdade e direitos civis como os cidadãos de Hong Kong estavam acostumados, e que os demais cidadãos chineses não possuíam.

[319] De acordo com o relatório da Anistia Internacional, "entre 1º de julho de 2020 e o final de 2021, a polícia prendeu ou ordenou a prisão de pelo menos 161 pessoas em relação ao NSL. Pelo menos 82 pessoas foram formalmente acusadas, das quais 60 estavam em prisão preventiva no final do ano" (AMNESTY INTERNATIONAL). Uma violação de direitos humanos sem precedentes desde 1997. Pelo menos 61 ONGs foram dissolvidas. O controle sobre a liberdade de expressão na imprensa, internet e em escolas e universidades foi reforçado, cortando, inclusive, o acesso a sites que supostamente "põem em risco a segurança nacional" (AMNESTY INTERNATIONAL).

Figura 100 – The Guardian (2021)



Legenda: “A repressão da China aos protestos em Hong Kong em três fotos”. Victoria Park, Hong Kong, em 04 de junho de 2019, 2020 e 2021. Fonte: The Guardian[320].

O impacto funesto da NSL torna-se evidente na cerimônia anual em memória do Massacre da Praça da Paz Celestial. Em 2019, a tradicional vigília à luz de velas

[320] “China’s crakdown on protest in Hong Kong in three photos”. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CPtktYjpGrp/?img_index=1>. Acesso em 27/10/23. Em outra reportagem, fotografias desde 1997 revelam a multidão em vigília na praça ano após ano. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/gallery/2021/jun/02/hong-kong-4-june-tiananmen-vigil-over-the-years-in-pictures>. Acesso em 27/10/23.

no Victoria Park "atraiu multidões recordes": "os organizadores dizem que 180.000 pessoas compareceram" (GRUNIA, 2019). Mas as imagens dos dois últimos anos expressam o sintoma da morte da liberdade em Hong Kong. Após a vigência da lei, há um esvaziamento parcial em 2020 e um completo vazio a partir de 2021 (Fig. 100). Celebrada em Hong Kong desde seu primeiro aniversário, atualmente qualquer manifestação pública em sua memória, tanto no continente quanto na ilha, é expressamente proibida.

A infligida amnésia generalizada é resultado de mais de 30 anos de rigorosa censura como prática cotidiana da sistemática política de esquecimento do Estado chinês. "Na China, nenhum acerto de contas com o passado é possível: a geração mais antiga não tem permissão para recordar, enquanto a nova geração nem sequer é autorizada a saber o que aconteceu" (SUDWORTH, 2019)[321]. Entretanto, o alcance da censura chinesa não está restrito aos seus territórios.

Um emocionante filme publicitário criado no Brasil pela agência F/Nazca Saatchi & Saatchi para a empresa alemã Leica gerou um incidente internacional. Feito em homenagem aos que se arriscam para dar vida às imagens que consubstanciam a história mundial, "The Hunt" (A Caçada) (2019)[322] mostra fotógrafos enfrentando situações extremas em zonas de guerra e conflito com o texto "nós caçamos, nós perseguimos, nós lutamos, nós arriscamos tudo" e fecha com um agradecimento: "Este filme é dedicado àqueles que emprestam seus olhos para nos fazer ver".

Uma das cenas que entrecorta o filme faz alusão ao massacre em Tiananmen e performatiza a tensão em torno do arriscado momento da captura da imagem do homem-tanque, aparente na lente do fotógrafo. A censura do governo chinês não surpreende, mas cidadãos chineses se sentirem ofendidos com a menção ao fato é, no mínimo, intrigante[323]. Da mesma forma que o filme de Antonioni, que ao iluminar de muito perto aspectos cotidianos da vida de chineses comuns contrapõe-se às convenções simbólicas e aos anseios do Estado; o vídeo publicitário desconstrói a imagem ideal de como a China

[321] Em 2000 a China já havia expulsado do país correspondentes do New York Times, Washington Post e Wall Street Journal, entre outros. Em 2021 foi a vez do próprio correspondente da BBC John Sudworth mudar-se com a família para Taiwan após receber constantes ameaças das autoridades chinesas (SUDWORTH, 2019).

[322] THE HUNT (A Caçada). Vídeo 4:58". F/Nazca Saatchi & Saatchi. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aFog4eNx2Lo>. Acesso em 08/01/2023.

[323] Antes de sua proibição, na plataforma de exibição do vídeo, muitos comentários críticos de cidadãos chineses "consideraram as imagens um insulto ao país. Alguns usuários, inclusive, convidaram a Leica para "*sair da China*"" (ALVES, 2019). Mais informações disponíveis em: <https://www.b9.com.br/106816/china-censura-campanha-da-leica-sobre-desafios-enfrentados-por-fotografos/>. Acesso em 08/001/2023.

deve aparecer para o mundo. Contudo, o fator primordial é que o cidadão chinês não se reconhece no fato histórico representado. Na falta da memória como o lugar e a condição para que a rememoração ocorra, não há percepção de semelhança possível entre o chinês comum de ontem e o de hoje; onde o olhar contemporâneo não encontra reciprocidade, a imagem irrecuperável do passado se esvai[324]. Por fim, a bela homenagem aos fotógrafos de todo o mundo é globalmente abafada.

O renomado artista e ativista chinês Ai Weiwei (2021) afirma que na indústria cinematográfica "quem manda hoje é a China" e adverte sobre os desafios que a liberdade de expressão enfrenta não somente em seu país, como também no Ocidente.

> "Na China, estamos sob intenso controle e monitoramento. O controle é como se fosse de um filme de ficção científica ou de uma imaginação. Mas é a realidade. Mas, no Ocidente, acabamos de ouvir como grandes empresas de tecnologia têm vazado informações sobre usuários para empresas chinesas. Tudo na China tem o controle do Governo. Portanto, as autoridades podem controlar a informação de indivíduos no Ocidente também. Essa é a nova realidade" (WEIWEI, 2021).

Weiwei dedica arte e vida à luta pela liberdade de expressão e pelos direitos humanos. Em 2011 foi preso em Pequim sob acusações de "evasão fiscal", ficando 81 dias desaparecido. Quando solto, foi obrigado a permanecer em prisão domiciliar, impedido de fazer uso das redes sociais e proibido de viajar até 2015. Atualmente mora na Alemanha. Seu último filme, "Coronation" (2020), foi filmado durante o início da pandemia de COVID-19 em Wuhan. "Todos os maiores festivais de cinema do mundo que tentamos apresentar o filme, em Toronto, Nova Iorque e distribuidores como Netflix e Amazon, todos amaram o filme quando nós o mostramos", constata Weiwei. "Não acreditavam que tínhamos conseguido fazer isso. Algo tão poderoso e emocional. Mas, no final, a resposta que obtivemos era: não podemos aceitar seu filme" (2021).

O que chamou a atenção de Weiwei (2021) e o induziu a lançar o alerta de que estamos "enfrentamos um monstro maior do que imaginamos" não foi o poder de censura em seu país, mas a conivência ocidental: "O Ocidente está totalmente colapsado com a

[324] A empresa alemã negou qualquer envolvimento com o filme, enquanto a agência brasileira declarou que "nunca colocaria em risco a própria reputação ao criar, produzir e divulgar um trabalho que não tivesse recebido a aprovação do cliente" (RTP, 2019).
""A Leica distancia-se do conteúdo mostrado no vídeo e lamenta qualquer mal-entendido ou falsas conclusões que possam dele ter sido retiradas", declarou uma porta-voz da marca" (RTP, 2019). A empresa alemã negou qualquer envolvimento com o filme, enquanto a agência brasileira declarou que "nunca colocaria em risco a própria reputação ao criar, produzir e divulgar um trabalho que não tivesse recebido a aprovação do cliente" (RTP, 2019). Mais informações disponíveis em: <https://www.rtp.pt/noticias/mundo/pequim-censura-video-que-homenageia-fotografos-em-cenarios-de-risco_n1143016>. Acesso em 08/01/2023.

necessidade de capital e na busca do lucro. Eles abandonaram liberdades e outros argumentos". E constata que não há limites morais, "apenas lucros" (WEIWEI, 2021). Como já alertava Benjamin em sua crítica radical ao capitalismo como religião (2013), prevalece o culto sem sonho ou piedade que conduz os homens à mais absoluta solidão e a humanidade ao completo desespero. Enquanto isso, neste momento, a China oferece recompensas pela captura de dissidentes pró-democracia que, exilados em distintas partes do mundo, não estão mais seguros[325].

Na atualidade, estando fora do território chinês, ainda é possível ver as fotografias sitiadas da Revolução Cultural de Li Zhensheng e as imagens tanto do Woodstock Chinês quanto do homem-tanque, mas já fomos impossibilitados de assistir à obra-prima de Weiwei. Será que um dia os chineses também poderão vê-las? Ou será que um dia nós não mais poderemos?

[325] Informações disponíveis em: <https://hongkongfp.com/2023/07/03/breaking-hong-kong-national-security-police-issue-hk1-million-bounty-each-for-8-self-exiled-activists/>. Acesso em 20/07/23.

IV. Fotografar para *Salvar*

IV. FOTOGRAFAR PARA SALVAR: <u>BRASIL</u>

"As pessoas têm medo da escuridão
e eu tenho tentado dizer que da escuridão
nada mais pode vir senão a luz.
Que esse medo do caos ou do vazio
deve nos levar à leveza de conceber que
podemos recriar os mundos. Que os mundos
são os nossos mais íntimos interiores".
Jaider Esbell

O Brasil precisa ser recriado. Nos últimos anos vivenciamos incontáveis cenas inimagináveis em um retrocesso político que permitiu com que um medíocre deputado elogiasse um reconhecido torturador em pleno Congresso Nacional e saísse presidente da República, e não presidiário[326]. Acontecimento que tanto é sintoma das fraturas da história de um país que precisa amadurecer suas elaborações sobre a memória da ditadura (LISSOVSKY, 2019); quanto alegoria da tragédia vindoura. A primeira mulher eleita presidenta – como Dilma Rousseff gostava de ser chamada –, após sofrer atos cruéis de tortura nas mãos do Estado repressor, sofre novamente, e novamente de cabeça erguida, um golpe de Estado mascarado de legalidade.

> É o segundo golpe de Estado que enfrento na vida. O primeiro, o golpe militar, apoiado na truculência das armas, da repressão e da tortura, me atingiu quando era uma jovem militante. O segundo, o golpe parlamentar desfechado hoje por meio de uma farsa jurídica, me derruba do cargo para o qual fui eleita pelo povo (ROUSSEFF, 2016)[327].

[326] Em "Da tragédia à farsa: o golpe de 2016 no Brasil" (2016), Michael Lowy sublinha que entre os partidários "mais empolgados" com a deposição de Dilma estava Jair Bolsonaro, "que dedicou seu voto pela abertura do processo de impeachment na Câmara aos oficiais da ditadura militar, nomeadamente ao coronel Brilhante Ustra, um torturador notório. (Uma das vítimas de Ustra foi Dilma Rousseff, que no início dos anos 1970 era militante de um grupo de resistência armada, e também meu amigo Luiz Eduardo Merlino, jornalista e revolucionário, morto em 1971 sob tortura aos 21 anos de idade)" (LOWY, 2016, p.65). Em 2008, Ustra se tornou o primeiro militar a ser condenado pela Justiça como torturador. Como reconhecimento do Estado ao atentado contra a vida de Merlino, Ustra foi obrigado a pagar indenização à família. Todavia, a condenação de Ustra não teve caráter penal devido a interpretação que o Poder Judiciário faz da Lei da Anistia. De acordo com a Comissão de Justiça e Paz da Arquidiocese de São Paulo, entre 1970 e 1974, enquanto Ustra esteve à frente das operações no DOI-Codi, "houve 40 mortes em 40 meses, bem como uma denúncia de tortura a cada 60 horas" (MEMORIASDADITADURA). Mais informações: <https://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-ditadura/ustra/>. Acesso em 17/03/23.

[327] O pronunciamento de Dilma Rousseff pode ser visto na íntegra em: <https://dilma.com.br/dilma-condenaram-uma-inocente-e-consumaram-um-golpe-parlamentar/>. Acesso em 14/03/23.

Em sua despedida, Dilma discursa não somente aos mais de 54 milhões de brasileiros que a elegeram, como aos 110 milhões que avalizaram a eleição direta no país. 31 de agosto de 2016, dia em que o Senado Federal tomou a decisão de "rasgar a Constituição": interrompeu um mandato presidencial legítimo sem a prévia comprovação de crime algum. "Condenaram uma inocente e consumaram um golpe parlamentar", desabafa Dilma (2016) com a convicção dos inocentes[328]. Um golpe "sem tanques, como convém aos novos tempos. Tramado nos carpetes do Parlamento, apoiado pela maior parte da imprensa e chancelado pelo Judiciário. Mas, ainda assim, um golpe" (BOULOS; GUIMARÃES, 2016, p.139). Antes de sair, Dilma profetizou: "Nós voltaremos".

Os acontecimentos históricos tendem a se repetir, segundo a máxima de Hegel, primeiro como tragédia, depois como farsa (*apud* LOWY, 2016, p.64-65). Michael Lowy percebe o quanto o pressuposto se encaixa perfeitamente na história brasileira. De fato, o golpe de Estado de 1964 "foi uma tragédia que mergulhou o Brasil em vinte anos de ditadura militar, com centenas de mortos e milhares de torturados". Já o golpe de Estado de 2016 "é uma farsa, um caso tragicômico, em que se vê uma cambada de parlamentares reacionários e notoriamente corruptos derrubar uma presidente democraticamente eleita por 54 milhões de brasileiros, em nome de "irregularidades contábeis"" (LOWY, 2016, p.65). O que a tragédia chamada por alguns de "revolução" e a farsa sob a máscara de "impeachment" possuem em comum "é o ódio à democracia": "Os dois episódios revelam o profundo desprezo que as classes dominantes brasileiras têm pela democracia e pela vontade popular" (LOWY, 2016, p.65).

O golpe de 31 de março de 1964 depôs o legítimo governo de João Goulart antes que o presidente implementasse as reformas de base tão temidas pela elite econômica e pelos setores mais conservadores da sociedade. Junto às Forças Armadas estavam latifundiários, o empresariado nacional em conluio com o capital estrangeiro e os Estados Unidos[329]. Se por um lado o avanço das organizações populares, sindicato trabalhistas e

[328] Sua inocência viria a ser comprovada seis anos depois quando o Ministério Público Federal (MPF) arquivou o inquérito. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2022/09/21/mpf-arquiva-inquerito-sobre-pedaladas-fiscais-a-verdade-veio-a-tona-afirma-dilma>. Acesso em 23/02/23.

[329] Apesar do Brasil se encontrar em um conturbado momento político, o suporte e financiamento do governo dos Estados Unidos foi decisivo para o golpe. "Na preparação da tomada de poder, a diplomacia norte-americana, comandada pelo embaixador dos EUA no Brasil, Lincoln Gordon, praticamente coordenou a conspiração entre empresários e militares, dando garantia de apoio material e militar. Em 31 de março, as tropas golpistas começam a se deslocar de Minas Gerais para o Rio de Janeiro. Na mesma data, teve início a Operação Brother Sam, da Marinha dos EUA, para apoiar o golpe que iria derrubar o governo constitucional. Mas nem foi preciso, pois a situação militar se resolveu internamente, pois não

movimentos estudantis assustavam, ainda mais ante a pauta de redução da concentração de renda e de terra no país; por outro, recrudescia a disputa política internacional em tempos de Guerra Fria. Com a máscara do combate ao comunismo, no lugar das medidas capazes de mitigar a desigualdade social optou-se pelo fim das instituições democráticas e do Estado de direito no país – desde que o privilégio de poucos permanecesse assegurado. O ataque deliberado à democracia, aos direitos civis e à liberdade política mirava o coração do povo brasileiro.

Após os anos sangrentos e obscuros da ditadura civil-militar (1964-1985), o Brasil volta a viver tempos verdadeiramente sombrios. O golpe parlamentar (2016-2018) que depôs o governo legítimo e instaurou um comando ilegítimo estava apenas preparando o terreno para a ascensão da extrema-direita ao poder, efetivada na eleição à presidência de Jair Bolsonaro (2018-2022). Com ele, o bloco parlamentar conhecido como "a bancada BBB" assume o controle da Nação: a bancada "da "Bala" (deputados ligados à Polícia Militar, aos esquadrões da morte e às milícias privadas), do "Boi" (grandes proprietários de terra, criados de gado) e da "Bíblia" (neopentecostais integristas, homofóbicos e misóginos)" (LOWY, 2016, p.65).

Com efeito, o Estado de exceção torna-se a regra, já alertava Benjamin e reafirma Michael Lowy pois, "se observarmos a história mundial nos últimos dois séculos, o que predomina é o Estado de exceção. A democracia é que foi excepcional" (2016, p.61). E, muitas vezes, uma democracia falha, ao ceder aos caprichos do mercado em detrimento dos interesses de sua população[330]. De uma forma ou de outra, um governo que coloca os oprimidos na balança revela-se como um empecilho para os interesses da elite conservadora; um governo em que o povo tem soberania "é um peso grande para o Estado, para as classes dominantes e para o capital financeiro. A democracia atrapalha, ela não facilita o trabalho da política capitalista". Ou melhor, "o capitalismo é um sistema intrinsecamente antidemocrático" (LOWY, 2016, p.61-67).

O golpe de 2016, novamente contra o povo brasileiro, instaura, por fim, um governo machista, misógino, racista e homofóbico. No lugar de um projeto democrático,

houve resistência organizada aos golpistas" (MEMÓRIASDADITADURA). Mais informações em: <https://memoriasdaditadura.org.br/origens-do-golpe/>. Acesso em 02/03/23.

330 Diferente de governos assumidamente "antioligárquicos, antineoliberais e anti-imperialistas", o governo de esquerda desempenhado pelo Partido dos Trabalhadores se enquadra como uma "coalisão social-liberal": fazem "tudo o que é possível para melhorar a situação dos pobres, com a condição de não tocar nos privilégios dos ricos" (LOWY, 2016, p.62). Uma das grandes críticas da esquerda recai nas demasiadas concessões à elite econômica. E, no entanto, quem rompeu com o pacto não foram os trabalhadores, mas a burguesia e a direita parlamentar que ansiavam por mais, muito mais do que o governo Dilma permitiria (BOULOS; GUIMARÃES, 2016, p.140).

progressista e inclusivo impõe-se uma poderosa força autoritária, conservadora e excludente, que faz novamente vibrar no país o mote fascista "Deus, pátria, família" e o slogan à moda nazista "Brasil acima de tudo". Neste teatro dos horrores são poucos os que tem, de fato, o privilégio de achar graça.

Atrocidades acometidas diariamente tornaram-se recorrentes no cenário político, inscrevendo os quatro anos de (des)governo subsequentes como o pior da história brasileira desde a redemocratização. Na promoção do negacionismo da história, ao mesmo tempo em que afirma que não houve ditadura no país, sugere sua comemoração e declara que deveriam ter matado mais: "Sou a favor da ditadura", disse ele, / "Do pau de arara e da tortura", concluiu. / "Mas o regime, mais do que ter torturado, / Tinha que ter matado trinta mil" (RENNÓ, 2022)[331].

Proferiu mentiras em cadeia nacional, redes sociais e discursos na ONU, onde afirmou não haver desmatamento na Amazônia quando imagens de satélites comprovam o contrário, e que "fome ninguém passa no país" no momento em que o Brasil voltava a habitar o mapa da fome[332]. Evadiu-se de suas responsabilidades como líder de Estado ao negar a pandemia, desmerecer o uso preventivo de máscaras e desacreditar a vacinação: "Disse que mera "fantasia" era o vírus / E "histeria" a reação à pandemia; / Que brasileiro "pula e nada no esgoto, / Não pega nada", então também não pegaria / O que chamou de "gripezinha" e receitou (sim!), / Sim, cloroquina, e não vacina, pro país" (RENNÓ, 2022).

Perdemos pessoas demais [333] para a COVID-19, um número evitável[334], e vimos, além de incompetência e deboche, o Governo Bolsonaro tentando lucrar com a compra

[331] Trechos da emblemática canção "Hino ao Inominável" guardam, para sempre, algumas das falas deploráveis e seus feitos perversos destes ainda tão atuais tempos sombrios. Letra de Carlos Rennó, música de Chico Brown e Pedro Luís, e diversos intérpretes reunidos. Disponível em:<https://carlosrenno.com/cancoes/gravadas/hino-ao-inominavel/>. Acesso em 24/02/23.

[332] Pesquisador em segurança alimentar e um dos criadores do Fome Zero, Walter Berlik afirma que "o governo Bolsonaro conduz uma política deliberada de desmonte das iniciativas contra a fome no país", um retrocesso inédito no mundo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2022/01/volta-do-brasil-ao-mapa-da-fome-e-retrocesso-inedito-no-mundo-diz-economista.shtml>. Acesso em 23/02/23.

[333] Em abril de 2022 já somávamos 661.327 perdas. Em fevereiro de 2023 o número alcançou a marca de 698.834 mortes. Dados oficiais do Painel Nacional Covid-19 - Centro de informação Estratégica do SUS, do Conselho Nacional de Secretários de Saúde (CONASS). Disponível em: <https://www.conass.org.br/painelconasscovid19/>. Acesso em 23/02/23.

[334] De acordo com o epidemiologista Pedro Hallal, em audiência na Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) da Pandemia, três em cada quatro mortes pela Covid-19 no Brasil poderiam ter sido evitáveis caso o governo federal tivesse orientado sobre o uso de máscaras, incentivado o distanciamento social e, sobretudo, tivesse acelerando a aquisição de vacinas. Em suma, pelo menos 400 mil pessoas poderiam não ter morrido pela pandemia caso o governo tivesse agido de forma rápida e responsável. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/politica/especialistas-estimam-que-3-em-4-mortes-por-covid-19-poderiam-ter-sido-evitadas/>. Acesso em 23/02/23.

de vacinas[335]. Incontáveis vezes riu do sofrimento humano, imitou a falta de ar de doentes com covid e disse não ser coveiro, "e daí".

Inúmeras foram as falas machistas, misóginas e racistas ao longo de toda a sua carreira pública, como quando disse que "num quilombo "os afrodescendentes | Pesavam sete arrobas" – e daí pra mais: | Que "não serviam nem pra procriar", | Como se fôssemos, nós negros, animais. | E ainda insiste que não é racista | E que racismo não existe no país", sustentando o mito da democracia racial que mascara o racismo estrutural no Brasil. Quanto aos indígenas, o ataque sempre foi declarado: "Nem um centímetro a mais de terra indígena!, | Que nela jaz muita riqueza pro país". E assim estava previsto o que viria, o genocídio dos povos originários.

Contudo, após nos recordar algumas das inúmeras atrocidades proferidas e cometidas no decorrer do último mandato presidencial, a canção também nos relembra que "Não há cortina de fumaça indevassável / Que encubra o crime desses tempos incivis / E tampe o sol que vem com o dia inadiável / E brilha agora qual farol na noite gris. / É a esperança que renasce onde há véu, / De um horizonte menos cinza e mais feliz" (RENNÓ, 2022).

No amanhecer do novo ano, de forma duplamente excepcional no Brasil, um presidente eleito não consegue se reeleger enquanto outro se reelege para um terceiro mandato. A profecia de Dilma se realiza. Frente a um horizonte mais feliz, o povo brasileiro devolve a faixa presidencial a Luiz Inácio Lula da Silva. "Mas quem dirá que não é mais imaginável. Erguer de novo das ruínas o país? Mas quem dirá que não é mais imaginável. Erguer de novo das ruínas o país?" (RENNÓ, 2022).

Se algo de bom surge da destruição, como nos orienta Benjamin (1973, p.14), são os caminhos desobstruídos por entre as ruínas por onde o novo pode avançar[336].

[335] Mais informações: <https://www.istoedinheiro.com.br/governo-pediu-propina-de-us-1-por-dose-diz-vendedor-de-vacina/>. Acesso em 12/04/22.

[336] O "caráter destrutivo", como Benjamin o concebia, era aquele capaz de pressentir que, a cada instante, tudo pode ir a pique, mas está igualmente apto a perceber que há caminhos para todos os lados: "faz escombros do existente, não pelos próprios escombros, mas pelo caminho que passa através deles" (BENJAMIN, 1972, p.161).

1. O país do futuro não (re)conhece seu passado

"A voz de minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio.
Ecoou lamentos
de uma infância perdida.

A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela.

A minha voz ainda
ecoa versos perplexos
com rimas de sangue
e fome.

A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.

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

Conceição Evaristo

Os caminhos abertos por entre as ruínas precisam ser refeitos com o protagonismo de mulheres negras e indígenas. Os caminhos abertos por entre as ruínas precisam ser guiados pelo eco das vozes de nossos verdadeiros ancestrais no instante em que conquistam ressonância entre as gerações atuais; num súbito encontro que alinha o ontem,

o hoje e o agora. Através da escuta atenta e comprometida, de um caminhar coletivo e engajado, é que o Brasil pode construir um novo presente. Sarar feridas, preencher lacunas, disputar a memória, reescrever a história. Não se espera nada menos que uma árdua batalha, mas que precisa ser travada em retribuição a tantos sonhos desfeitos. Entendo que, para alguns, esse discurso pareça demasiado utópico; mas reflita, são muitos os que não tem outra opção *senão* o de seguir na luta. Ou como Benjamin diria, de forma mais enfática: o apelo das vozes emudecidas "não pode ser rejeitado impunemente" (2012, p.242).

As fraturas na elaboração sobre a memória pública da ditadura civil-militar deram brecha ao revisionismo atual (LISSOVSKY, 2019)[337]. Após elogio à torturador, surge um novo insulto aos cidadãos brasileiros – insulto aos perseguidos, presos e torturados pelas mãos do Estado, insulto à memória dos mortos e desaparecidos políticos, insulto às famílias que ainda aguardam por justiça, insulto à Nação –, um presidente da República incita à celebração dos cinquenta e cinco anos do golpe.

Os excessos do regime não habitam o imaginário das gerações subsequentes. Há uma amnésia generalizada sobre o que de fato foi a ditadura no Brasil. Estima-se que cerca de 100 mil pessoas, de acordo com organizações de defesa dos direitos humanos, sofreram perseguições durante o período, sendo grande parte delas vítimas de tortura (MEMORIASDADITADURA)[338]. A Comissão Nacional da Verdade (CNV) atestou 434 mortos e desaparecidos; todavia, um número demasiado incerto, ainda mais por não contabilizar camponeses e indígenas mortos em decorrência das ações e omissões do Estado no período[339]. Além da necessidade de dar continuidade às apurações, é preciso materializar a memória da ditadura para combater o esquecimento e coibir o revisionismo de aflorar na contemporaneidade.

> As disputas em torno da memória ocorrem em todas as sociedades. Os revisionismos sempre ganham força quando os testemunhos vão desaparecendo. No caso do Holocausto, quase já não há mais sobreviventes vivos. No Brasil, subestimamos a necessidade de dar materialidade a essa memória, acreditando que os fantasmas do passado

[337] Da reconciliação com o passado ao olhar já voltado para o futuro, os monumentos à memória da ditadura civil-militar acabaram ficando "à deriva", argumenta Lissovsky (2019). Mais detalhes sobre este intrincado processo que acarretou no não amadurecimento das elaborações sobre a memória da ditadura e que culmina no revisionismo atual estão nos ensaios da série "Desmonumentalizando a ditadura" (LISSOVSKY, 2015a; 2015b) e no posterior artigo "Monumentos à deriva" (LISSOVSKY; AGUIAR, 2016).

[338] Mais informações disponíveis em: <https://memoriasdaditadura.org.br/abertura-lenta-e-anistia-parcial/>. Acesso em 17/03/23.

[339] Apesar de não constarem na contabilização final das vítimas, a CNV dedicou um capítulo à violação de direitos de camponeses e indígenas. Não como um fim, mas como o começo de um trabalho que precisa continuar.

> estivessem mortos e enterrados. [...] Não percebemos o gigantesco fosso geracional que se abria, ao lado da disparidade de renda e educação que já existia, e que dificultou a transmissão da memória e da experiência da ditadura (LISSOVSKY, 2019).

Disputas em torno da memória sempre ocorreram e seguirão ocorrendo. O que, portanto, a memória da ditadura tem de concreto para promover a transmissão de sua experiência e impedir o avanço de sua denegação?

Sob o signo da reconciliação, o longo período de "abertura" democrática foi marcado por uma negociação política que resultou na Lei da Anistia (1979). O que na época parecia ser a salvação, condenou o Brasil à injustiça e abriu brechas para o negacionismo atual. A lei que garantia a libertação de presos políticos, a volta ao país dos exilados e o retorno ao poder de políticos cassados, garantia igualmente a impunidade aos torturadores.

Sob a democracia, enquanto os atores políticos e a sociedade civil olhavam para o futuro, movimentos populares como o "Tortura Nunca Mais" – organização civil fundada por sobreviventes e familiares de mortos e desaparecidos –, buscavam reconhecimento sobre as injúrias aos sobreviventes e esclarecimentos sobre as circunstâncias de morte e ocultação dos corpos dos que tombaram. Neste contexto, a figura emblemática da vítima desloca-se do preso político e do exilado para firmar-se em torno do "torturado" (LISSOVSKY; AGUIAR, 2016, p.358)[340]. Nossa "herança maldita", como define Maria Victória Benevides (2010), a marca do regime ditatorial brasileiro, é a tortura[341] – e não o desaparecido político, como em nossos países vizinhos. E, mesmo assim, "o único "museu" de que dispomos no Brasil, o Memorial da Resistência, em São Paulo, evitou a reconstituição, mesmo que alusiva, dos espaços dedicados à tortura nas instalações policiais e militares" (LISSOVSKY, 2019).

O esperado programa de reconstituição de alguns dos 82 centros de tortura do país como lugares de memória nunca saíram do papel. Entre eles a sede do DOPS (Delegacias de Ordem Política e Social), no Rio de Janeiro, e a "Casa da Morte", em Petrópolis, que

[340] Um dos marcos inaugurais desse período histórico é o documentário "Que bom te ver viva" (1989), de Lúcia Murat, que mescla cenas de ficção com o testemunho de oito mulheres que foram presas e torturadas (LISSOVSKY; AGUIAR, 2016, p.360-361).

[341] Em alguns momentos, uma tortura festejada por militares e policiais que celebram sua própria impunidade, como podemos ver na cena da cerimônia oficial de formatura da Primeira Guarda Rural Indígena (1970), a desfilar diante das autoridades e do público presente carregando um deles pendurado em um pau de arara (LISSOVSKY; AGUIAR, 2016, p.365); e em fotografias feitas para a mídia internacional da prática de tortura em campo de treinamento secreto do exército (LISSOVSKY; MAUAD, 2019). A cena de filme junto às três fotografias "são a face espetacular dos crimes que ocorriam nos subterrâneos da ditadura" (LISSOVSKY; MAUAD, 2019, p.94).

deveriam ser tombados pelo Iphan e restaurados "em função dos relatos de época que dispomos" e abertos à visitação pública, defende Lissovsky (2019). Pela Casa da Morte passaram 23 presos políticos, sendo 22 deles assassinados.

Como nos diz o poeta sobrevivente Pedro Tierra, "Encarcerado bate no peito / o coração de um país. // Há um país submerso nos oceanos do sul, / submerso na memória do sul, / aquela memória que não erigiu monumentos / e busca recompor seu passado de areia e ventos" (*apud* PUCHEU, 2023, p.156). Enquanto os projetos de monumentos e memoriais nacionais são mantidos "à deriva" (LISSOVSKY; AGUIAR, 2016), incapacitados de dar materialidade à transmissão da experiência da ditadura; sua memória pública sofre novos deslocamentos e cristaliza-se em torno de duas imagens recorrentes na mídia: a de artistas de mãos dadas, braços enlaçados, unidos à multidão na "Passeata dos Cem Mil"[342]; e a de estudantes em confronto com a polícia – em especial, na icônica fotografia de Evandro Teixeira durante a "Sexta-feira Sangrenta"[343].

> Se levarmos em consideração a narrativa midiática – que é outra forma de "oficialização" da memória –, a ditadura foi essencialmente um conflito entre militares, de um lado, e estudantes e artistas do outro. Essa caracterização me parece particularmente danosa. Todo o esforço da Comissão da Verdade não foi suficiente para desfazer esse imaginário. Isso permitiu, por exemplo, que os atuais defensores da ditadura no governo possam ter recorrido a um ressentimento antielitista popular que antagoniza os opositores da ditadura como privilegiados e vagabundos (LISSOVSKY, 2019).

Foto-ícones são imagens que condensam um tempo histórico complexo em um único acontecimento. Densas de sentido, ancoram a experiência do decurso da história sustentando-a viva na memória frente a um mar de esquecimentos. Mas sua permanência, apesar de tecer uma dupla sobrevivência, não está livre de novos arranjos e apropriações de sentido. A força simbólica do foto-ícone, como Lissovsky e Mauad ressaltam, é também sua fragilidade: deslocamentos "são frequentemente observados nas biografias das imagens, pois suas ressignificações participam das disputas pelo sentido da História" (LISSOVSKY; MAUAD, 2021, p.22).

Fonte praticamente inesgotável de estudo, as imagens interessam não somente pelas histórias que comportam e os simbolismos que expressam, mas "porque imagens

[342] Mais fotografias e informações sobre a "Passeata dos Cem Mil" (26/06/1968) disponíveis em: <http://memorialdademocracia.com.br/card/passeata-dos-cem-mil-afronta-a-ditadura>. Acesso 17/03/23.
[343] Mais fotografias e informações sobre a "Sexta-feira sangrenta" (21/06/1968) e os 28 mortos no confronto disponíveis em: <http://memorialdademocracia.com.br/card/sexta-feira-sangrenta-28-mortos-nas-ruas>. Acesso 17/03/23.

fazem história e conformam a experiência que temos dela" (LISSOVSKY; MAUAD, 2021, p.8). É possível investigá-las tanto em sua força expressiva, na associação figurativa com imagens de outrora e de agora, quanto em sua trajetória anacrônica e polifônica – sua biografia – que nos permite correlacionar o contexto de sua feitura, os sonhos de futuro nela inscritos, o sentido de sua ressurgência na atualidade.

E, contudo, é preciso olhar igualmente para o verso de suas possibilidades. Da mesma forma como há perigo em uma história única (ADICHIE, 2009), há perigo inerente à imagem-síntese – meses ou anos são reduzidos a um instante decisivo. Se nos interpelarmos sobre o que a fotografia revela e, na mesma moeda, o que ela oculta da história de seu tempo, veremos que há múltiplas camadas obscurecidas pelos holofotes que se voltam à foto-espetáculo. Se o valor de um foto-ícone recai "na condensação em uma simples imagem de circunstâncias históricas complexas" (LISSOVSKY; MAUAD, 2021, p.25); seu preço é o do apagamento dessa complexidade, o esquecimento de outras histórias[344]. A foto "Caça ao estudante" (1968), de Evandro Teixeira, ao se repetir "mil e uma vezes", passa a ser a imagem da ditadura brasileira (Fig. 101)[345].

A fotografia que nasce na fatídica sexta-feira, 21 de junho de 1968, passa a simbolizar a resistência estudantil às forças repressivas do Estado e vira ícone daqueles tempos sombrios. No âmbito de sua repetição, a foto-ícone, somada ao conjunto de fotografias que se mantiveram em circulação na mídia e em livros didáticos, em detrimento de outras imagens, consubstanciam a experiência que temos da história. Enquanto o imaginário da resistência à ditadura é habitado por estudantes e artistas; distintos atores políticos como trabalhadores, camponeses e indígenas são mantidos à margem da história brasileira. Diante destas lacunas, o fantasma do fascismo retorna para assombrar o presente, para mostrar que nunca deixou de estar presente, escondido nas sombras ou transmutado em outras práticas cotidianas, a surpreender os mais desavisados (ou seria, privilegiados?).

[344] Sobre foto-ícones, ver os artigos "As mil e uma mortes de um estudante: foto-ícones e história fotográfica" (LISSOVSKY; MAUAD, 2021); "Como nascem as imagens? um estudo de história visual" (MAUAD, 2014); "Foto-ícones, a história por detrás das imagens? Considerações sobre a narratividade das imagens técnicas" (MAUAD, 2008) e a dissertação "Foto-ícones da encarnação do páthos à performance social" (STEIN, 2018).

[345] "A "caça ao estudante" está entre as imagens mais utilizadas para ilustrar matérias jornalísticas, sites na internet e livros didáticos de História. Sua difusão está fortemente associada à memória gráfica da ditadura militar brasileira (1964–1985), que tende a reduzi-la, imaginariamente, a um conflito entre militares, de um lado, e estudantes, intelectuais e artistas, de outro" (LISSOVSKY; MAUAD, 2021, p.20).

Figura 101 – Evandro Teixeira (1968)



Legenda: “Caça ao estudante”. Fonte: (LISSOVSKY; MAUAD, 2021, p.20)[346].

Afinal, fomos pegos de surpresa com a ascensão da extrema-direita no país? Nos surpreendemos, novamente, com a quantidade significativa de votos em Bolsonaro, apesar de todas as atrocidades cometidas em quatro anos de (des)governo? Com o ato terrorista em Brasília no dia 08 de janeiro de 2023? Não percebemos aonde a disparidade de renda e educação nos levaria? Não vemos realmente que a repressão policial nunca cessou?

Em um belo e pungente texto para o jornal O Globo, a escritora e jornalista Ana Paula Lisboa diz invejar os surpresos, de verdade.

> Eu tenho inveja porque, se uma pessoa ainda se surpreende, quer dizer que a casa dela nunca foi invadida, que ela nunca passou por um toque de recolher, que seus filhos nunca foram sequestrados, que suas terras nunca foram ocupadas. Quer dizer que seu irmão nunca foi morto, você nunca dormiu ao som de tiros, nunca precisou engolir o choro, você nunca precisou andar de guarda-chuva aberto, mesmo sem estar chovendo muito, só para não parecer que carregava uma arma. Você nunca precisou fazer movimentos lentos com a mão numa loja pra não acharem que você estava roubando algo. Seu filho de 5 anos não caiu do 9º andar por negligência da sua chefe nem levou um tiro dentro da escola. Essa pessoa nunca viu seus documentos sendo queimados e as obras de arte do seu povo sendo destruídas. Sua mãe nunca foi arrastada por um camburão, o carro do seu pai não levou 80 tiros só por precaução, sua casa nunca foi marcada com a sigla SMH seguida de um

[346] “As mil e uma mortes de um estudante: foto-ícones e história fotográfica” (LISSOVSKY; MAUAD, 2021). Disponível em: <https://www.scielo.br/j/eh/a/wQS8HB8WNDvs3pcMRY8nyqD/>. Acesso em 23/07/22.

> número. Nunca violaram seus pertences enquanto quem deveria fazer algo fingia que não era com ele (LISBOA, 2023).

A violência de Estado não é exclusividade de regimes antidemocráticos. Mbembe argumenta que em regimes democráticos a violência não sumiu, foi apenas abafada em formas institucionais de brutalidade à serviço do Estado. "Desde suas origens, as democracias modernas mostraram tolerância perante uma certa violência política, inclusive ilegal" (MBEMBE, 2017, p. 33). Uma violência que remonta a épocas coloniais, que foi inflamada em épocas ditatoriais e que não cessou com a redemocratização.

As recusas e amnésias do passado possibilitam "uma certa denegação da continuidade da tortura" na atualidade (LISSOVSKY, 2019). Benevides reforça que é preciso enfatizar a responsabilidade conjunta da sociedade civil, tanto no consentimento à repressão de outrora quanto em sua permanência nos dias de hoje: "Há também que se enfrentar a "herança maldita" – pois a tortura e as várias formas de abuso de poder persistem contra os pobres, os negros, os filhos de ninguém" (BENEVIDES *apud* KUCINSKI, 2014). Para pessoas como Marli Coragem, entre a morte de seu irmão Paulo, em 1979, e a de seu filho Sandro, em 1993, aos 18 e 15 anos de idade respectivamente, nada, de fato, mudou[347]. Tampouco houve mudança significativa para os povos originários do Brasil desde a época da colonização. Nossa herança maldita persiste na exacerbada violência policial – e sua recorrente impunidade – contra negros e pobres nas favelas e periferias das cidades; persiste na violência do Estado que permite e do capital que financia garimpeiros, madeireiros, pecuaristas, latifundiários contra indígenas nas aldeias. Ou, como diria o escritor e ex-preso político Alípio Freire: "Nós sobrevivemos ao pau-de-arara. Mas o pau-de-arara também sobreviveu" (*apud* PUCHEU, 2021, p.138).

As fraturas na elaboração sobre a memória e na disputa sobre a história brasileira remontam à sua pretensa "descoberta". A despeito de uma imagem idílica fundada na exuberância natural e no mito da democracia racial (CHAUÍ, 2000), a história do Brasil é essencialmente sangrenta. Desde a incursão dos portugueses e sua colonização exploratória e extrativista promoveu-se destruição e matança ante a presença dos invasores. Como uma epidemia infindável, a história do Brasil é contaminada pela morte

[347] Marli Pereira Soares ficou conhecida como "Marli Coragem" por sua incansável jornada por justiça. Testemunha ocular do assassinato do irmão por policiais militares durante a ditadura, viu anos mais tarde, com o Brasil já de volta à democracia, seu filho ser morto pelas mãos da mesma polícia (MEMORIASDADITADURA). Informações disponíveis em: <https://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/marli-pereira-soares/>. Acesso em 15/03/23.

de nativos em contato com forasteiros; como uma cicatriz indelével, a história do Brasil é marcada pelo sequestro, opressão e morte de africanos escravizados.

Uma exposição recente de um artista brasileiro causou polêmica em Portugal. Rodrigo Ribeiro Saturnino expôs uma grande bandeira rosa com letras pretas garrafais dizendo: "Não foi descobrimento. Foi matança" (Fig. 102).

Figura 102 – Rodrigo Ribeiro Saturnino (1978)



Legenda: "Não foi descobrimento. Foi matança". Fonte: (ASSAD, 2022)[348].

A obra exposta na amostra "Interferências", do Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia de Lisboa, impõe a reflexão sobre a relação há muito naturalizada e romantizada entre colonizado e colonizador, uma idealização que o artista está determinado a destruir.

> A destruição começa na imaginação. Eu acredito que muito da mudança que a gente tem buscado tem início na desconstrução dos símbolos que perpetuam a violência colonial. Do mesmo modo, a mudança também acontece a partir da produção do impossível, na crença que novos imaginários podem destruir o antigo e dar lugar ao inédito. Reparação simbólica é o que eu acho que tentei levar para o Maat em Lisboa[349].

[348] Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/noticia/2022/07/portugal-obra-de-artista-brasileiro-diz-que-nao-foi-descobrimento-foi-matanca-e-causa-polemica.ghtml>. Acesso em 23/07/22.
[349] Declaração do artista em seu perfil no Instagram @_rod_ada. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cbvt_AoM7pi/?utm_source=ig_embed&ig_rid=d08034bf-0569-4933-8d4a-8d58a7c8cc88>. Acesso em 23/07/22.

A reflexão pode ser indigesta para alguns cidadãos lusitanos que, como descreve Mbembe, esmeram-se em "não se lembrarem de nada, sobretudo dos seus próprios crimes e maldades" que retornam para assombrá-los enquanto tentam "violentamente desembaraçar-se" (2017, p.9). Alegações exasperadas acusaram a obra de mentirosa, "uma vergonha e uma ofensa a Portugal e à sua história", e de que o MAAT estaria exibindo "lixo ideológico" de uma extrema-esquerda odiosa. "As pessoas acabam de alguma forma atacando o meu trabalho e atacando a minha obra de uma forma muito agressiva, com muito ódio e muita xenofobia", desabafa o artista e sociólogo que há 16 anos mora, estuda e trabalha no país (ASSAD, 2022).

Penso, qual seria a reação no Brasil? Alguns portugueses se sentiram atacados porque se identificam, orgulhosos, com os colonizadores. Mas e os brasileiros, nós nos reconhecemos no lugar dos mortos? Há pouco mais de vinte anos o país se mobilizou para celebrar os 500 anos do "descobrimento". Em algumas narrativas mais recentes, o termo já caiu em desuso. Todavia, a história do Brasil insiste em começar naquele fatídico dia de abril de 1500.

"Como é que pode a nossa história ser constituída por uma grande violência e por uma grande invasão?", interroga-se Gê Viana (2023, p.93), artista brasileira, negra e indígena da etnia Anapuru Muypura, sobre as limitações impostas pela narrativa colonial na construção da história oficial. "Essas pessoas originárias tem total domínio do seu lugar de origem, de onde cresceu, de onde estavam enterrados os seus ancestrais. E chega uma outra população [...] e determina que esse grande território mostrado no mapa pode ser limitado por tantas léguas de terra" (VIANA, 2023, p.93). Chega impondo modos de ser, língua a falar, um Deus a louvar. Sustentar uma cronologia que se inicia com os conquistadores é corroborar a versão imperialista e, na mesma moeda, renunciar à tradição. E, com essa renúncia, como nos elucida Hannah Arendt, abrimos mão de nossa riqueza.

> O testamento, dizendo ao herdeiro o que será seu de direito, lega posses do passado para um futuro. Sem testamento ou, revolvendo a metáfora, sem tradição – que selecione e nomeie, que transmita e preserve, que indique onde se encontram os tesouros e qual o seu valor – parece não haver nenhuma continuidade consciente no tempo, e portanto, humanamente falando, nem passado nem futuro, mas tão-somente a sempiterna mudança do mundo e o ciclo biológico das criaturas que nele vivem (ARENDT, 2011).

De certo, não somos os únicos privados de nossa biografia (AGAMBEN, 2005, p.21). Em "Experiência e Pobreza" (2012), Benjamin já discorria sobre uma certa experiência, outrora passada de forma misteriosa e reflexiva de reconhecidos anciões para os mais jovens aldeões, mas que se esvai no homem moderno: "Ficamos pobres. Abandonamos, uma a uma, todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-la muitas vezes a um centésimo de seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do "atual"". E nos interroga: "Qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?" (2012, p.124).

Em uma perspectiva consoante, o pensador indígena Ailton Krenak coloca em questão o modo de vida contemporâneo e essa estranha concepção de humanidade que aparta o homem da terra e da vida em coletividade, desvinculando-o da natureza e apagando suas origens; criando, portanto, vazios no "sentido de viver em sociedade" e ausências no "próprio sentido da experiência da vida" (2019, p.26). E lança o alerta: "se as pessoas não tiverem vínculos profundos com sua memória ancestral, com as referências que dão sustentação a uma identidade, vão ficar loucas neste mundo maluco que compartilhamos" (KRENAK, 2019, p.14). Ou, como reitera Agamben, "é esta incapacidade de traduzir-se em experiência que torna hoje insuportável – como em momento algum no passado – a existência cotidiana" (2005, p.22).

A perda consumou-se pelo esquecimento do esquecimento (DELEUZE, 2013), por um lapso de memória que deixou desconexos os gestos oriundos do passado e que, assim, impossibilita qualquer processo de reconhecimento atual. Em seu livro sobre os Tupinambá, "Meu destino é ser onça", o escritor Alberto Mussa (2009, p.22) nos interpela sobre essa estranha sensação: "a de que nós, brasileiros, não temos nada a ver com os tamoio, nem com os tupiniquim, nem com os temiminó, caeté ou potiguara; e muito menos com os tapuia – goitacá, puri, aimoré, pataxó, tremembé, charrua, mongoió, tarairiú, cariri, carajá, guaicuru, jaicó" e muitos outros povos indígenas nativos do território brasileiro. E garante, como se portasse igualmente uma bandeira escrita em letras garrafais: "É uma ilusão". Ou melhor, uma delusão, dado que o brasileiro não enxerga, de fato, sua ancestralidade indígena.

Diversos relatos explicitam a intensa miscigenação ocorrida em épocas coloniais, especialmente entre mulheres indígenas e homens portugueses – "relação que, em geral, envolvia alguma forma de violência", sublinha Mussa[350]. E conclui, após uma longa

[350] O estupro do corpo feminino e a garantida impunidade de seu algoz também fazem parte da história brasileira e se refletem nos altos índices de feminicídio no país até hoje.

elucubração, que no Brasil a probabilidade de alguém ser descendente de indígenas é verdadeiramente muito alta[351]: "Não sei o que ainda é necessário fazer para que as pessoas compreendam isso – que não estamos aqui faz apenas cinco séculos, mas há uns 15 mil anos. Há 15 mil anos somos brasileiros; e não sabemos nada do Brasil" (MUSSA, 2009, p. 22). Como proclama Myrian Krexu, médica cirurgiã Guarani Mbyá:

> A mãe do Brasil é indígena, ainda que o país tenha mais orgulho de seu pai europeu que o trata como um filho bastardo. Brasil, sua raiz vem daqui, do povo ancestral que veste uma história, que escreve na pele sua cultura, suas preces, suas lutas. Nós somos um país rico, diverso e guerreiro, porém um país que mata o seu povo originário, aqueles que construíram essa nação. O indígena não é aquele que você conhece dos antigos livros de história, porque o livro de história não foi escrito pelo indígena. Ele não está apenas na aldeia tentando sobreviver, ele está na aldeia, na universidade, no mercado de trabalho, na arte, porque o Brasil todo, todo, é terra indígena. O brasileiro devia ter mais orgulho do sangue indígena que corre em suas veias. Porque a mãe do Brasil é indígena[352].

2. Imagem do genocídio, retrato do Brasil?

"Diz aos teus amigos e conhecidos que,
se não voltares, é porque o teu sangue parou
e se imobilizou ao ver estas cenas atrozes
e bárbaras, ao ver como pereceram as crianças
inocentes e sem proteção do meu povo
só e abandonado.
Diz-lhes que, se o teu coração se transformar em
pedra, o teu cérebro em frio mecanismo de
pensamento e o teu olho em simples máquina
fotográfica, também não voltarás ao seu encontro.
[...] Aperta-me bem a mão, não tremas

[351] Apesar de muitos brasileiros procurarem por testes de DNA, os geneticistas explicam que, na atualidade, 80% dos genomas sequenciados no mundo são europeus, o que pode gerar imprecisão nos resultados de pessoas de fora do velho continente. Sobre as populações indígenas brasileiras, então, existe pouquíssima informação coletada nos bancos de genes. Um projeto chamado "DNA do Brasil" quer ampliar a coleta no país não só para preencher lacunas de nossa história quanto para tornar a medicina do futuro mais igualitária. Todavia, a despeito da ancestralidade, os pesquisadores afirmam que a probabilidade é grande de, mesmo ao mais branco dos brasileiros, ter ancestrais negros e indígenas. Mais informações disponíveis em: <https://super.abril.com.br/especiais/a-historia-do-brasil-contada-pelos-genes/>. Acesso em 10/03/23.

[352] O poema repercutiu na voz de Maria Bethânia, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dtO1RuRojYc>. Acesso em 23/03/23.

[lacuna]
porque deverás ver coisas ainda piores".
Zalmen Gradowski

Uma fotografia dos povos originários desponta nas mídias sociais logo nos primeiros dias do novo governo. No entanto, não há qualquer possibilidade de reconhecimento sobre o que se espera de um retrato de algum indígena. No lugar de corpos ornamentados, corpos esqueléticos. O familiar dá lugar ao espanto. Em sua dialética, a imagem nos causa um curto-circuito. Interrompido o fluxo incessante das redes, imersos em um tempo suspenso, somos intimados a questionar: o que aconteceu? Apesar dos indícios que vinham de longe, apesar da reconhecida necropolítica (MBEMBE, 2018) do antigo governo, como foi possível chegar a esse ponto?

Corpos esqueléticos. Diante da imagem do horror somos transportados, involuntária e imediatamente, à outra catástrofe que reduzira corpos humanos à pele e osso – e que, frente à imagem que retorna, faz-se impossível não lembrar e não convidar à discussão a catástrofe que deu origem à tão dura palavra. Mas faz-se imprescindível, igualmente, salientar os limites de tal aproximação. Conforme argumenta Arendt, de fato "não há paralelos para comparar com algo a vida num campo de concentração. O seu horror nunca virá a ser plenamente abarcado pela imaginação" (2012, p.589). A aposta em sua menção reside na percepção de que, como paradigma do estado de exceção, como define Agamben (2004), como paradigma do extermínio sistemático e intencional de um povo, a *Shoá* nos permita alçar pistas à reflexão sobre o genocídio Yanomami.

Guardadas as singulares diferenças, uma assombrosa semelhança figura na imagem e nos indica não somente que algo terrível de novo aconteceu, mas que o que estamos vendo é ínfimo perto do terror infligido. Algo da ordem do inacreditável, de tão monstruoso, mas que quem não acredita corre o risco de estar do lado dos perpetradores. A semelhança não reside apenas no tormento imputado aos corpos, mas inclusive na eficácia de sua denegação, no esforço em invisibilizar sua sistemática e intencional destruição.

O nazismo empenhou-se na desaparição do povo judeu até que não restasse nenhum indivíduo, nenhum vestígio, nenhuma memória. Era preciso, inclusive, fazer desaparecer os próprios mecanismos de sua desaparição. Afinal, como disse Godard, "o esquecimento do extermínio faz parte do extermínio" (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2012a,

p.38). Em "Os afogados e os sobreviventes", Primo Levi testemunha sobre a ameaça que ouviam dos nazistas quanto ao provável descrédito do mundo frente a tamanho horror: "...e ainda que fiquem algumas provas e sobreviva alguém, as pessoas dirão que os fatos narrados são tão monstruosos que não merecem confiança" (1990, p.9). Em face do extermínio, o temor de não serem sequer ouvidos passou a habitar, de forma recorrente, os sonhos dos deportados aos campos de concentração. Para alguns prisioneiros, o ímpeto pela sobrevivência transmutou-se no propósito em contrariar essa outra morte. Mais do que temer o próprio fim – e não, eles não desejavam morrer, eles declaradamente queriam viver[353] –, o grande temor tornou-se o da morte da História. Como reitera Agamben em "O que resta de Auschwitz" (2008, p.25-26), "no campo, uma das razões que podem impelir um deportado a sobreviver consiste em tornar-se uma testemunha. [...] A única razão de viver é não permitir que a testemunha morra".

Os membros do *Sonderkommando* foram condenados ao pior trabalho-escravo do campo, o mais infame e incompreendido, "o delito mais demoníaco do nacional-socialismo" (LEVI, p.45)[354]. Quando não eram mortos por se negar a fazê-lo ou não se matavam para pôr fim ao martírio, sobrevivia-se pelo simples propósito de deixar rastros. "Por certo, teria podido matar-me ou me deixar matar; mas eu queria sobreviver [...] para dar testemunho" (*apud* LEVI, 1990, p.45). Há muitas formas de resistência e algumas implicam violentamente corpo e mente na pura sobrevivência, apesar de todo o terror vivido. O próprio Levi constata que é preciso se agarrar a algo: "a convicção de que a vida tem um objetivo está enraizada em cada fibra do homem; é uma característica da substância humana" (1997, p.61). Enquanto para alguns no campo podia ser aguentar até a primavera, para os membros do *Sonderkommando* tornou-se a produção de evidências. Talvez mais do que qualquer um, eles estavam cientes da fragilidade da vida frente ao terror cotidiano – enquanto condenados a operar a morte dos seus, eram "mortos em lista

[353] "A gente quer viver", escreveu Salmen Lewental em um dos papéis enterrados e encontrados perto das ruínas dos crematórios em Auschwitz-Birkenau. "Selecionado para o trabalho quando entrou em Auschwitz em 10 de dezembro de 1942, Lewental foi colocado no *Sonderkommando* um mês depois e condenado a trabalhar nas câmaras de gás e crematórios. Ele durou o suficiente para se juntar ao levante do *Sonderkommando* em 7 de outubro de 1944. A data de sua morte é desconhecida". Zalmen Gradowski morreu no levante. Mais informações disponíveis em: <http://www.holocaustchronicle.org/staticpages/411.html >. Acesso em 06/02/23.

[354] Os *Sonderkommando* eram constituídos por grupo de prisioneiros judeus condenados à gestão das câmaras de gás e fornos crematórios: eram os próprios judeus os destinados a operar a máquina de extermínio de seu próprio povo.

de espera"[355]. Sabiam que, não obstante a perda iminente da testemunha, era imprescindível encontrar um meio de salvaguardar o testemunho.

Cartas "escritas febrilmente para a memória futura, e sepultadas com extremo cuidado nas proximidades dos fornos crematórios de Auschwitz" (LEVI, 1990, p.43), possuíam um duplo propósito: evitar o esquecimento de seus entes queridos e promover alguma compreensão sobre o que sabiam ser incompreensível. "Neste desespero fundamental, o "ímpeto para resistir" provavelmente apartou-se dos próprios seres, votados ao desaparecimento, para se fixar em *sinais a emitir* para lá das fronteiras do campo de concentração" (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p.18).

Na missão de refutar a desaparição, a aparição de "*instantes de verdade*". Em consonância com a teoria de Walter Benjamin e refletindo sobre Auschwitz, Hannah Arendt enfatiza a importância desses fragmentos do real na construção de uma imagem da história: "se a verdade faltar, encontraremos, contudo, *instantes de verdade*, e esses instantes são, de facto, tudo aquilo de que dispomos para ordenar este caos do horror" (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2012a, p.50).

Confiados à terra, as posteriores escavações trouxeram de volta à luz o tesouro arrancado das trevas[356]. Em pequenas folhas sepultadas junto às cinzas dos corpos cremados, após terem sido gaseados, após terem sido reduzidos a pele e osso, após a deportação; jaziam preciosos testemunhos. Como o de Salmen Lewental. Ele sabia que "nenhum ser humano" podia "imaginar como ocorreram precisamente os acontecimentos, e, de fato, é inimaginável que possam ser descritas exatamente como aconteceram nossas experiências" (*apud* AGAMBEN, 2008, p.20). Como o de Zalmen Gradowski, que nos lega suas palavras para que "o mundo veja nelas pelo menos uma gota, um pouco do trágico mundo em que vivemos".

Outra tentativa de promover visibilidade ao extermínio, ainda mais arriscada e engenhosa, fora a produção de fotografias da câmara de gás. Máquina fotográfica e filme foram contrabandeados para dentro do campo, escondidos até o momento crucial de executar a missão. Um misto de euforia e tormento tomam conta dos corpos impávidos, acelerando batimentos cardíacos, adensando a respiração. Fotografar o seu povo a

[355] Definição de outro membro do *Sonderkommando*, Filip Müller, por serem eles periodicamente executados (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2012a, p.21).
[356] O testemunho de Salmen Lewental levou "dezessete anos após a libertação de Auschwitz" para ser exumado (AGAMBEN, 2008, p.20). Enterrados em 1944, alguns pergaminhos de Auschwitz foram encontrados em 1945 enquanto outros aguardaram por décadas para ver de novo a luz, sendo o último encontrado somente em 1980.

caminho da morte? Fotografar e deixar morrer... O fardo de fotógrafos e fotografias. Mas, apesar do horror, o gesto necessário, pois a vida da imagem ainda tem alguma chance de sobreviver.

Diante da imagem, "apesar de nossa própria incapacidade de sabermos olhar para elas como elas mereciam" (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p.15), é preciso ir além do assombro inicial. Como orienta Didi-Huberman, em retribuição aos riscos corridos, aos sonhos desfeitos, à esperança depositada, devemos tentar dar conta das imagens:

> Como uma resposta que se oferece, como uma dívida contraída para com as palavras e as imagens que alguns deportados arrancaram, para nós, ao pavoroso real de sua experiência. [...] Estes pedaços são-nos mais preciosos e menos apaziguadores do que todas as obras de arte possíveis, pois foram arrancadas a um mundo que os tinha por impossíveis (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p.15).

Sensações extremas estão inscritas nas películas sobreviventes, sensíveis apenas a quem conhece sua história. Afinal, como ler o borrão preto da fotografia? Como sentir o terror à espreita, o medo escondido nas sombras? De que outra forma é possível imaginar o suor escorrendo no corpo? O forte cheiro impregnado em imagens e manuscritos?

Ignorá-las (sem reconhecer que estas fotografias foram feitas pelos próprios judeus, não pelos nazistas); insensibilizá-las (como puro documento); ou torná-las apresentáveis (reenquadrar corrigindo sua angulação, como se fosse possível fotografar tranquilamente ao ar livre); são como insultos ao perigo que o fotógrafo corria e à sua audaciosa resistência.

Torna-se imprescindível, portanto, conhecer a vida da imagem, sua biografia. "Devemos assumir a dupla tarefa de tornar legíveis essas imagens tornando visível sua própria construção" (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p.27). De dentro da câmara de gás, o fotógrafo-deportado arranca – gesto enfatizado por Didi-Huberman – quatro imagens possíveis do impossível para, em seguida, contrabandeá-las para fora do campo. Se aos corpos ainda em vida não há salvação, salvar a vida de imagens e palavras é o que resta a fazer em Auschwitz – é o que nos resta de Auschwitz, sintetiza Agamben. Para que o mundo acredite. Para que estejamos cientes de que "a verdade inteira é muito mais trágica, ainda mais espantosa" (LEWENTAL *apud* AGAMBEN, 2008, p.20). Inimaginável em sua totalidade, mas imprescindível de se imaginar.

Pois foi imaginando uma justa definição, quando parecia não haver palavras que dessem conta de tamanho horror e sua nítida intencionalidade, que Raphael Lemkin, um

jurista judeu polonês, combinou a palavra grega *genos* (raça ou tribo) com o termo em latim *cide* (matar) e cunhou o termo *genocídio*. "Após testemunhar os horrores do Holocausto, no qual foram mortos quase todos os membros de sua família, Lemkin passou a defender o reconhecimento do genocídio como um crime na lei internacional" (MAGENTA, 2022). Em 1948, criou-se a Convenção para a Prevenção e a Repressão do Crime de Genocídio pela Organização das Nações Unidas (ONU), definindo os limites do termo. Segundo o artigo 2º da convenção, define-se genocídio como:

> qualquer um dos seguintes atos cometidos com a intenção de destruir, parcial ou totalmente, um grupo nacional, étnico, racial ou religioso, como: assassinato de membros do grupo; dano grave à integridade física ou mental de membros do grupo; submissão intencional do grupo a condições de existência que lhe ocasionem a destruição física total ou parcial; medidas destinadas a impedir os nascimentos no seio do grupo; transferência forçada de menores de idade do grupo atingido para um outro (MAGENTA, 2022)[357].

Genocídio Yanomami, não resta dúvida. Michel Gherman (2023), historiador e pesquisador do antissemitismo, anuncia que não falar sobre o genocídio Yanomami é desrespeitar a memória da *Shoá*, ainda mais no dia 27 de janeiro, Dia Internacional da Memória do Holocausto: "Nós do Brasil temos uma tarefa histórica: aproveitar a data pra falar do genocídio dos Yanomamis, ocorrido durante os anos Bolsonaro. Não falar sobre isso será banalizar a memória da *Shoá*. Será ofender a memória de suas vítimas". Gherman enfatiza que, antes do "eu me lembro", é preciso evocar o "eu entendo". É preciso tentar dar conta de tudo o que a imagem nos interpela.

2.1 Cinco séculos de extermínio e resistência indígena

Genocídio. Palavra que guarda em si o espanto por sua simples existência. Passado o assombro inicial, após o abrir e fechar dos olhos no gesto reflexivo que a imagem convoca, o que nos resta é o espanto do espanto. Devíamos, de fato, nos surpreender ante a imagem do genocídio Yanomami? Fomos pegos, culpados por nosso desconhecimento, pois a pergunta não é sobre o que aconteceu a estes indígenas, mas sobre o que acontece

[357] Diante da acusatória palavra, é comum haver controvérsias sobre os fatos que se definem como genocídio. Outros exemplos de catástrofes históricas com a mesma intencionalidade de extermínio de uma raça ou etnia são o genocídio armênico (1915-1920) e o genocídio em Ruanda (1994). No Brasil, o Massacre de Haximu foi caracterizado e julgado como crime de genocídio em 1996, fato até então "inédito na história jurídica brasileira em se tratando de um massacre de índios" (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.571-582).

aos povos nativos em sua própria terra. Ao longo de mais de 500 anos, em algum momento deixou de haver genocídio de alguma população originária no Brasil?

Anterior à imagem viral, observou-se uma similar sensação de assombro durante a exibição do filme "Martírio" (2016), do antropólogo franco-brasileiro Vicent Carelli[358]. Como destaca o pesquisador e professor André Brasil, "Martírio volta o espelho para a sociedade brasileira, devolvendo-nos imagens diante das quais os espectadores devemos sair transtornados, transformados pela súbita consciência do nosso desconhecimento" (BRASIL, 2018, p.4). O filme trata, à priori, de desvelar este desconhecimento de uma dimensão da história do Brasil que o Brasil insiste em ignorar; de promover a consciência da perpetuação de nossa herança colonial expressa na prática sistêmica e continuada de descaso, injúria e extermínio dos povos originários (CARELLI, 2017, p.244). Acima de tudo, "Martírio" surge para nomear o genocídio[359] no qual estão submetidos os Guarani e Kaiowá do Mato Grosso do Sul, evidenciando que o processo iniciado na colonização subsiste com força total em pleno século XXI.

Na soma dos arquivos produzidos pelo antropólogo ao longo de sua trajetória aos testemunhos dos guarani-kaiowá e a chocantes fragmentos do noticiário midiático, o filme narra a história da luta desigual de indígenas contra a bancada ruralista no Congresso Nacional. Um embate que vai muito além de uma disputa por terras e revela-se como um confronto entre duas visões de mundo radicalmente antagônicas (CARELLI, 2017, p.240).

Diante das cenas moventes, tampouco havia motivos para tamanha surpresa. Em 2014, o relatório final da Comissão Nacional da Verdade (CNV) rompera o silêncio sobre a violência de Estado perpetrada a camponeses e indígenas durante a ditadura civil-militar no país. Apesar de não incluídos na contabilização final das vítimas, a CNV dedicou um capítulo à violação dos direitos humanos das duas populações marginalizadas: estima-se que mais de 700 camponeses foram assassinados e ao menos 8.350 indígenas foram mortos em decorrência das ações do regime militar. "Distantes dos centros urbanos e das

[358] Vicent Carelli iniciou sua trajetória junto aos Guarani e Kaiowá no Mato Grosso do Sul logo após a abertura democrática, em 1988. Ao longo dos anos, desenvolveu o projeto "Vídeo nas Aldeias", investindo na criação de cineastas indígenas como os autores de suas próprias histórias. Mas ao presenciar o acirramento da violência perpetrada aos indígenas expropriados de suas terras e os absurdos declarados no Congresso Nacional pela bancada ruralista, sentiu a necessidade premente de um filme como "Martírio".

[359] A documentarista e professora Anita Leandro argumenta que assim como o filme de Lanzmann, Shoah, nomeia o genocídio do povo judeu, Martírio nomeia o genocídio dos povos indígenas no Brasil; e considera que "a noção de "martírio" convida a população brasileira, de direita e de esquerda, a um gesto de contrição diante dos crimes cometidos" (*apud* CARELLI, 2017, p.247).

classes médias, estes grupos quase nunca integraram o panteão imaginário das vítimas da ditadura" (LISSOVSKY; AGUIAR, 2016, p.365).

Finalmente o Estado era obrigado a reconhecer que os povos originários sofreram graves e sistemáticas violações de seus direitos humanos, ressaltando, ainda, que os casos documentados constituem apenas uma pequena parcela do que se praticou contra os indígenas, sendo possível apenas entrever sua extensão real – o que ratifica a necessidade de dar continuidade às apurações.

> Não são esporádicas nem acidentais essas violações: elas são sistêmicas, na medida em que resultam diretamente de políticas estruturais de Estado, que respondem por elas, tanto por suas ações diretas quanto pelas suas omissões. Omissão e violência direta do Estado sempre conviveram na política indigenista, mas seus pesos respectivos sofreram variações. Poder-se-ia assim distinguir dois períodos entre 1946 e 1988, o primeiro em que a União estabeleceu condições propícias ao esbulho de terras indígenas e se caracterizou majoritariamente (mas não exclusivamente) pela omissão, acobertando o poder local, interesses privados e deixando de fiscalizar a corrupção em seus quadros; no segundo período, o protagonismo da União nas graves violações de direitos dos índios fica patente, sem que omissões letais, particularmente na área de saúde e no controle da corrupção, deixem de existir. Na esteira do Plano de Integração Nacional, grandes interesses privados são favorecidos diretamente pela União, atropelando direitos dos índios. A transição entre os dois períodos pode ser datada: é aquela que se inicia em dezembro de 1968, com o AI-5. Como resultados dessas políticas de Estado, foi possível estimar ao menos 8.350 indígenas mortos no período de investigação da CNV, em decorrência da ação direta de agentes governamentais ou da sua omissão. Essa cifra inclui apenas aqueles casos aqui estudados em relação aos quais foi possível desenhar uma estimativa. O número real de indígenas mortos no período deve ser exponencialmente maior, uma vez que apenas uma parcela muito restrita dos povos indígenas afetados foi analisada e que há casos em que a quantidade de mortos é alta o bastante para desencorajar estimativas (CNV, 2014, p.204-205).

Anterior ao relatório da CNV, outro documento já havia realizado similar denúncia sobre o sistemático extermínio dos povos originários devido a omissões e ações diretas do Estado. Em 1967, o Relatório Figueiredo – relatório da Comissão de Investigação do Ministério do Interior presidida pelo procurador Jader de Figueiredo Correia e desengavetado em 2012 por Marcelo Zelic (2017) – reconhecia oficialmente a prática de genocídio indígena em praticamente todo o território nacional durante as décadas de 1940, 1950 e 1960[360]. Além de constatar que são os próprios "planos

[360] A "Marcha para o Oeste", política de "colonização dirigida" de Getúlio Vargas na década de 1940, incentivou o esbulho das terras indígenas, promoveu epidemias no contado dos colonos com populações até então isoladas e múltiplos conflitos (CNV, 2014, p.206). Os Guarani e Kaiowá foram expulsos de suas terras, suas casas queimadas, muitos foram mortos e os sobreviventes foram deportados para o Paraguai,

governamentais que sistematicamente desencadeiam esbulho das terras indígenas", o relatório denuncia casos em que houve "introdução deliberada de varíola, gripe, tuberculose e sarampo" no claro intuito de exterminar os povos originários e liberar o acesso às terras[361] (CNV, 2014, p.205-207).

No entanto, não eram necessários planos elaborados de eliminação. A facilitação no acesso de forasteiros às populações nativas sem o devido controle ou vacinação prévia já acarreta índices elevados de mortandade. Somada à falta de assistência médica, consistem em formas eficientes de "praticar o assassinato": "A fome, a peste e os maus tratos, estão abatendo povos valentes e fortes. A Comissão viu cenas [...] de revoltar o indivíduo mais insensível", destaca o relatório[362].

Desde os tempos coloniais, os povos indígenas são alvos de massacres e epidemias. No instante em que um 'novo mundo' se abria para desbravadores estrangeiros, o antigo mundo dos que aqui habitavam há gerações estava prestes a ruir. Em geral, os indígenas foram amistosos com esses seres tão estranhos e de língua enrolada que adentraram seu território sem pedir licença. Estabelecia-se, assim, o início da interação entre os povos originários e os invasores em seus interesses mercantis. Contudo, na troca de pau-brasil por badulaques diversos, os nativos recebiam junto vírus e bactérias das quais não tinham nenhuma defesa ou forma de proteção. "Estudos sobre a baía de Cabo Frio, região de escambo do pau-brasil, estimam que cerca de 300 embarcações ali chegaram até meados do séc. XVI; os índios tiveram contato com aproximadamente dez mil europeus" (UJVARI, 2021, p.85). Junto aos forasteiros, desembarcavam em portos brasileiros também "a peste, a rubéola, a varíola, a gripe, o sarampo e a varicela. Os tupis assustavam-se com esses novos visitantes; e a varicela recebeu a denominação tupi de

onde viveram em um exílio forçado até poderem retornar ao Brasil (CNV, 2014, p.215). O extermínio dos Xetá inicia-se nessa época, com espoliação de seu território, remoções forçadas e sequestro sistemático de crianças indígenas (CNV, 2014, p.223-226). Os Tapayuna (ou "Beiço-de-Pau"), do oeste de Mato Grosso, também sofreram tentativas de extermínio entre 1953 e 1971, perdendo mais de 90% de sua população entre tentativas de pacificação e a remoção forçada ao Xingu. De 1.220 pessoas, em vinte anos de contato, restaram cerca de 40 indivíduos desta etnia (CNV, 2014, p.227).

[361] Desde o séc. XVIII há registros de contágio proposital no intuito de dizimar populações inteiras de indígenas. Como no caso dos Goitacás. Extremamente violentos para serem combatidos, permaneceram por anos na região de Paraíba do Sul e Itabapoana representando um entrave à consolidação da conquista territorial. "Até o dia em que os portugueses descobriram um meio de vencer os 12 mil índios resistentes usando a varíola como arma biológica [...] esses nativos foram dizimados por uma epidemia da doença espalhada entre eles de maneira proposital pelos portugueses" (UJVARI, 2021, p.91).

[362] Após circulação da imagem do genocídio Yanomami, Eduardo Reina, em matéria para a BBC News Brasil, relembra o Relatório Figueiredo, resgatado pela CNV em 2012: "O relatório que apontava há 56 anos maus-tratos a indígenas e descaso de militares". Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-64384247>. Acesso em 20/02/23.

catapora, “fogo que salta”” (UJVARI, 2021, p.89)[363]. Até 1888, estima-se que 3 milhões de indígenas tenham sido exterminados no Brasil (ISA)[364].

Diante deste cenário, não é exagero contabilizar cinco séculos de genocídio e, sobretudo, resistência indígena no país. O discurso oficial da época da ditadura era de que os indígenas não poderiam impedir a passagem do progresso: “Dentro de 10 a 20 anos não haverá mais índios no Brasil”, declara o Ministro Rangel Reis, em janeiro de 1976 (CNV, 2014, p.251)[365].

A descoberta de ouro e outros minerais na Região Amazônica através do Projeto Radam (1970-1985), colocou um alvo no coração da floresta. Em nome do desenvolvimento e da segurança nacional, o plano estatal previa exploração econômica e ocupação em larga escala do que consideravam ser um “deserto verde” (VALENTE, 2017, p.25). Sob essa ótica, os povos indígenas existentes no caminho do progresso representavam meros obstáculos a serem vencidos em prol dos interesses de latifundiários, empresários, banqueiros e agentes do Estado. O Plano de Integração Nacional fomentou a construção de estradas que rasgaram as terras indígenas e liberaram acesso a madeireiros, garimpeiros, monocultura e pecuária, expondo a natureza intocada a desmatamentos e poluição, e as populações isoladas a epidemias, expropriações e violência.

A construção da Transamazônica (BR-230) atravessou 29 etnias distintas, sendo nove grupos em contato intermitente e onze isolados que foram impelidos a doenças, pacificação e remoções forçadas. O governo militar, orgulhoso de seu empreendimento, anunciava à nação a sua construção: “a obra da conquista definitiva de uma das regiões

[363] Para agravar o cenário, as missões “civilizatórias” dos Jesuítas formavam aldeamentos indígenas que se tornavam “terreno fértil para eclosões epidêmicas”. Há relatos sobre a morte de 30 mil indígenas em fase de cristianização nas vilas jesuítas da Baía de Guanabara devido a uma epidemia de varíola entre os anos de 1555 e 1562. Na Bahia, 30 mil morreram em apenas dois ou três meses em 1563. Na Paraíba, em 1597, a varíola levou à morte “10 em cada 12” indígenas. Em 1599, no Rio de Janeiro, uma epidemia não identificada matou 3 mil indígenas e portugueses em três meses. Em 1660, 44 mil nativos morreram em Manaus de varíola. Apenas alguns dos casos que se tem notícia e indicam um número exponencialmente maior durante dos séculos de colonização brasileira (UJVARI, 2021, p.86-91).

[364] Em 1908 o Brasil foi publicamente acusado pelo extermínio indígena no XVI Congresso de Americanistas em Viena. Mais informações no site do Instituto Socioambiental (ISA): <https://pib.socioambiental.org/pt/Servi%C3%A7o_de_Prote%C3%A7%C3%A3o_aos_%C3%8Dndios_(SPI)>. Acesso em 31/03/23.

[365] Durante a ditadura, emitiu-se certidões negando a existência de indígenas para liberar a exploração de suas terras, criou-se a “Guarda Rural Indígena” (GRIN), um agrupamento militar onde indígenas de diversas etnias eram treinados para caçar seu próprio povo, e o “Reformatório Krenak”, campo de concentração e tortura de indígenas aprisionados durante o regime; além de campos de prisioneiros de guerra, como ocorreu com os Waikewaras durante a guerrilha do Araguaia (CNV, 2014). Sobre o Reformatório Krenak, assistir ao documentário disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Qpx8nKVXOAo>. Acesso em 23/06/23.

mais ricas do mundo. Sem descanso, homens e máquinas lutam contra a selva, contra o clima, para dar ao Brasil a sua maior obra rodoviária" (CMV, 2022). Mas a verdadeira luta pela vida era silenciada nos telejornais. Incontáveis mortes em benefício do desenvolvimento de estradas por uma colonização idealizada (CNV, 2014, p.209). Em decorrência deste empreendimento, segundo o relatório da CNV (2014), os Waimiri-Atroari e os Arara foram massacrados, os Parakanã perderam cerca de 59% de seu povo e os Araweté foram reduzidos a 36%. E não foram os únicos povos afetados pelas construções das estradas[366].

A Perimetral Norte (BR 210), por sua vez, promoveu o contato com 52 povos diferentes sem qualquer controle, campanha efetiva de vacinação e tampouco ofereceu-se o suporte necessário quando a anunciada crise estourou[367]. Como consequência direta da ação e omissão do Estado,

> diversas epidemias de alta letalidade, como sarampo, gripe e, malária, caxumba, tuberculose, além da contaminação por DSTs, eclodiram entre os Yanomami, vitimando, já no primeiro ano da construção da estrada, cerca de 22% da população de quatro aldeias. Dois anos depois, mais 50% dos habitantes de outras quatro comunidades na área de influência da estrada sucumbiram a uma epidemia de sarampo. No rio Apiaú, no extremo leste do território Yanomami, estima-se que cerca de 80% da população tenha morrido em meados da década de 1970 (RAMOS, 1993). Apenas no vale do rio Ajarani a população foi reduzida de cerca de 400 nos anos 1960 a 79 indivíduos em 1975 (CNV, 2014, p.232).

[366] Em 1973, a remoção forçada dos Panará ocasionou a morte de 66% de sua população. A aldeia estava no caminho da rodovia Cuiabá-Santarém (BR 163). Um indígena Panará (também conhecidos como Krenakore) testemunha que avisara, em vão, sobre os perigos da remoção para o Xingu: "Eu sempre falava pro pessoal que a terra lá não era igual à do antepassado" (CMV, 2022). Populações inteiras foram obrigadas a uma vida no exílio, afastadas de seus locais sagrados e, por vezes, forçadas a conviver com antigos povos rivais. Apartá-los de seu território de origem é tirar-lhes sua subsistência, sua cultura, sua história; é separá-los de seus entes queridos. A série "Incontáveis" narra algumas dessas outras histórias sobre a ditadura civil-militar no Brasil. O sexto episódio é dedicado aos "Povos Indígenas na ditadura". Produzida pela Comissão da Memória e Verdade da UFRJ, a série divulga dados das comissões da verdade e pesquisas acadêmicas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jHrJUBMeT_U>. Acesso em 31/03/23.

[367] Segundo consta no relatório da CNV, "o coordenador do Plano Yanoama protestou formalmente sobre o fato de que tiveram apenas dois dias e meio para realizar a vacinação devido à redução de um planejamento anterior no qual estavam programadas três semanas para essa atividade e que os oito atendentes de enfermagem previstos na portaria 215/E da Funai também não foram contratados, privando a equipe de meios para realizar a imunização prevista (BIGIO, 2007:186, TAYLOR,1976a, pp. 7-8; TAYLOR, 1976c). Nos mesmos documentos, a equipe denuncia que a Divisão de Saúde da Funai se negou a vacinar os índios da região de Surucucus. Ao todo, apenas 230 índios da área da Perimetral e da missão Mucajaí foram vacinados" (CNV, 2014, p.232).

Diante do cenário inequívoco de extermínio intencional e continuado dos povos indígenas, o ex-ministro da Justiça Jarbas Passarinho reconheceu, em 1993, que não é exagerada a denúncia de prática de genocídio no Brasil (CNV, 2014, p.210)[368].

Esses empreendimentos – de ontem e de hoje – sempre se principiam com a destruição da natureza em intensos desmatamentos, seja para a construção de rodovias, hidrelétricas, áreas de pouso e acampamentos, seja para extração ilegal de madeira, preparação da terra para o gado ou no cultivo de monoculturas como a soja. Além do desmatamento afetar a circulação de animais e o leito dos rios, o barulho das obras afugenta a caça. A política estatal de atração e contato promove a invasão das terras, espalha doenças e fomenta atos de violência no confronto direto com nativos que tentam proteger suas aldeias, no estupro de mulheres indígenas, sequestro de crianças e assassinato de lideranças e ambientalistas[369]. Com os garimpeiros, ainda há o agravante da poluição dos rios com mercúrio, contaminando a água e os peixes e, por conseguinte, os indígenas e demais populações ribeirinhas. O conjunto de ações acaba por acarretar fome e desnutrição na população sobrevivente. Séculos de genocídio sistemático e continuado perpetrado aos povos originários que sofrem intensas depopulações, mas seguem na luta, resistindo.

Em seu testemunho à CNV, o líder e xamã Davi Kopenawa conta sobre a epidemia de malária que abateu os Yanomami, enfatizando "o quanto trazer à luz essas histórias é determinante, ainda hoje, para o seu povo":

[368] Inclusive porque os casos de violações não ocorreram apenas contra os povos afetados pela construção dos empreendimentos. Também "há indícios de ocorrências de massacres – efetivados pela ação ou omissão de agentes estatais – entre os Kanoê (RO), Akuntsu (RO)122 e Avá-Canoeiro (TO), por exemplo, e de mortandades entre os Wajãpi (AP), Asurini do Tocantins (TO), Gavião Parkatejê (PA), Ikpeng (MT), Karipuna de Rondônia (RO), Karo (RO), entre outros" (CNV, 2014, p. 239).

[369] Em 2022, o Brasil se chocou com os assassinatos do indigenista Bruno Pereira e do jornalista britânico Dom Phillips. Mas a ameaça, perseguição e morte de ativistas é prática sistêmica no país, em especial na região da Floresta Amazônica. Segundo dados da Global Witness, organização britânica que monitora o homicídio de ambientalistas pelo mundo, o Brasil é o país que mais mata defensores do meio ambiente, concentrando 20% dos assassinatos da última década. Em reportagem publicada no jornal O Globo, está uma lista com 26 nomes de ativistas brasileiros mortos só em 2021. Disponível em: <https://umsoplaneta.globo.com/sociedade/noticia/2022/09/30/alem-de-bruno-e-dom-brasil-lidera-mortes-de-ambientalistas-na-ultima-decada-diz-ong.ghtml>. Acesso em 09/09/23. Em 2005, o mundo se chocou igualmente com o assassinato da Irmã Dorothy Stang no Pará. Em levantamento da Comissão Pastoral da Terra, entre 2005 e 2014, 325 ativistas foram assassinados no Brasil, 219 na Amazônia. Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/card/assassinato-de-dorothy-stang-choca-o-pais>. Acesso em 09/09/23. Em 1998, o assassinato do líder seringueiro Chico Mendes na frente de casa e da família já havia ganhado repercussão internacional, mas pouco foi feito desde então para proteger quem luta pelo meio ambiente no país. Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/card/tiros-silenciam-a-voz-de-chico-mendes>. Acesso em 09/09/23.

> Eu não sabia que o governo ia fazer estradas aqui. Autoridade não avisou antes de destruir nosso meio ambiente, antes de matar nosso povo. […] A Funai, que era pra nos proteger, não nos ajudou nem avisou dos perigos. Hoje estamos reclamando. Só agora está acontecendo, em 2013, que vocês vieram aqui pedir pra gente contar a história. Quero dizer: eu não quero mais morrer outra vez (*apud* CNV, 2014, p.233).

E, outra vez, a imagem do genocídio Yanomami.

É indubitável a importância da instalação e apuração realizada pela Comissão Nacional da Verdade, sobretudo, em seu dedicado capítulo às violações de direitos contra os povos originários. De estimadas 305 etnias que vivem no Brasil[370], dez foram investigadas, contabilizando 8.350 indígenas vítimas da ditadura no país. Os números alcançados dizem respeito a "cerca de 1.180 Tapayuna, 118 Parakanã, 72 Araweté, mais de 14 Arara, 176 Panará, 2.650 Waimiri-Atroari, 3.500 Cinta-Larga, 192 Xetá, no mínimo 354 Yanomami e 85 Xavante de Marãiwatsédé" (CNV, 2014, p.254)[371]. Uma estimativa aproximada, dado o desafio de sua verificação, e que vem, portanto, com a certeza de que novas investigações devem ser realizadas, dessa vez, com o tempo e a coragem necessários para estimar o número de mortos dos Guarani e Kaiowá, ampliar o escopo dos povos verificados e incluí-los no resultado final das vítimas da ditadura civil-militar brasileira.

Com efeito, é preciso atenção para não desviar o foco do que de fato importa. Mais valioso que a exatidão dos números – ou a "rápida" indenização das famílias de mortos e desaparecidos que, como critica Kucinski (2014, p.169), faz parecer que o Estado quer enterrar o caso antes de enterrar os mortos – é a inclusão das vítimas, de todas elas, em uma escala de tragédia coletiva, destituindo de vez a percepção de drama individual. "Dizer que nosso povo não pode ser anistiado porque vive no coletivo é um erro gravíssimo. Outros povos, além do branco, sofreram com a repressão militar. Negar isso é voltar a ter a ditadura nua e crua. Porque o meu povo ainda vive nela", reclama Douglas

[370] Segundo Censo IBGE de 2010, existem no Brasil 896.917 indígenas, correspondendo a aproximadamente 0,47% da população do país. Mais informações disponíveis em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Quantos_s%C3%A3o%3F>. Acesso em 29/03/23.

[371] O jornalista e escritor Rubens Valente, em "Os Fuzis e as Flechas" (2017, p.168-169), questiona esses números, apesar de afirmar que, "de qualquer forma, os números indicam uma bárbara mortalidade". Mesmo na mais baixa estimativa, "teriam morrido quase 40% da população waimiri-atroari", um número indubitavelmente impressionante. Em contrapartida, Marcelo Zelic (2017, p.363), militante de direitos humanos e vice-presidente do Grupo Tortura Nunca Mais, interroga-se sobre o porquê de querer reduzir o irreduzível, desmerecendo o trabalho da CNV. E chega à mesma conclusão: "a gente também não pode ficar só discutindo número [...] Tudo isso tem nome: isso se chama terrorismo, terrorismo de Estado e terrorismo empresarial". Os indícios levantados pela CNV constituíram-se como um primeiro passo. É preciso continuar a jornada.

Krenak (CMV, 2022). Os sobreviventes ainda vivem nela quando ouvem que a ditadura foi "branda". Os familiares ainda vivem nela quando recebem cartas do correio em nome de seus entes queridos desaparecidos. Os negros ainda vivem nela frente a perpetuação da violência policial. É preciso compreender que esta é uma violência que envolve milhares de mortos, não centenas; que diz respeito a todos, não somente às vítimas contabilizadas, e que se volta contra a República, contra a Nação brasileira. E, por isso, ainda há muito a se fazer.

Afinal, quando o brasileiro irá entender que isso acontece em seu país, com o seu povo? Das recomendações da CNV, o que foi levado a cabo? Será ela também (assim como o Relatório Figueiredo) esquecida em uma gaveta? Enterrada em caixas de arquivos pelo novo golpe que se articulava? E depois? Invisível aos olhares que se voltam ao futuro?

A repetição da imagem do genocídio é sintoma do fracasso da humanidade. Por um tempo demasiado longo, as sombras da barbárie encobriram a dimensão da catástrofe em curso. Dissipada a escuridão, irradia-se a imagem do horror. Uma fotografia que emana uma hostilidade sistêmica e atemporal no tratamento dos povos indígenas. Fruto de uma sequência documentada de apelos ignorados, assistências negadas, vozes dissidentes caladas, lideranças assassinadas; resultaram em uma tragédia anunciada. E, sobretudo, corroboram a catástrofe do empreendimento denominado humanidade.

Ao discorrer sobre os traços constitutivos de nossa época, Mbembe atesta sobre a tardia percepção de que os ocupantes do planeta não se limitam a seres humanos: somos apenas parte constituinte de um vasto conjunto de seres vivos e a própria definição de humano encontra-se em xeque, sendo preciso refletir sobre "uma política do vivo para além do humanismo" (MBEMBE, 2017, p.8).

A ideia de que o conceito de humanidade sempre esteve na base de muitos equívocos, inclusive com a clara intenção de justificar o emprego da violência sobre outros povos taxados como inferiores, fundamenta todo o pensamento de Krenak: "A ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível" (KRENAK, 2019, p.11). Premissa esta que atesta não somente a presunção de superioridade de brancos europeus frente a inferioridade do resto do mundo, quanto a visão eurocêntrica de julgar haver um único "jeito de estar aqui na Terra", uma certa "concepção de verdade, que guiou muitas das escolhas feitas em diferentes períodos da história". Uma perigosa

história única que, ao centralizar a narrativa neste arquétipo de ser humano, silencia todas as demais possibilidades e presenças.

Estamos condicionados "a uma ideia de ser humano" e "a um tipo de existência" aqui na Terra que aliena os indivíduos de sua coletividade, de seus saberes ancestrais, de seu pertencimento no planeta. "A modernização jogou essa gente do campo e da floresta para viver em favelas e em periferias, para virar mão de obra em centros urbanos. Essas pessoas foram arrancadas de seus coletivos, de seus lugares de origem" – há tanto tempo que nem se lembram como era antes, ou como poderia ter sido (KRENAK, 2019, p.14).

Dois equívocos basais, mas antagônicos, tensionam – e quebram – a premissa do conceito de humanidade: primeiro, o de que devemos ser iguais, seres humanos, de acordo com um jeito certo de ser que nega a diversidade em prol de uma homogeneização, que suprime "a pluralidade das formas de vida, de existência e de hábitos" impondo "o mesmo cardápio, o mesmo figurino e, se possível, a mesma língua para todo mundo" (KRENAK, 2019, p.22-23). Um jeito certo que imputa um patamar a ser alcançado, inatingível para a maioria da população do planeta, o da 'excelência europeia' – e nesse sentido os indígenas (e todos os não-europeus, com raras exceções) são usualmente vistos como atrasados. Segundo equívoco, o de que somos diferentes de outros seres vivos, um ser distinto e superior, apartado da natureza: "fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade" (KRENAK, 2019, p.16). Essa concepção nos permite explorar indiscriminadamente os 'recursos' naturais, acarretando na exaustão da Mãe Terra e em sua própria aniquilação[372].

Krenak propõe, portanto, que se desestabilize esse padrão invertendo os polos: somos diferentes pois somos plurais, devemos abraçar a nossa pluralidade de formas de vida, existências, hábitos, crenças, cosmovisões. Somos iguais pois todos somos natureza, seres vivos a habitar e compartilhar a terra, o ar, o planeta. Através de uma observação sensível da vida ao redor, da experiência ancestral de pertencer, o filósofo indígena delineia uma observação crítica das cidades e do modo desrespeitoso, barulhento, destrutivo e alienado com que nós nos habituamos a viver e a conviver. E nos sugere, em contrapartida, o exercício cotidiano de escuta da natureza. Escutemos as montanhas, as

[372] Mbembe também indaga, nas entrelinhas de Políticas da Inimizade, os possíveis fundamentos de uma genealogia comum, uma política do vivo para além do humanismo (2017, p.8).

árvores, os rios, porque eles falam, sempre falaram[373]. “Sejamos água, em matéria e espírito, em nossa movência e capacidade de mudar de rumo, ou estaremos perdidos” (KRENAK, 2022, p.27).

Imaginemos, sim, outros mundos possíveis, tantas cartografias sonhadas capazes de criar paisagens diversas, narrativas tão plurais “que não precisam entrar em conflito ao convocar histórias diferentes”; pelo contrário, nos maravilham na forma como dão sentido “às experiências singulares de cada povo em diferentes contextos de experimentação da vida no planeta”. Como propõe o pensador quilombola Antônio Bispo dos Santos, mais conhecido como Nêgo Bispo, o que interessa são as confluências de mundos diversos que podem se afetar mutuamente e produzir sentidos articulando convergências e divergências (*apud* KRENAK, 2022, p.41). Uma constelação de pessoas e suas cosmovisões envoltas em um processo de aliança afetiva que, ao invés de se pressupor entre iguais, abraça uma desigualdade radical (KRENAK, 2022, p.82). Uma cartografia afetiva que convida a todos à transfiguração de seus mundos.

Na orientação ao resgate dos vínculos ancestrais, as vozes coletivas de indígenas nos ensinam a não esquecer e nos convocam a somar nessa luta secular. A proposta agora é nos aproximarmos da cosmovisão dos povos indígenas, aprofundar na cultura yanomami através do trançado entre vida e obra, palavras e imagens, de David Kopenawa e Claudia Andujar. Em oposição às imagens hostis de outrora, imagens hospitaleiras. Fotografias que emanam afeto e nos contagiam com os íntimos saberes de um povo. Imagens que nos levam a enxergar outras cosmovisões, a sentir novos mundos, a alargar nossas concepções e escolhas sobre o melhor jeito de estar aqui na Terra.

3. Claudia Andujar

“A floresta está viva. Só vai morrer se os brancos insistirem em destruí-la. Se conseguirem, os rios vão desaparecer debaixo da terra, o chão vai se desfazer, as árvores vão murchar e as pedras

[373] Ao ficarmos pobres em experiência, nos acostumamos a só acreditar nos experimentos. Para os mais céticos, estudos científicos recentes comprovaram que árvores *falam*. Nossos ouvidos (e tampouco nossos corações) é que não conseguem captar. Disponível em: <https://ciclovivo.com.br/planeta/meio-ambiente/plantas-falam-pesquisadores-provam-que-elas-emitem-sons/#:~:text=%C3%89%20isso%20mesmo%2C%20as%20plantas,estudo%2C%20publicada%20na%20revista%20Cell.>. Acesso em 07/04/23. O bestseller “A vida secreta das árvores”, de Peter Wohlleben (2017), também discorre sobre este mundo ainda oculto para a grande maioria das pessoas.

vão rachar no calor. A terra ressecada ficará
vazia e silenciosa.
[...]
Então morreremos, um atrás do outro, tanto os brancos quanto nós.
Todos os xamãs vão acabar morrendo. Quando não houver mais
nenhum deles vivo para sustentar o céu, ele vai desabar"
Davi Kopenawa

Claudia Andujar deparou-se com um mundo mágico e real, antigo e atual, em luta e em festa. Foi de encontro e se reencontrou nele, nos detalhes essenciais da vida cotidiana em plenitude. "O mundo é esse ser gigante que mal distinguimos se estamos distraídos, mas que se apurarmos a vista encontraremos em seus detalhes. Há uma elegância no mundo por vezes despercebida na pressa com que as pessoas vão se acostumando a viver" (VERUNSCHK, 2021, P.7). Pressa tão característica da vida na contemporaneidade, embora seja nos detalhes do cotidiano, em "trechos de histórias e de sonhos", que uma visão crítica, de olhar apurado, pode encontrar "a ameaça da destruição, mas também – e ao mesmo tempo – esperança e possibilidade de novas significações" (GAGNEBIN, 2012, p.18). Novos mundos.

Há uma transcendência no encontro entre tão distintos mundos que se abrem à possibilidade do novo. Claudia Andujar foi impedida de criar raízes em sua terra de origem. Fugiu do velho para o novo continente, migrou de norte a sul e da cidade para a floresta. Os Yanomami possuem raízes fincadas à milênios no coração da Amazônia, com língua, cultura e cosmovisão próprias, e acolherem aquela estranha mulher de calças compridas e fala enrolada que veio a seu encontro. Na mediação a que fora destinada, a Fotografia, com raiz na técnica e a amplitude das artes, cansada de seguir sustentando tão irrelevante pergunta, se dobra ao meio e sela categoricamente a união entre estética e política.

Não raro, vida e obra se entrelaçam e se autodeterminam numa busca intrincada e indiscernível pelo outro e por si. Claudia Andujar talvez seja a artista que melhor exemplifica esta dupla procura: "Fotografar é um processo de descobrir o outro e, através do outro, si mesmo", explica. "No fundo, por isso o fotógrafo busca e descobre novos mundos, mas acaba sempre mostrando o que tem dentro de si" (2018, p.101). Na procura por se encontrar, a menina sobrevivente descobriu seu lar no meio da selva amazônica.

Na vida íntegra e interligada dos povos originários com a natureza que os envolve. “Estava em casa. Me sentia bem, era como se sempre estivesse estado lá, integrada. Esse pequeno mundo na imensidão do mato amazônico era meu lugar e sempre será. Estou ligada ao índio, à terra, à luta primária. Tudo isso me comove profundamente” (ANDUJAR, 2018, p.99).

Fotógrafa, artista e ativista, construiu uma potente e poética obra-prima dedicada a aproximar os homens da vida e da cultura yanomami. Como atesta a historiadora Ana Maria Mauad, as fotografias comprometidas de Andujar constituem “o lugar de onde emerge um olhar público para a questão indígena” (2012, p.126), o gesto que conclama e contagia o espectador a uma leitura crítica e sensível sobre o universo dos povos originários.

Sua fotografia se principia como um diálogo com as pessoas. Desde a chegada ao Brasil, sua linguagem visual atua na criação de pontes entre mundos tão distintos (MAUAD, 2012, p.126), auxiliando na comunicação com o povo brasileiro e, à posteriori, com os povos indígenas. “Fotografar pessoas a fazia ficar mais próxima de si mesma e a expressar o outro como um igual, por meio de uma linguagem que se queria universal. Essa era a perspectiva humanista da fotografia da qual a geração de Claudia era tributária”, elucida Mauad (2012, p.129). E foi com esse comprometimento consigo e com o outro que Andujar orientou o que viria a ser a jornada da sua vida. “Na época não me importava não entender a língua dos Yanomami. Nós nos entendíamos com gestos e mímica. As respostas, encontrava no olhar. Não sentia a falta de troca de palavras. Queria observar, absorver, para recriar em forma de imagens o que sentia” (ANDUJAR, 2018, p.101).

Embora tenha começado a fotografar no Brasil, os contatos e incentivos oriundos de Nova York foram decisivos no início de sua trajetória profissional e lhe renderam reconhecimento internacional. Contudo, foram os contatos no país onde escolhera viver que demarcariam seu rumo. Darcy Ribeiro sentiu o interesse genuíno da jovem fotógrafa em desbravar o novo território e lhe sugeriu que documentasse os indígenas Karajás, em Goiás, ainda em 1958 (MAUAD, 2012, p.129-130). As fotografias desse primeiro encontro com os povos originários abriram as portas para sua primeira publicação na revista *Life*. Na década de 1960, Andujar consolidaria sua carreira como fotojornalista trabalhando para diversas revistas estadunidenses e brasileiras, viajando pelo interior do Brasil e por entre países vizinhos, e dando novos passos rumo ao universo indígena com visita aos Bororo e aos Xikrin Kayapó.

Mas foi no início da década seguinte que sua vida mudaria para sempre. Em 1971 a revista Realidade decidira fazer uma edição especial temática sobre a Amazônia. Uma "empreitada ambiciosa", como nos conta o jornalista e pesquisador Ângelo Manjabosco (2016), que "levou nove repórteres e sete fotógrafos para a Amazônia", entre eles Claudia Andujar e George Love, seu companheiro na época. Apesar de atender ao forte interesse pelo que acontecia na região, a revista já sentia o acirramento da ditadura desde a implementação do AI-5 e "não queria fotos de índios para evitar dor de cabeça com os sensores" (MANJABOSCO, 2016). No entanto, os retratos dos Yanomami feitos por Andujar demoliram qualquer autocensura e estamparam a capa da Realidade.

O contato com aquele outro mundo fora decisivo para a fotógrafa, que abandonou as pautas para dedicar-se a um projeto autoral de longo alcance: a documentação dos povos indígenas que acabara de conhecer. "A politização crescente da sua prática fotográfica e o recrudescimento da censura à imprensa [...] a levou a abandonar, definitivamente, seu trabalho de fotojornalista e mergulhar no trabalho de campo junto às comunidades indígenas Yanomami" (MAUAD, 2012, p. 132-133).

Essa primeira imersão na cultura e na vida yanomami estende-se até o ano de 1977, quando a Funai a enquadra na Lei de Segurança Nacional e a expulsa das terras indígenas.

> O que aconteceu foi que em 74 o governo resolveu construir uma estrada que ia construir uma estrada que atravessar a terra Yanomami. Era o segundo grande projeto de estrada na Amazônia. O primeiro era obviamente a Transamazônica, essa se chamava Perimetral Norte. Eu estava lá quando isso aconteceu. Eu vi tudo, participei de tudo, nessa construção. Eu fiquei muito horrorizada com o que aconteceu com a construção. Porque realmente eram índios que tinham pouco contato. E para eles isso em primeiro lugar representou a morte, a morte física. Era gente que vinha ou do estado do Amazonas ou do Nordeste que precisavam trabalhar. Então se colocaram lá a cortar as árvores, abrir o caminho para a estrada. Era gente pobre, miseráveis na verdade que estavam à mercê dessa coluna política do Brasil. Então eles chegaram com doenças. [...] Lá eu fiquei muito tocada por tudo isso. Foi depois disso que a FUNAI me afastou. Eles nunca me deram uma razão. Eu perguntei: "o que eu fiz?". Depois ficou óbvio que eles achavam que eu estava documentando tudo para denegrir o Brasil (ANDUJAR *apud* MAUAD, 2012, p. 136).

O endurecimento da ditadura com o AI-5 torna a causa indígena questão de segurança nacional. A repercussão internacional das denúncias de genocídio irrita o regime que passa a monitorar de perto o movimento indígena e indigenistas, taxando-os de "comunistas" e perseguindo tanto as lideranças quanto seus apoiadores (CNV, 2012,

p.211). Foi deste modo que Andujar tornou-se "inimiga da nação". Seu olhar atento e crítico e sua missão de porta-voz sobre o que acontecia aos Yanomami era incompatível com os interesses militares que imaginaram que a silenciariam ao expulsá-la de suas terras. Pois não poderiam estar mais equivocados.

De volta à São Paulo, Andujar estava decidida a atuar não somente na revelação dos filmes, organização do acervo fotográfico e montagem dos arquivos, como na organização da luta pela demarcação do território indígena. Inicia-se, assim, seu ativismo pela causa dos povos originários.

Enquanto isso, em uma sequência de cartas para a Guggenheim de setembro de 1977 a agosto de 1978, vemos as tentativas frustradas de Andujar em retornar à terra yanomami:

> Imagine que depois de todos esses anos trabalhando aqui, depois de esforços gigantescos para começar a falar a língua, para começar a entender a cultura desse povo, depois de ter feito amigos, e os ajudado durante epidemias, muitas malárias, não estou autorizada a voltar. [...] Preciso dizer que estou cansada de lutar [...] tudo que posso dizer é que estou fazendo coisas inacreditáveis para poder prosseguir com aquilo em que acredito (*apud* NOGUEIRA, 2018, p.202-203).

Incansável, de fato, enquanto segue insistindo em seu retorno, Andujar passa a atuar em múltiplas frentes de batalha entrelaçadas: na criação da Comissão Pró-Yanomami – CCPY (1978), junto ao antropólogo Bruce Albert e ao missionário Carlo Zacquini, entre outros apoiadores, onde ficará como coordenadora por vinte e dois anos[374]; e na criação de uma série de publicações e exposições, tanto no campo da denúncia jornalística quanto no campo da arte política. Uma delas foi o livro "**Amazônia**" (1978), realizado em parceria com George Love.

3.1. *Amazônia* (1978)

A fotorreportagem para a revista Realidade, em 1971, introduz Andujar ao universo yanomami. A fotografia enquanto projeto de documentação social a longo prazo

[374] Em fins de 1978, a sociedade civil mobilizou-se contra as tentativas do Estado de espoliação das terras indígenas. Um "movimento de protesto sem precedentes marcou a conjunção entre o movimento indígena nascente e setores intelectuais (advogados, jornalistas, acadêmicos) engajados na resistência à ditadura militar, então em sua fase de declínio" (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.525). Neste contexto surge a CCPY, que lutaria pela causa Yanomami por quase três décadas, até quando eles fundam sua própria associação, a Hutukara Associação Yanomami (HAY, 2004), presidida por Davi Kopenawa.

promove sua permanência junto aos indígenas, de 1972 a 1977, à priori, graças a duas bolsas de pesquisa da Fundação Guggenhein e uma da Fapesp (MAUAD, 2012, p.133). E a fotografia enquanto arte, por sua vez, permitirá tornar o invisível, sensível. Uma trajetória que a implica num duplo mergulho: na vida Yanomami e na prática fotográfica em toda a sua potencialidade documental e estética. Diante da imersão brutal rumo ao desconhecido, há uma entrega total e irrestrita que entrelaça, de forma indestrinçável, fotógrafa, fotografados e Fotografia. Vida, arte e política.

A Fotografia como meio de expressão foi um achado para Andujar na medida em que sanava um conflito muito particular: ter que escolher entre o campo lúdico da arte e o engajamento social com o mundo real. A arte sempre provocara o interesse de Andujar, que já havia se aventurado no campo da pintura enquanto vivera nos Estados Unidos, e o fomento a uma arte fotográfica capaz de comportar a subjetividade do autor começava a ganhar ressonância na época. Em contrapartida, sentia-se impelida às causas sociais, à questão das minorias e injustiças do mundo – cursou humanidades no Hunter College e foi guia na sede da ONU em Nova York –, e o vínculo com o real que a fotografia carrega, a aderência do referente, como descreve Barthes (1984), parecia mediar perfeitamente essa tensão. A imagem técnica apresentava-se como solução para a sua procura por uma linguagem pessoal em harmonia com o social, por uma estética que fosse ao mesmo tempo política. Como nos relata a própria Andujar, ao mesmo tempo em que há preocupação com o social, há preocupação com a estética, e nem sempre o social equilibra-se com o estético: "Eu sofro com isso. Quando consigo juntar as duas coisas me sinto aliviada" (*apud* MAUAD, 2012, p.131).

O desafio de aliar ética e estética, real e imaginário, natureza e fabulação perseguia não somente a fotógrafa como a própria Fotografia em si. Sua prática talvez esteja condenada, por toda a eternidade, a equilibrar-se na corda bamba que conecta e contrapõe realidade e ficção, sem nunca alcançar definitivamente alguma ancoragem. A fotografia subsiste entre esses dois polos e deles retira tanto sua força de autenticação como sua expressão poética. Só há fotografia na tensão epistemológica entre demonstração fidedigna e criação artística, entre prova e fabulação, verdadeiro e falso. Sua multiplicidade e complexidade de formas emergem da incerteza e instabilidade das imagens técnicas, da potencialidade de ser, a um só tempo, documento e arte, natureza e cultura, técnica e magia.

Em função de sua gênese mecânica, a fotografia foi compreendida, incialmente, como reflexo especular do mundo. A essa percepção, André Bazin acrescentou uma

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

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

A partir de meados do séc. XX, a dimensão subjetiva da fotografia começa a ser objeto de discussão e o próprio visível passa a ser pensado como resultado de uma elaboração. Inclusive os adeptos de uma fotografia direta têm no século XX a oportunidade de valorizar suas imagens como fruto de intenções e escolhas que envolvem o recorte e o enquadramento da cena, o ajuste da luz, a oportunidade do disparo; ampliando exponencialmente a própria visualidade criativa que a imagem técnica pode apresentar ao mundo. A fotografia estava, por fim, livre para explorar toda a sua potencialidade expressiva e trilhar seu caminho rumo ao mundo da arte. No âmbito dessa efervescência, como um totem a demarcar o caminho, outro encontro foi determinante sobre o espiral dessas vidas entrelaçadas. Em uma visita aos Estados Unidos, Andujar conhece o fotógrafo estadunidense George Love, que volta com ela para o Brasil.

Partidário de uma fotografia experimental com forte influência de Minor White, Love acreditava que, independente da pauta, o fotógrafo tinha que explorar todo o potencial artístico e criar uma linguagem fotográfica autoral. Considerado "um fotojornalista pouco interessado em fazer fotojornalismo" (REVISTAZUM, 2017), sua visão pioneira para a época dava asas à subjetividade do fotógrafo no obstinado propósito de libertar a Fotografia de suas amarras, rompendo os laços com uma pretensa objetividade[375]. O historiador de arte francês Michel Poivert argumenta que essa fotografia "experimental" foi a grande responsável por introduzir o que viria a ser o caráter inovador da fotografia contemporânea, embora a arte só alcance a fotorreportagem em fins do século XX (2015, p.139-141). Love utilizava métodos pouco ortodoxos, impregnando as fotografias de ruídos, desfoques, abstrações, tudo quanto possível para libertar o ato fotográfico das fórmulas (MANJABOSCO, 2016). Se Andujar contagiou Love por seu interesse na questão indígena, Love contagiou Andujar em suas experimentações artísticas.

Após a fotorreportagem para revista Realidade sobre a Amazônia, o casal decide por continuar fotografando a região – de longe e de perto, do céu e da terra. Em suas cada vez mais breves vindas a São Paulo, Andujar idealiza com Love modernas projeções audiovisuais para duas exposições no Masp, "A hileia amazônica" (1972) e "O homem da hileia" (1973), com muita cor e som para, num mesmo movimento, driblar a censura e instigar um desejo no público de conhecer mais sobre a região e seus povos[376]. As fotografias desses primeiros contatos com os Yanomami já refotografadas com filtros coloridos "era o primeiro passo na invenção de um universo fotográfico para os Yanomami. Sem a preocupação documental do jornalismo ou o rigor factual da antropologia" (NOGUEIRA, 2018, p.174).

Como a atenção da sociedade brasileira crescia sobre a Amazônia, era preciso ao menos tentar contrabalancear a intenção do governo de exploração econômica com incentivos de preservação da floresta e de seus habitantes. Durante os anos de chumbo, Andujar sabia que não havia muita abertura para mostrar as fotografias, ao menos não do jeito que almejava: "Durante a época da ditadura não dava para usar esse material. Eu fiquei com ele guardado. [...] Em São Paulo eu revelava o filme e comecei a fazer o

[375] Mais fotografias de George Love sobre a Amazônia "por entre as nuvens" podem ser vistas na *Revista ZUM*. Disponível em: <https://revistazum.com.br/noticias/george-love/>. Acesso em 02/06/23.
[376] A exposição terminou e no dia seguinte era decretado o "Estatuto do Índio" (1973) que "reforçava a política assimilacionista do Estado, tratando os indígenas como relativamente incapazes e submetendo-os à tutela da FUNAI" (NOGUEIRA, 2018, p.174).

arquivo" (MAUAD, 2012, p. 136). Mantidas à espera pelo momento em que pudessem ver a luz, as fotografias são guardadas à sombra, imersas sob um tempo suspenso indeterminado, embora determinado a acabar, no incerto percurso de sua destinação.

Em 1978, porém, com Andujar expulsa das terras indígenas, o tempo urgia. O arquivo tornara-se um espaço de trincheira, pronto para entrar na batalha e disputar o imaginário sobre a preservação da floresta e de seus habitantes. A concepção da própria fotografia encontrava-se igualmente em disputa. Era chegada a hora de tornar as imagens públicas, colocá-las em circulação através da criação de livros de fotografia sobre os povos indígenas, a despeito ou, mais especificamente, em virtude dos tempos sombrios. Por um lado, algo precisava ser feito para combater o avanço indiscriminado de militares e forasteiros às terras Yanomami. Por outro, a discussão sobre a natureza da fotografia fervilhava, como o próprio Love explicita:

> Depois daquele trabalho para a Realidade, eu voltei pra Amazônia anualmente no período em que se seguiu até 1975 e depois de novo em 1978. No final daquele ano ficou programado que sairia um livro resultante destas viagens. Na verdade, o livro surgiu das convicções sobre a natureza da fotografia e sobre a experiência na região, numa tentativa de conciliar esses dois universos. A Amazônia era o tema, mas o objetivo era mostrar que uma foto não é uma representação fiel do assunto. O livro foi construído para traduzir esta tese. De que aquilo que a fotografia mostra é uma impressão da realidade, apenas a minha impressão. O que você vê é a foto da floreta, não a própria. Não é o céu que você vê, é o filme. Não é um livro da Amazônia, é um livro de filmes (*apud* NOGUEIRA, 2019)[377].

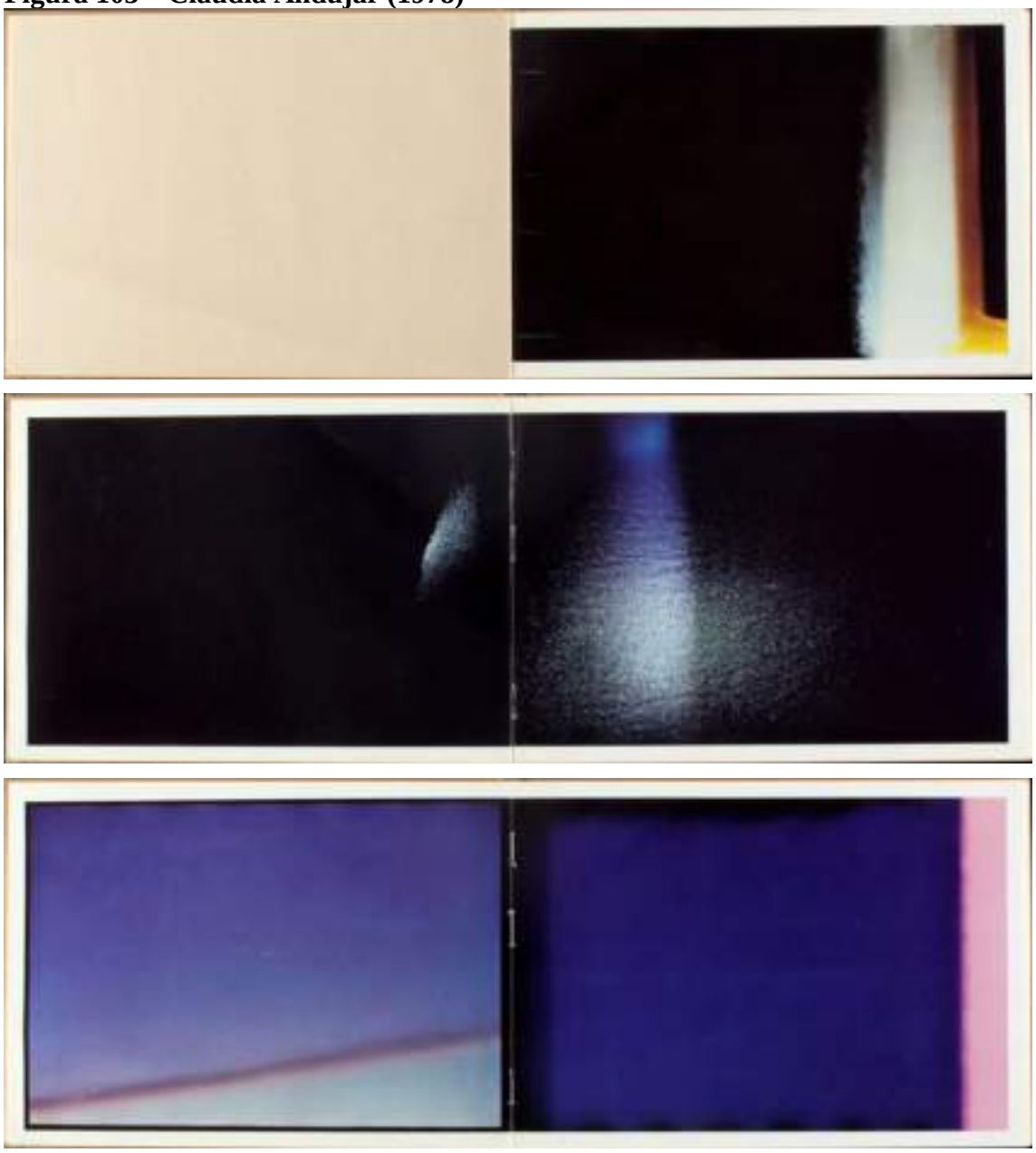
Era necessário desconstruir a percepção de uma representação fiel do real para consolidar um campo de visão crítico e analítico sobre a imagem fotográfica e sobre o que ela nos dá a ver e a sentir. Compreender que estamos vendo a Amazônia de Love e Andujar, coautores de um dos mais belos fotolivros já criados. A seguir, veremos algumas dessas imagens, apresentadas em conjunto e na sequência que aparecem no livro, na tentativa de reproduzir um pouco da mágica sensação criada pelas imagens e pela montagem da obra.

Para compor a atmosfera desejada e imprimir um ritmo quase cinematográfico à narrativa, o livro é introduzido – e depois concluído – com uma imagem bem estranha até hoje: a ponta do rolo de filme (Fig. 103). Como se mirássemos a própria tira de filme

[377] "Amazônia" (1978) é considerado obra-prima entre os fotolivros. Thyago Nogueira, curador da mostra dedicada ao livro no Instituto Moreira Salles (IMS), faz sua apresentação detalhada para o grande público. Disponível em: <https://ims.com.br/exposicao/amazonia-de-claudia-andujar-e-george-love-ims-paulista/>. Acesso em 08/07/23.

diapositivo, somos transportados a uma outra dimensão, levados pela luz que imprime sua força na emulsão fotossensível; estamos diante da magia da técnica fotográfica.

Figura 103 – Claudia Andujar (1978)



Legenda: Amazônia (1978). Fonte: (ANDUJAR; LOVE, 1978)[378].

No gesto de colocar o filme analógico no interior da câmera fotográfica, ao acoplar sua ponta ao carretel, corre-se o risco de indevidamente expor à luz os primeiros fotogramas. Como precaução, as pontas de filme são usualmente dispensadas do ato

[378] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S5i849_Xzww>. Acesso em 24/04/23.

fotográfico para depois, ora vazias, ora queimadas, serem descartadas na edição do rolo batido. Mas não por Love e Andujar. O pesquisador Ângelo Manjabosco (2016) constata que décadas se passaram desde seu lançamento, mas "o ato ainda parece tão transgressor quanto naquele tempo. [...] Prova disso é a ponta do filme, que teima em reaparecer a cada conjunto de fotos como se fosse um refrão":

> A ponta do filme é uma imagem fotográfica, talvez a mais fotográfica de todas. No limite, a borda do filme é também a borda da própria fotografia. Sem contar que, no Brasil dos anos 70, colocar uma ponta de filme em um livro pode ter sido, ainda, como colocar uma receita de bolo no jornal: ocupava o lugar mais nobre, o espaço deixado por aquilo que era tão importante que não pode ser escrito. Em *Amazônia*, a ponta de filme passa longe de ser apenas um recurso estético. É tão fundamental para contar a história que ocupa o lugar do que não pode ser fotografado. [...] É aquilo que não pode ser dito (MANJABOSCO, 2016).

Outra decisão que reforça "a ideia de que isso é uma fotografia e não a coisa em si" (LOVE *apud* NOGUEIRA, 2019) foi a de optar por imprimir em cada fotografia a borda preta do cromo, como uma moldura. Compreendida como um gesto de corte e composição, ato tanto de inclusão quanto de exclusão, a moldura não remete apenas ao que está em seu interior como "nos torna intensamente conscientes do que está para além", do que ficou de fora, no extracampo. O que contém e o que transborda: "há uma dialética entre limite e infinitude; emoldurado, constrangido, afiado, mas incontrolável. É a tensão entre o limite da fotografia e a abertura de seus contextos que está na raiz de sua incontrolabilidade histórica em termos de significado" (EDWARDS, 2001, p.17, tradução nossa)[379]. Olhar para a imagem e para o que ela nos proporciona enquanto experiência ética e estética, perceber o que ela traz inscrito e o que ela torna sensível: tanto algo que, visível nela, é convocado, clamado, quanto algo que, embora oculto, é sugerido, sussurrado. Ciente de que ainda há outros possíveis guardados para encontros fortuitos em compreensões tardias. Pois, se por um lado há uma certa invisibilidade inerente ao arquivo, por outro descortinam-se infinitas possibilidades de leitura ante as múltiplas temporalidades da fotografia.

Segundo argumenta David Campany, "a fotografia é muito ruim para narrar no sentido convencional" – especialmente se a pedirmos uma visão do todo; começo, meio e fim de uma história –, "mas é perfeita para sugerir possibilidades narrativas":

[379] "There is a dialectic between boundary and endlessness; framed, constrained, edged yet uncontainable. It is the tension between the boundary of the photograph and the openness of its contexts which is at the root of its historical uncontainability in tenns of meaning" (EDWARDS, 2001, p.17).

“Frequentemente, sentimos essas possibilidades quando elas são colocadas em movimento pelos meios mais sucintos e mínimos. Um gesto ambíguo. Um objeto perdido. Uma composição alusiva. Um detalhe enigmático” (CAMPANY, 2013, tradução nossa)[380].

Na verdade, a narrativa fotográfica praticada por Love e Andujar se distancia de seu uso como informação para se abrir à forma épica da narrativa clássica. “Metade da arte narrativa está em, ao comunicar uma história, evitar explicações”, já dizia Benjamin: o extraordinário é narrado em detalhes enquanto deixa o espectador livre para interpretá-la como quiser. São histórias compostas por múltiplas camadas que ganham amplitude e seguem, ao longo de anos, “suscitando espanto e reflexão” (BENJAMIN, 2012, p.219-220). Na forma como constroem a narrativa, no fazer artesanal das experimentações fotográficas, Love e Andujar imprimem sua marca “como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 2012, p.221).

Assim principia-se a narrativa do livro numa máxima declaração de autoria, um manifesto pela poética própria da imagem fotográfica. O ambiente desvela-se paulatinamente. Vemos a luz rompendo a escuridão, um reflexo cintilante tocando a calma água do rio. Das imagens em tons de azul, fotografias desfocadas e suas pontas de filme antes tão renegadas ganham lugar de prestígio e ditam ritmo à leitura. Sentimos o amanhecer visto do céu no clarear de uma narrativa que nasce igual a um novo dia.

Como num vislumbre, a água ressurge em uma imagem mais dramática – como se tambores prenunciassem o assombro por vir –, mas a tranquilidade retoma a cena para já escurecer novamente. Com o findar da luz diurna, o livro clama por calma. É preciso desacelerar corpo e mente, tranquilizar a respiração e libertar-se de tudo o que por ventura imaginou que veria por aqui, para se conectar verdadeiramente com a experiência estética das imagens. “Os tempos ficam cada vez mais lentos. A conexão com a realidade não serve e desmancha” (MANJABOSCO, 2016). Através desse prelúdio visual o leitor vai sendo preparado para adentrar a atmosfera e se envolver com a narrativa. No escuro não vemos a cor tão cara a Love, que vai ressurgindo aos poucos. Em páginas duplas, as fotografias em comunhão criam belíssimas imagens livres de convenções que impregnam de sensibilidade a percepção e nos preparam para um novo despertar.

[380] “photography is pretty lousy at narrating in the conventional sense but it’s quite perfect for suggesting narrative possibilities. Often we sense these possibilities when they are set in motion by the most succinct and minimal means. An ambiguous gesture. A stray object. An allusive composition. An enigmatic detail” (CAMPANY, 2013).

Figura 104 – Claudia Andujar (1978)



Legenda: Amazônia (1978). Fonte: (ANDUJAR; LOVE, 1978)[381].

Descortinam-se os sobrevoos de Love sobre os deltas dos rios da Bacia Amazônica. Apresentada numa sequência de três páginas duplas, a imensidão de água impressiona (Fig. 104).

> Planície que ocupa a vigésima parte da superfície terrestre. O verde universo equatorial que abrange nove países da América Latina e ocupa quase a metade do território brasileiro. Aqui está a maior reserva mundial de água doce, ramificada em milhares de caminhos de água,

[381] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S5i849_Xzww>. Acesso em 24/04/23.

> que atravessam milhões de quilômetros quadrados de chão verde. É a Amazônia, a pátria da água (DE MELLO, 2013).

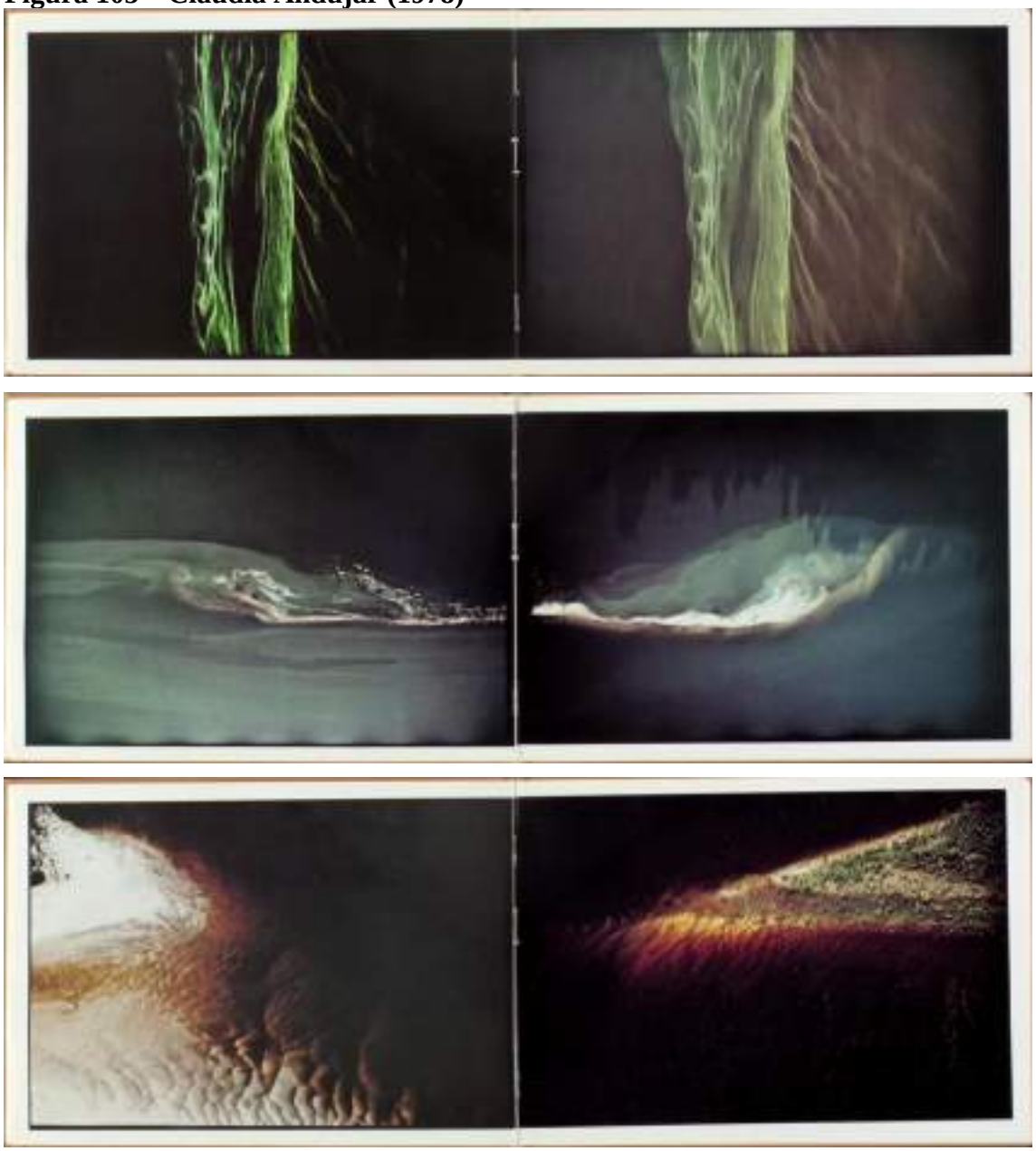
A imagem espelhada duplica a grandiosidade desse universo. Reforçando a ideia de que estamos numa longa tira de rolo de filme diapositivo, ao longo de todo o livro vemos fotografias muito semelhantes postas juntas, em sequência, como se travassem um diálogo muito íntimo sobre a natureza da região e a natureza da fotografia dentro do próprio conjunto da obra.

Do mesmo modo como "uma imagem pode ser simplesmente narrativa sem pertencer a 'uma' narrativa", ela pode criar um diálogo reservado no meio de uma conversa mais ampla. É o que Campany observa nos dípticos do fotógrafo britânico Mac Adams e que podemos igualmente notar nas imagens duplas de "Amazônia". Dípticos são difíceis na medida em que desfazem "a unidade formal da imagem única", criam um desconforto dentro do conforto da narrativa: "O díptico é um dos modos mais desafiadores para a arte e particularmente para a fotografia. [...] Num díptico não há fluxo, mas vaivém. Um curto-circuito sedutor e confuso. Duas imagens. Uma lacuna. Olhe antes de pular" (CAMPANY, 2013, tradução nossa)[382]. Como reforça o curador Thyago Nogueira, é uma decisão muito bonita, de fato, criar esses espelhamentos, repetições, mudança de planos, proporcionando uma experiência vertiginosa ao conto fotográfico (2019). Nos gestos de cesura e costura, preenchimentos e vazios, a montagem das imagens imprime esse ritmo cinematográfico à experiência estética do leitor.

Diante da determinação em romper com a percepção da fotografia enquanto representação fidedigna do real – e por conseguinte com as convenções de objetividade e neutralidade imputada à imagem técnica – e, em contrapartida, explorar ao máximo a potencialidade estética do meio, Love promove esse curto-circuito no espectador-leitor. Destrói quaisquer preconcepções no claro intuito de desobstruir os caminhos por onde possa surgir uma nova concepção da Fotografia – e da Amazônia.

[382] "The diptych is one of the most challenging of modes for art and particularly for photography. [...] In a diptych there is no flow, but a shuttling to and fro. A seductive and confounding short-circuit. Two images. One gap. Look before you leap" (CAMPANY, 2013).

Figura 105 – Claudia Andujar (1978)

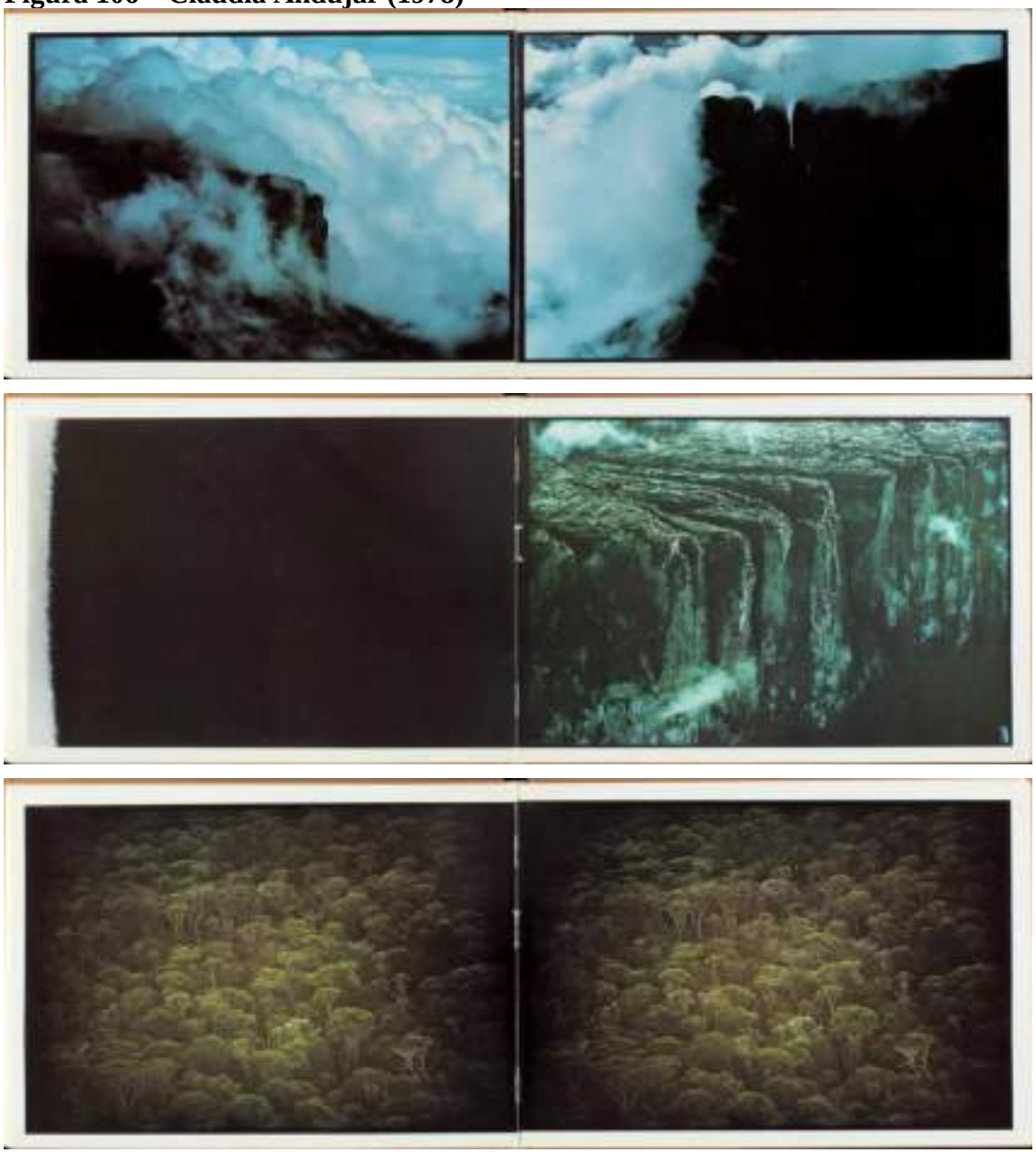


Legenda: Amazônia (1978). Fonte: (ANDUJAR; LOVE, 1978)[383].

Cenas tão lúdicas que provém do céu e das águas e nos afloram os sentidos, nos permitindo fabular (Fig. 105). A intencional não-coincidência entre real e imagem é o que tornam as fotografias tão instigantes e poéticas.

[383] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S5i849_Xzww>. Acesso em 24/04/23.

Figura 106 – Claudia Andujar (1978)



Legenda: Amazônia (1978). Fonte: (ANDUJAR; LOVE, 1978)[384].

Na reflexão de Agamben sobre a singularidade da poesia, o filósofo argumenta que "o poeta pode opor um limite sonoro, métrico, a um limite sintático. Não se trata apenas de uma pausa, mas de uma não-coincidência, uma disjunção entre o som e o sentido". Ou, de acordo com a bela definição de Valéry: "O poema, uma hesitação prolongada entre o som e o sentido" (*apud* AGAMBEN, 2007). As fotografias de Love e Andujar promovem essa hesitação prolongada, no caso, entre imagem e sentido, ao

[384] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S5i849_Xzww>. Acesso em 24/04/23.

impregnar de opacidade o percurso das imagens (LISSOVSKY, 2011, p.14). Se antes, como analisa Lissovsky, "o fotógrafo clássico imaginava-se um cristal translúcido e viveu às turras com questão indecidível da objetividade de suas imagens", hoje o fotógrafo contemporâneo "é o meio turvo, é a lente refratária que retarda e desvia a passagem das imagens" (LISSOVSKY, 2011, p.14).

A cada aparição, um deslumbre. Aos poucos o sobrevoo vai perdendo altitude e se aproximando da terra firme. Percebemos a proeminência do relevo da região e a floresta começa a dominar a paisagem em uma nova imensidão que se abre à imaginação: um mar de árvores descortina-se à nossa frente (Fig. 106). "São trezentos e cinquenta milhões de hectares, [...] Um terço da reserva mundial de florestas" (DE MELLO, 2013).

Como num sobrevoo de um gavião-real, quando desce abruptamente ao ser atraído por algo que lhe despertara o olhar, damos um mergulho rasante rumo à mata verde. O poeta caboclo nos convida a entrar. Thiago de Mello, em seu texto sitiado, nos indica que a floresta, ciente de nossa presença, está pronta para nos conhecer. "Vamos, vem ver o reino vegetal. Entra comigo na espessura úmida. A floresta já sabe que chegaste, todos os verdes se movem, querendo saber quem és" (DE MELLO, 2013). Invertendo os polos e quebrando qualquer possibilidade de unilateralidade, somos pegos olhando. Na falta de possibilidade de uma observação passiva e através da agência da fotografia, o protagonismo da floresta é garantido. E, na devolutiva do convite, nos questionamos: estamos nós prontos a retribuir o olhar?

Passamos do céu de Love à terra de Andujar. A passagem é bem demarcada pelo retorno da ponta de filme junto à figuração de uma folha em tons vivos de verde e vermelho ao lado. Um belo diálogo visual encadeia nossa experiencia imersiva nas imagens. Por motivos de saúde, Love não se adaptou à densidade úmida da mata e optou por fotografar do avião – tanto para a revista Realidade quanto nos anos que se seguiram até a criação do livro. A entrada no seio da floresta demarca, então, não somente a mudança na perspectiva como no olhar de quem dá vida às imagens. A estética segue seu deslumbramento, mas o clima é outro. Estamos diante das fotografias de Andujar feitas agora na proximidade do solo.

> O silêncio se anuncia, gota a gota, despencado das asas de mariposas e pássaros. A selva te recobre, com a sua abóbada de palmas e te encerra na umidade da escuridão diurna. As frondes colossais acumulam o tempo, nas nervuras geométricas das folhas. Os caminhos se fecham nos emaranhados verdes. O silêncio é penetrado pelo punhal agudíssimo do zumbido dos insetos, que proclamam, em ondas de sombra, a chegada do anoitecer na selva. Ouve o lamento ancestral dos guaribas, o silvo mágico das serpentes, o esturro das feras felinas que percorre vibrando as distâncias da planície ferida (DE MELLO, 2013).

Figura 107 – Claudia Andujar (1978)



Legenda: Amazônia (1978). Fonte: (ANDUJAR; LOVE, 1978)[385].

[385] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S5i849_Xzww>. Acesso em 24/04/23.

Nos igarapés, aos poucos, já começamos a avistar, por entre as folhagens da mata, alguns Yanomami. A cadência da narrativa se descortina paulatinamente nas imagens até o exato momento do encontro. Uma mãe com o filho nas costas mistura-se por entre as árvores para depois revelar-se para nós (Fig. 107). Enquanto ela parece estar à vontade, em conversa com outros que estão junto à fotógrafa, o bebê nos encara com olhos de espanto. O familiar dá lugar ao estranho e o inquieta. A presença de uma pessoa com costume, língua e equipamentos tão distintos rompe a cotidianidade do lar. Mas somente o bebê nos lembra de tal interrupção. Os jovens e crianças que vão aparecendo nas fotografias estão surpreendentemente à vontade diante da presença da fotógrafa e brincam por entre cipós, caçam e conversam em suas redes, chegando a oferecê-la algo numa das imagens.

O envolvimento humano fruto da confiança conquistada por Andujar torna-se evidente quando, num segundo momento desse encontro visual, há a retribuição do olhar pela indígena em contato íntimo com a fotógrafa (Fig. 108). Através de olhares e sorrisos vamos criando laços, tecendo empatia e conhecendo um pouco sobre essas pessoas que vivem em simbiose com a floresta.

Da cotidianidade da vida na aldeia, Andujar direciona o olhar para os costumes e ritos de passagem. Vemos as pinturas corporais, os adornos, e nos sentimos atraídos por uma outra cosmovisão, um outro jeito de ser e estar aqui na terra. Como nos explica Andujar, assim como cada pintura corporal tem um sentido e um porquê, "o adorno é mais do que um enfeite, é uma identificação com o mundo espiritual" (2018, p.150). Alguns simbolizam os rituais: "furou-lhe o septo e o lábio inferior com uma lasca de palmeira; era o rito de passagem da menina moça" (ANDUJAR, 2018, p. 124). Assim compreendemos que, na última fotografia desta sequência, a jovem menina já conquistou status de mulher. Quanto aos meninos, o rito de passagem consiste no seu pai atando "seu sexo com um barbante de algodão" (ANDUJAR, 2018, p.130).

Figura 108 – Claudia Andujar (1978)



Legenda: Amazônia (1978). Fonte: (ANDUJAR; LOVE, 1978)[386].

Conhecer outra cultura implica desafios múltiplos, ainda mais quando não se compartilha a mesma língua. De 1971 a 1977, Andujar passou a viver cada vez mais tempo junto aos Yanomami, na região do Catrimani, em Roraima. Voltava para São Paulo eventualmente e não demorava a retornar à aldeia. Aos poucos foi conquistando o conhecimento sobre sua cultura e a intimidade que vemos impregnada nas imagens. Para estes povos originários, a grande Amazônia, "a terra-floresta, que os Yanomami

[386] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S5i849_Xzww>. Acesso em 24/04/23.

denominam *urihi*, é uma entidade viva, parte de uma cosmologia complexa que envolve seres humanos e não humanos. Abrange a natureza e os espíritos da floresta" (ANDUJAR, 2018, p.3). A natureza, com sua exuberância vegetal e os animais que nela habitam é que são, para os Yanomami, "os verdadeiros donos da terra". Assim os Yanomami vivem em harmonia com a mãe-terra e seus irmãos e parentes.

Viver no coração da Floresta Amazônica não era, para alguém de fora, tarefa fácil. Havia mosquitos por todo o lado e uma fumaça constante do fogo que é mantido aceso dia e noite – para aquecer, cozinhar ou afugentar predadores. As caminhadas de coleta e caça mata adentro podiam ser exaustivas, mas a fotógrafa não perderia a oportunidade de vivenciá-las. Andujar comenta sobre "o suor pingando do nariz, queimando os olhos". As horas de caminhada se transformaram em dias, cinco dias. Quando saiu junto aos indígenas nessa viagem por comida, não sabia qual seria o destino nem a duração do percurso, mas queria "entender essa busca pelo alimento tão essencial nessa sociedade": "A sede me apertou. Quis parar e beber, mas não podia porque era apenas uma entre outros acostumados a andar como se anda numa grande avenida. E se parasse e ficasse para trás, o mato iria me engolir. Então andava e me perdia nos pensamentos" (ANDUJAR, 2018, p.99-100). Era a primeira de muitas dessas viagens.

Havia ainda outra dificuldade em sua missão: desta vez, no âmbito da técnica. Mesmo em dias de sol, a mata fechada era demasiada úmida e escura, pois pouca luz consegue atravessar as copas das árvores. "O fotômetro parou de funcionar por causa da umidade. Tinha que fotografar com grande-angular e um filme de ASA 3.200 o dia todo. Normalmente, a floresta já é escura, mas, quando está nublado e chove, fica mais escura ainda" (ANDUJAR, 2018, p.10). A fraca luminosidade requer tanto baixa velocidade, com grande probabilidade de borrar qualquer movimento; quanto diafragma bem aberto, atenção ao foco e pouca profundidade de campo, mas, em contrapartida, promove belos desfoques no fundo. A grande angular exige que você esteja próximo de seu tema; quanto ao filme supersensível, o efeito é de intensa granulação da imagem. Fotografar no sol, por sua vez, acarretava fortes contrastes de luz e sombra e imagens bem dramáticas. Contudo, Andujar dominava a técnica, sabia driblar os entraves e usá-los a seu favor. Tampouco fotografar o invisível seria um problema para ela.

O lado místico da cultura yanomami a fascinava. A magia que a tudo envolve, especialmente as cerimônias intercomunitárias e os rituais xamânicos. As festas *reahu* são momentos de extrema importância para a reorganização social das comunidades, quando eles se reúnem para estreitar os laços e fortalecer alianças. Durante vários dias de

alegre festividade, mulheres e homens evocam cantos e dançam, parte tão significativa dos rituais indígenas. “Cada casa coletiva ou aldeia é uma entidade econômica e política, e seus membros costumam casar-se nessa comunidade, num denso e confortável emaranhado de laços de consanguinidade e afinidade” (ANDUJAR, 2018, p.30). A troca matrimonial também pode ocorrer entre os grupos vizinhos aliados com que mantém relação cerimonial e econômica. “Esses conjuntos sobrepõem-se e formam uma malha sociopolítica, que liga casas coletivas e aldeias de todo o território” (ANDUJAR, 2018, p.36).

Nos rituais xamânicos, os pajés inalam o pó alucinógeno *yãkoana* para receberem os *xapiri*. Traduzido usualmente como “espíritos”, “os *xapiri* são vistos sob a forma de homens miniaturas enfeitados de ornamentos cerimoniais coloridos brilhantes” (ANDUJAR, 2018, p.47). Eles são os verdadeiros protetores da floresta ao iluminar os xamãs em suas reflexões acerca dos problemas enfrentados pela comunidade. Através das preparações e dos rituais, promovem o poder de visão e de conhecimento que “faz dos pajés os pilares da sociedade” (ANDUJAR, 2018, p.85). David Kopenawa nos explica que os xamãs não dormem como os outros indígenas, pois é no tempo dos sonhos, saciados de *yãkoana*, que escutam os alertas e chamados dos *xapiri*. É através das suas palavras que compreendem todas as coisas da floresta:

> É desse modo que os xamãs conseguem sonhar com as terras devastadas que cercam a nossa floresta e com a ebulição das fumaças de epidemia que surgem delas. Só os *xapiri* nos tornam realmente sabidos, porque quando dançam para nós suas imagens ampliam nosso pensamento. De modo que se eu não tivesse me tornado xamã, jamais saberia como fazer para defender a floresta (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.332-333).

Mas como criar imagens destes invisíveis e minúsculos seres espirituais? Como tornar sensível o mundo onírico, o transe xamânico? O desafio de Andujar era gigante. Era preciso fazer figurar o não figurável, tornar visível o que é invisível aos olhos. E, principalmente, traduzir a visão mística dos Yanomami para uma sociedade cética que se esqueceu como se sonha. O poder de ascender a um conhecimento através dos sonhos há muito foi desprezado pelos brancos – esse “povo da mercadoria” com a cabeça “cheia de esquecimento” (KOPENAWA; ALBERT, 2015).

A profunda compreensão das práticas e rituais indígenas conquistada por Andujar é o que lhe dá ampla liberdade de criação. Ela sabe o efeito visual que quer alcançar na imagem, ajusta a câmera para longa exposição e se utiliza de flashes e luminárias para

não somente iluminar a cena noturna, como para criar estes rastros luminosos mágicos em um poético retrato do xamanismo (Fig. 109).

Figura 109 – Claudia Andujar (1978)



Legenda: Amazônia (1978). Fonte: (ANDUJAR; LOVE, 1978)[387].

É de fato formidável a capacidade de Andujar de "*traduzir em imagens*, de manifestar através da fotografia uma experiência análoga àquela da iniciação

[387] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S5i849_Xzww>. Acesso em 24/04/23.

xamanística" (ANDUJAR; CESARINO, 2019). Como explica o antropólogo Pedro de Niemeyer Cesarino:

> O que costumamos designar como "xamanismo" não implica apenas a capacidade de transporte para outras posições cosmológicas. Designa, outrossim, uma capacidade especulativa, uma habilidade para comunicar e relatar conhecimentos adquiridos alhures para pessoas comuns. É nesse sentido que os relatos de Davi Kopenawa são também marcados por uma função xamânica, na medida em que eles traduzem para leitores brancos o conhecimento da floresta. E é também assim que podemos compreender a tradução visual da obra de Andujar (2019).

É desnecessário dizer que não se trata de um retrato dos *xapiri*, captado 'automaticamente' pela fotógrafa. Como Ansel Adams afirma e Alfredo Jaar relembra: "Você não tira uma fotografia. Você faz uma fotografia" (JAAR, 2021)[388]. Da mesma forma como não vemos a Amazônia em si, mas uma fotografia criada sobre ela; vemos a interpretação do ritual xamânico na autoria sublime de Andujar. Com toda a sua capacidade técnica, interpretativa e imaginativa.

Embora invisível aos olhos, ele está inscrito no coração e mente de cada Yanomami. Compreender o que representam os *xapiri* para eles numa imagem onde, primeiro, eles se reconheçam; e ainda traduzi-la para nós, por via da imaginação – dela e nossa – é nos reconectar com essa magia perdida. Andujar resolve de forma radical e "absolutamente original" a representação de um saber imaterial e intangível e coloca o leitor "no ápice da narrativa do livro", um lugar onde não há como não "reagir à questão visual" (NOGUEIRA, 2019). Somada às fotografias do transe, temos a magia própria da montagem de íntimas imagens duplas, criadas ora com a junção da ponta de filme reluzente – a luz amarela a iluminar os pajés que celebram, corpos abraçados –, ora com a intrigante duplicação das imagens. Nos aproxima, assim, da experiência mística de um povo, nos envolve e nos instiga a saber mais.

A fotografia induz a um desejo "de conhecer aquilo que ela não pode mostrar, pois talvez seja uma incognoscibilidade última que esteja no centro do desafio histórico da fotografia" (EDWARDS, 2001, p.17, tradução nossa)[389]. Uma impossibilidade que Edwards coloca como um limite não da fotografia, mas nosso: "Deparamo-nos com os limites do nosso próprio entendimento face ao 'infinito' a que as fotografias remetem"

[388] Alfredo Jaar desenvolve um extenso trabalho sobre a política das imagens no qual insiste em descontruir o pressuposto de inocência ou isenção convencionado à fotografia. Disponível em: <https://alfredojaar.net/projects/2013/you-do-not-take-a-photograph/>. Acesso em 11/07/23.

[389] "The photograph awakens a desire to know that which it cannot show for it is perhaps an ultimate unknowability which is at the centre of the photograph's historical challenge" (EDWARDS, 2001, p.17).

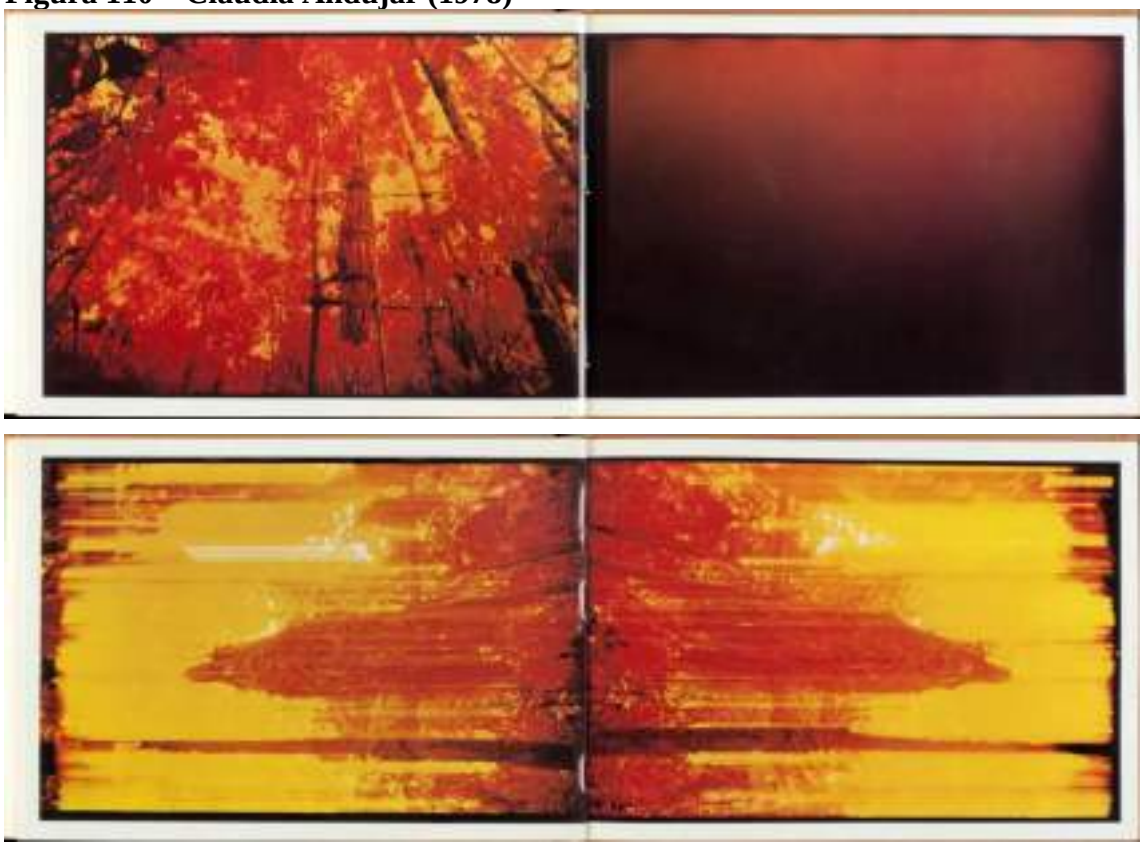
(EDWARDS, 2001, p.17, tradução nossa)[390]. Ao corporificar a magia na performance do transe xamânico, Andujar torna a beleza da cosmovisão yanomami sensível aos olhares dos brancos. Através da afecção da arte, na forma de um contágio, somos arrebatados pelos seres da floresta.

Desse modo, a fotografia nos abre à compreensão das palavras de Kopenawa, à sua aflita visão, do tempo premonitório dos sonhos, de "brancos retalhando a nossa terra, como fazem com a deles". Kopenawa vê os brancos com uma clareza aterradora, esses seres que "esqueceram suas origens e sua cultura" e que os "espanta por sua absurda incapacidade de compreender a floresta" (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.13). Já ouvira de seu sogro o alerta de que "o pensamento dos brancos é cheio de ignorância. Eles não param de devastar a terra em que vivem e de transformar a água que bebem em lodaçal" (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.329). Em suas viagens pelas cidades, Kopenawa vê o que não vemos mais, a luz ofuscante que ludibria a noite, o ruído incessante de automóveis, transeuntes, rádios e televisores, a fumaça no céu encobrindo as estrelas, a terra ferida e estéril, rios podres e árvores mortas. No campo ou na floresta, a mesma destruição. "Vi a terra dos brancos se estendendo longe, retalhada por todos os lados e coberta de capim ralo. Não há mais nenhuma folhagem e o solo desses lugares logo vai ser só areia" (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.328). Os povos originários se importam verdadeiramente com o que nós insistimos em ignorar.

Nas duas fotografias que vemos a seguir, Andujar acompanha os cerimonias funerários em que, por dias, os Yanomami lamentam e homenageiam o morto em uma urna suspensa na mata "flamejante" (Fig. 110). Imagens poéticas de "sonhos incandescentes" (MANJABOSCO, 2016), efeito próprio de filmes infravermelhos muito utilizados por Love e Andujar para subverter as cores tradicionais.

[390] "We are faced with the limits of our own understanding in the face of the 'endlessness' to which photographs refer" (EDWARDS, 2001, p.17).

Figura 110 – Claudia Andujar (1978)



Legenda: Amazônia (1978). Fonte: (ANDUJAR; LOVE, 1978)[391].

Como uma ressalva, aqui podemos observar uma das inúmeras vezes em que a técnica serve tanto a fins culturais quanto à barbárie humana. Os filmes infravermelhos que parecem incendiar a mata apontam para os mesmos filmes nas mãos das forças armadas em missão de mapeamento aéreo das riquezas da região. As longas tiras fílmicas que varrem a Amazônia visando sua exploração econômica são as mesmas tiras que almejam preservá-la da destruição. Ao prenunciar o incêndio, o véu é queimado.

[391] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S5i849_Xzww>. Acesso em 24/04/23.

Figura 111 – Claudia Andujar (1978)



Legenda: Amazônia (1978). Fonte: (ANDUJAR; LOVE, 1978)[392].

Na seção final, temos um pouco da experimentação que Andujar faz ao revisitar seu arquivo, refotografando as próprias imagens com reflexos de luz e cor. Vemos um indígena com um rosto espectral ir se afastando na montagem sequencial das imagens (Fig. 111). Uma poética alusão ao corpo que ascende espiritualmente depois da morte, no ciclo que se fecha somente para recomeçar, conforme a crença indígena. Thyago Nogueira destaca a forma como Andujar resolve a transcendência espiritual com a

[392] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S5i849_Xzww>. Acesso em 24/04/23.

transcendência da própria fotografia, que havia surgido em outro momento, para outro fim e, ao sofrer intervenções e ressignificações, ressurge reinventada. Nesse movimento, sempre muito crítico e poético, a fotógrafa "revê todo o sentido da representação fotográfica e o sentido das próprias imagens nessa associação muito intensa com o sentido da imagem para a cultura Yanomami" (NOGUEIRA, 2019). É comum à sua obra reencontrar fotografias que retornam com novas roupagens; com usos, visualidades e sentidos reinventados pela artista.

No último retrato do livro, o olhar sério do menino nos encara, como se o futuro nos interpelasse sobre o seu destino, o que, apesar de tudo, ainda será (Fig. 112).

Figura 112 – Claudia Andujar (1978)



Legenda: Amazônia (1978). Fonte: (ANDUJAR; LOVE, 1978)[393].

Thiago de Mello diz se lembrar muito bem desse olhar, de outros encontros e da fotografia que performatiza seu retorno – foto que demoradamente contemplara tantas vezes: "Poder e desamparo, uma espécie de esperança amedrontada. É o olhar, como o da própria Amazônia, de alguém que sente precisão de amor" (2013). Ao lado de tão contundente fotografia, pela primeira vez no livro, não há nada. Não vemos a recorrente ponta de filme, muito menos outra imagem, mas um retângulo preto. Nada que possa distrair ou dar a entender outra coisa senão o luto, a presença de tantas vozes emudecidas. E encerra-se com a mesma ponta de filme que começou, de ponta-cabeça, a fechar o ciclo da narrativa.

Diante de uma estética tão poderosa, engana-se quem pensa que o trabalho se desprende por completo de seu referencial. Como Love deixa claro, o tema é a Amazônia. Ao olharmos para as imagens, vemos as fotografias dos autores sobre a região

[393] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S5i849_Xzww>. Acesso em 24/04/23.

fotografada: vemos as fotografias da Amazônia e vemos a Amazônia das fotografias. Em outras palavras, do mesmo modo como não vemos a Amazônia em si, não vemos somente as fotografias de Love e Andujar.

A fotografia está liberta das convenções que a limitam a ser transparente como meio e a dar a ver uma simples representação, uma "captura" do real. "A imagem dá-se a ver ela própria em vez de desaparecer no que nos dá a ver" (AGAMBEN, 2007). Mas isso não implica que o referente está condenado, em contrapartida, a desaparecer; que a fotografia, em seu diálogo com a arte, perderá seu viés político, seu engajamento social. Livre na aparência, a fotografia mantém-se comprometida a um fim. Uma das coisas mais bonitas da compreensão desse livro, segundo Thyago Nogueira (2019), é associar essa potência estética muito forte "com a defesa política que estava por trás dessa obra e com todas essas articulações que essa turma estava tentando fazer para colocar uma questão e driblar todos os entraves que podiam impedir que essa questão aparecesse". Dentro do contexto social, político e poético, a experiência estética que o livro promove é comovente – na literalidade mesmo da palavra, sublinhada pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2015, p.40) – em sua capacidade de nos pôr em movimento em conjunto com ele.

Obra-prima entre os fotolivros, *Amazônia* (1978) é ousado em múltiplos sentidos. Na interpretação muito própria que nasce do casamento entre a visão de Love e Andujar, mas também na aposta arriscada e comprometida do editor da Praxis, Regastein Rocha, junto ao artista plástico Wesley Duke Lee, designer do livro. Feito à oito mãos, o mérito da edição é coletivo: fruto de "cabeças livres e ambiciosas com uma proposta muito clara de fazer uma defesa e chamar atenção para a questão da Floresta Amazônica" (NOGUEIRA, 2019).

A obra foi publicada em plena ditadura civil-militar no Brasil. Sofrendo forte perseguição, Regastein Rocha sabia que tinha a obrigatoriedade de levar os originais para aprovação, mas isso não o impediu de incluir um texto do poeta amazonense Thiago de Mello em seu prefácio – "Amazônia, pátria das águas" (2013), texto feito especialmente para o livro e de onde foram retirados os trechos que aqui acompanham as imagens. Todo o projeto corria risco de ser proibido, mas a incompreensão de sua linguagem artística fez com que as imagens passassem pelo crivo da censura – não o texto. A denúncia poética e política de Thiago de Mello é silenciada e não alcança os leitores do belo fotolivro, que acaba sendo impresso sem nenhuma palavra. Hoje podemos ler o que não está lá. Saber que são Yanomami, pois até isso fora excluído do conhecimento do leitor. O próprio Love reclama que "o livro nunca foi entendido, também ele foi simplesmente banido na época

áurea da censura, nunca chegou ao público" (*apud* NOGUEIRA, 2019). Quanto a Regastein, apesar de estar interessado nas questões indígenas e planejar uma grande coleção sobre o tema, teve a editora invadida pelos militares contrariados que apreenderam materiais e equipamentos, levando ao fechamento da Praxis. Por fim, os brasileiros na época acabaram sem texto, sem livro e sem editora.

"Amazônia – Pátria das águas" (1978) é uma longa elucubração do poeta que se principia anunciando a beleza e a diversidade natural da região, elencando detalhes de sua exuberante flora e riquíssima fauna, listando nomes de animais os mais diversos e árvores que muitos nunca sequer ouviram falar. Depois recai numa denúncia contundente sobre a destruição da floresta. "É tempo de dizer que é dolorido, para mim, caboclo do Amazonas, dizer da verdade da vida que reúne, e desune mais que une, as águas, as florestas, os animais e os homens do Amazonas" (DE MELLO, 2013). Do ciclo da borracha à extração da madeira, do desmatamento da pecuária, passa pelas extensas queimadas e culmina na violência da extração mineral. Flora devastada, fauna ameaçada de extinção e a degradação da vida indígena. Assim o poeta evoca a responsabilidade pública pelo destino dos povos originários: o problema do indígena é um problema nosso – pois é o nosso modo de viver no mundo que destrói a Amazônia e promove o genocídio indígena.

> Olha bem, leitor companheiro, olha devagarinho estas fotos, que captam, para perdurar no tempo, um momento da vida de uma tribo de índios da Amazônia. Não te chamo a atenção para a beleza, de fina qualidade poética. Não. Olha bem detidamente, porque estás, seguramente, diante de um dos últimos testemunhos do que ainda resta, na Amazônia, quase intacta em sua pureza, da vida dos seres humanos que primeiro habitaram esta selva e cuja raça está caminhando já muito perto do fim. A verdade é que no céu dos índios, apodrecido pelo furor branco, já se apagam as últimas estrelas.
>
> Eles eram mais de um milhão quando chegou o colonizador europeu. De extermínio em extermínio, depois de quatrocentos anos, hoje eles não chegam a cinquenta mil. E desses, quase todos já perderam, feridos fundamente na essência dos valores de sua etnia, a sua própria condição de índios. Uns poucos ainda resistem, escondidos nos grandes centros da selva, fugindo ou evitando o máximo que podem o contato com os chamados agentes da civilização. O que desejam esses pequenos resíduos tribais ainda espalhados pelo chão da Amazônia, como de outros raros lugares do Brasil, é simplesmente poder ser e seguir sendo simplesmente índios. Querem o direito de ser o que são (DE MELLO, 2013).

O próprio título do livro também sofreu censura. Segundo Thyago Nogueira (2019), os autores almejavam por um nome mais veemente que convocasse o leitor a se

envolver com a proposta política do projeto, algo em torno de "Ame a Amazônia". A solução genial de Wesley Duke Lee foi quebrar a palavra Amazônia, dando a subentender o apelo desejado. Já sua aparência quase austera, sem imagens na capa, e sua cor marrom com letras em dourado, apontam tanto para a questão do ouro quanto para a madeira enquanto casca a envolver o miolo do livro (NOGUEIRA, 2019).

Apesar de incompreendido e banido em tempos sombrios, numa dupla recusa de sua existência, a proposta de Love e Andujar era clara em chamar a atenção tanto para a amplitude artística da fotografia quanto para a necessidade de preservação da Floresta Amazônica. Todos os envolvidos na confecção da obra estavam verdadeiramente engajados na defesa política dos povos indígenas e apostavam na apresentação e montagem, textos e imagens com forte carga estética e afetiva capaz de envolver os leitores na causa em comum. Todos, inclusive a Fotografia, dão o melhor de si nessa missão. Inclusive o poeta:

> *Aprendi com aquele irmão de águas que em tempos doloridos é preciso trabalhar com esperança na construção da alegria.* [...].
>
> Hoje é a esperança que paira sobre a face das águas do meu rio. Que ainda paira. Apesar de tudo. Apesar da destruição, do saque de suas riquezas, do desflorestamento impiedoso, da fauna ameaçada, do desamparo do homem ribeirinho – a esperança amazônica resiste. O coração do homem não se cansa. Se, de tão malferida, a floresta se cansa, este o nosso grande temor (DE MELLO, 2013).

A Terra já se cansou de nós. Desde a escrita do texto, em 1978, pouca coisa de fato mudou no cenário distópico do aquecimento global; ainda são poucos os que entenderam o alerta dos que ainda vivem em simbiose com o planeta.

Apesar da grandiosidade da obra, "Amazônia" foi apenas uma das frentes que Andujar articulou depois de sua expulsão das terras indígenas. No mesmo ano lançara seu primeiro livro "Yanomami – Frente ao eterno" (1978) e "Mitopoemas Yãnomam" (1978), que dá voz aos indígenas na medida em que os convida a ilustrar sua própria cosmogonia numa prática incomum para eles de autorrepresentação. Feito a muitas mãos, o livro reúne desenhos e depoimentos de três xamãs Yanomami, intercalados por breves textos e imagens de Andujar impressas em transparências, "como se fossem o próprio filme fotográfico" (NOGUEIRA, 2018, p.208).

Já "Yanomami – Frente ao eterno" (1978), dedicado à memória de seu pai, nos apresenta os indígenas em sóbrios e tocantes retratos em preto e branco, uma estética bem diferente dos outros dois livros. No posfácio de Darcy Ribeiro, o antropólogo decide

chocar o leitor ao começar o texto afirmando que as crianças que vemos no livro esperam a morte. E denuncia, a seguir, "a hecatombe das dores invisíveis, das mortes inenarráveis" e do trágico fim a que estão destinados os Yanomami.[394] A obra clama, por vias distintas, mas intrincadas, de conhecimento e afeto, tornar o leitor ciente e sensível à causa indígena. Contudo, em virtude da época sombria, textos e imagens foram apreendidos e o livro, banido. Tanto "Amazônia" quando "Yanomami: Frente ao Eterno" sofreram censura do governo militar e, mesmo após o fim do regime, mesmo com o país de volta à democracia, "nunca chegaram a ser disponibilizados em livrarias" (DE MORAES, 2022, p.228). Imagens sitiadas, relegadas à espera de um porvir, quando sua visibilidade possa, finalmente, encontrar ressonância e sentido nos olhares públicos.

Enquanto isso, a fotografia busca imortalizá-los, como se fosse possível guardar a vida em imagens. Mas esta é exatamente a missão impossível destinada às fotografias sitiadas, salvaguardar vidas. Determinada a salvá-los e ciente dos limites naturais da Fotografia e das limitações impostas à sua prática fotográfica, Andujar transborda em múltiplos níveis sua atuação.

3.2. Marcados (2009)

O sobrevivente carrega a culpa de ter sobrevivido. Fardo pesado demais para qualquer um, insuportável para muitos, e que precisa tornar-se inolvidável para todos. Nascida em Neuchâtel, na Suíça, como Claudine Haas, filha de Germaine Guye e Siegfried Haas, crescera junto à família paterna em Nagyvárad, na região da Transilvânia que ora pertencia à Romênia, ora à Hungria – até a Alemanha nazista perseguir, deportar e assassinar os judeus em campos de concentração e extermínio. Tinha treze anos de idade. "Durante a guerra, meu mundo foi arrasado de um dia pro outro. Fiquei viva enquanto os outros morreram. Morreram meu pai, morreu minha avó, minhas amiguinhas e um amiguinho que me emocionou e me acordou dos sonhos de infância" (ANDUJAR, 2018, p.101). Andujar conseguiu fugir para a Suíça com a mãe numa penosa viagem de trem por entre os escombros da guerra, de onde, mais tarde, emigrou para os Estados Unidos e, depois, Brasil. Jamais imaginara que testemunharia outro genocídio.

[394] Trecho do texto de Darcy Ribeiro, "Um depoimento sobre os índios Yanomami" (1978). Devido a censura, o texto foi reimpresso em outro livro de Claudia Andujar: "A vulnerabilidade do ser", (2005). Disponível em: <https://xapuri.info/que-sera-dos-yanomami/>. Acesso em 09/07/23.

Ser expulsa das terras Yanomami em um momento crucial obrigou Andujar a atuar de forma mais radical que outrora: “Estudar uma cultura em meio à destruição dessa cultura por forças externas é difícil do ponto de vista prático e teórico” (*apud* NOGUEIRA, 2018, p.237). Era preciso intervir. Tomar posição. Andujar orquestra, então, um movimento de erguer “seu pensamento da imagem à cólera diante do tempo vivido, diante do tempo sofrido pelos seres humanos para decidir sobre sua própria história” (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p.87). Sabia que retornaria à floresta, a despeito da forte repressão e dos riscos inerentes ao conflito em curso – estava sendo vigiada de perto pelo regime militar que por pouco não a extraditou do país. “A batalha contra forças políticas e econômicas poderosas a levara a ser ameaçada em Boa Vista e, sabemos agora, vigiada pelo Serviço Nacional de Informações” (NOGUEIRA, 2018, p.237).

Em paralelo à produção fotográfica, Andujar articulava a coordenação da CCPY com a produção de informes e manifestos mais contundentes à imprensa nacional e estrangeira na forma de denúncia e de apelo à salvação de um povo. As fotografias também mudariam. “A urgência imposta pela violência do contato exigia atuação imediata, obrigando-a a se afastar do projeto de interpretação visual para dedicar-se a imagens que divulgassem o descalabro” (NOGUEIRA, 2018, p.236). Até então, havia evitado fotografar doentes ou mortos, assim como os indígenas culturalmente afetados pela convivência com os brancos. No entanto, o contexto emergencial pedia por medidas mais drásticas: “o período da CCPY marca outro tipo de imagem, que exibe com mais frequência os objetos industrializados, as situações precárias das moradias e mesmo a fragilidade da saúde dos Yanomami, assuntos que tinham se agravado” (NOGUEIRA, 2018, p.236).

Após a descoberta de ouro e outros ‘recursos’ minerais na Floresta Amazônica, o Estado iniciou uma intensa campanha de exploração econômica da região, promovendo acesso e incentivando migração às terras milenares dos Yanomami através da Perimetral Norte (BR-210). Apesar da política de imunização preventiva dos povos indígenas ter sido sistematizada nos anos 1950, durante o período da ditadura civil-militar o objetivo voltara-se à eliminação dos “entraves” ao progresso e não à proteção dos povos originários. Andujar presenciou a drástica mudança na vida cotidiana dos indígenas com a chegada aterradora do ‘progresso’. Em um breve resumo dos problemas enfrentados pelos Yanomami na década de 1970, relata que:

> em 1974, “as equipes de construção sem nenhum esquema de saúde penetram maciçamente na área, trazendo inúmeras epidemias de gripe,

> sarampo, doenças venéreas, tuberculose e doenças de pele"; em 1975, "garimpeiros invadem a região de Surucucus no lugar de maior concentração indígena (76 aldeias, 3.800 índios). Esse contato acaba provocando sérios conflitos físicos entre indígenas e garimpeiros"; entre 1976 e 1977, relativa trégua, porque "as autoridades federais determinam a evacuação dos garimpeiros e os trabalhos da rodovia BR-210 são interrompidos por dificuldade econômica"; em 1978, um convênio entre a Companhia de Mineração Vale do Rio Doce e a Funai para explorar cassiterita em Surucucus prevê a entrada de "300 funcionários da mineradora, sem que tenha sido anunciada qualquer medida visando a vacinação de 3.800 indígenas da área. Pode-se deduzir que isso equivale, de fato, ao extermínio dessa população" (ANDUJAR *apud* NOGUEIRA, 2018, p.234-235).

Diversas epidemias letais aos indígenas eclodiram pelo contato indiscriminado, como gripe, sarampo, caxumba, tuberculose e malária. No primeiro ano da construção da estrada foram vitimados cerca de 22% da população de quatro aldeias; no ano seguinte, mais de 50% dos indivíduos de outras quatro comunidades. No rio Apiaú, cerca de 80% da população foi morta até meados de 1970. No rio Ajarani, dos 400 indígenas contabilizados em 1960 restavam 79, em 1975 (CNV, 2014, p.232).

Na década de 1980, apesar do Brasil se encaminhar para a redemocratização, as circunstâncias na Amazônia só se agravaram. O Estado estava convicto da necessidade de uma aculturação gradativa dos indígenas para assimilação futura: segundo relatório oficial da Funai, de 1981, o governo declarava a "impossibilidade de preservar a cultura Yanomami intacta, no estágio atual. Aqueles que defendem este aspecto são irrealistas e não aceitam o princípio de que a cultura superior é dominante e que absorve a cultura inferior" (*apud* NOGUEIRA, 2018, p.234).

Diante da desfaçatez, urgia tomar medidas concretas pela preservação de um povo. Por intermédio de financiamento internacional, Andujar, Rubens Belluzo Brando e Francisco Pascalicchio, médicos da Escola Paulista de Medicina, abraçaram a missão hercúlea de percorrer todo o território yanomami no propósito de avaliar a situação de saúde dos indígenas e realizar campanhas de vacinação. Os dados levantados serviram de base para o monumental "Relatório Yanomami" (1982), documento que se mostrou fundamental na luta pela demarcação da terra indígena por conter uma quantidade inédita de informações detalhadas sobre as características das comunidades e os problemas enfrentados, além de depoimentos de missionários e lideranças locais. A alarmante conclusão denunciava um destino trágico, irreversível e inevitável aos povos indígenas.

Para a realização da missão, havia um desafio maior do que a distância cultural ou geográfica enfrentada: a identificação e triagem dos indivíduos vacinados. Como aplicar

uma seleção individual em uma sociedade que se organiza pelo social? Na cultura Yanomami, não há o hábito do uso de nomes próprios. Diante do desafio de catalogação dos indígenas atendidos, Andujar optou por fotografá-los individual e frontalmente, como em retratos 3x4. Mas ainda era preciso diferenciá-los, marcá-los um a um, o que foi feito pendurando placas com números de identificação em cada indígena a ser retratado, catalogado e vacinado. Assim era possível realizar a triagem e não deixar nenhum indivíduo desprotegido.

Impressas à priori em tamanhos diminutos para serem anexadas às fichas sanitárias, as imagens, retidas no arquivo, mantiveram adormecidos seus germes de futuro. Com o decorrer do tempo, a urgência transmuta-se em permanência. Há algo ali guardado que resiste à passagem do tempo. Algo que permanece em repouso, decantado no fundo da imagem, à espera de um chacoalhar mais forte que faça emergir novamente a atualidade de sua urgência. Portadoras de uma necessidade vital na época, tais imagens permaneceram inertes até o momento em que a fotógrafa lhes restitui o olhar.

A historiadora Arlette Farge ressalta que a história nos arquivos existe apenas "no momento em que são confrontados com certo tipo de indagações" (2009, p.19). Realizadas entre 1981 e 1984 como retratos comuns de identificação, é somente nos anos 2000, época em que volta sua atenção a um trabalho de memória, animando as imagens que jaziam no arquivo, que Andujar defronta-se com algo inesperado.

> Foi somente nos anos 2000 que percebi porque estas fotografias me marcavam tanto. Conceitualmente, eu as identifico com a minha própria história e com o destino da minha família. Meu pai, meu tio, minha avó – todos foram marcados com números ao serem deportados para os campos de concentração, durante a Segunda Guerra Mundial. Já os Yanomami foram marcados com os números no intuito de salvá-los. Levei 20 anos para entender isso[395].

[395] Disponível em: <http://povosindigenas.com/claudia-andujar/>. Acesso em 19 set 2018

Figura 113 – Claudia Andujar (1981-1983)



Legenda: Marcados (2009): Ericó (RR). Fonte: Claudia Andujar: A Luta Yanomami (ANDUJAR, 2009, p. 9).

Na sua iconicidade, retratos frontais de indivíduos marcados com um número remetem imediatamente à memória do Holocausto (Fig. 113). Devido à sobrevivência de imagens que atravessam as eras, sua vida póstuma, nos termos de Aby Warburg, sua ressurgência, à posteriori, desponta como um modelo para o "inconsciente histórico", como argumenta Lissovsky, acessado pela memória de Andujar e agora também pela nossa (2014b, p.318). Como num salto, a imagem de corpos com a marca numérica retorna de seu esquecimento momentâneo para ganhar uma atualidade premente. A primeira sensação impregnada nas imagens de indígenas marcados causa imenso desconforto, pois não há como não sentir a violência imputada aos corpos subjugados. Na alusão a uma ampla iconografia que o anacronismo da leitura nos possibilita, além da *Shoá* lembramos dos retratos de identificação dos presos políticos da época da ditadura militar. Recorrência alarmante, supõe-se. Mas, então, resta a pergunta: o que exatamente corpos Yanomami numerados nos dizem?

Apesar de remeter a uma iconografia distópica, ao se desdobrar a leitura do trabalho, o que se compreende é a crítica radical de uma imagem utópica que visa garantir a sobrevivência desse povo (MAUAD, 2012, p.141). Algo diferente de tudo o que Andujar já havia realizado. Destinados à morte por omissão e ação do Estado ditatorial, os Yanomami são marcados para salvar.

Após o súbito reconhecimento de seu entrelaçamento histórico, a fotógrafa inicia o lento e artesanal trabalho de desconstrução e remontagem de sentidos dos arquivos.

“Marcados” (2009) é revitalizado na forma de livro e exposição das impressionantes fotografias em grande formato nas paredes de museus e galerias. A dimensão estética da montagem em série enfatiza a extensão do acontecimento e sua repetição (Fig. 114).

Figura 114 – Claudia Andujar (1981-1984)



Legenda: Marcados (2009): Ajarani (RR). Fonte: Claudia Andujar: A Luta Yanomami (ANDUJAR, 2009, p. 59-82).

Após ter se concentrado na região do Catrimani, onde indígenas isolados mantinham pouquíssima interação com os brancos e viviam em harmonia com seus ritos e crenças; era necessário ampliar o escopo para este projeto sanitário, o que acabou por incluir comunidades em plena convivência com os brancos – ausentes das fotografias até então.

Na edição do livro “Marcados” (2009), os retratos mantêm a separação por localidade, exibindo diferentes níveis de aculturação. Em Ericó (1981-1983) e Boas Novas (1981), por exemplo, desde 1965, forasteiros mantinham contato com os Yanomami e em 1980 a região estava completamente dominada pelo garimpo. “Não era incomum a prostituição de mulheres e o surgimento de doenças graves que o trânsito de garimpeiros na fronteira com a Venezuela propiciava” (NOGUEIRA, 2018, p.238).

> Quando nos misturamos com os brancos, tudo começa a dar errado. Eles nos prometem mercadorias, quando só pensam em roubar a nossa terra. Disparam suas espingardas contra nós quando ficamos bravos. Começam a pegar nossas mulheres. Ficamos doentes o tempo todo e

> não podemos mais caçar nem cultivar nossa roça. No final, morremos quase todos de suas epidemias *xawara* (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.332).

Nestas imagens, todos os indígenas, inclusive as crianças, estão com os corpos cobertos por roupas industrializadas. Mulheres e meninas majoritariamente de blusas e vestidos estampados. Homens e meninos de shorts ou calça jeans, regata ou blusa de botão; avista-se um boné, uma camisa de time e até uma boina por entre os retratados. Notam-se cigarros, habitações individuais e pornografia, novidades entre os indígenas; enquanto que adereços tradicionais e pintura corporal vão desaparecendo do costume.

Nas regiões de Ajarani (1981-1984) – série de fotografias acima – e Mucajai (1983), podemos ver uma acentuada mistura entre roupas industrializadas, miçangas e pinturas, alguns torsos nus e outros cobertos. Já em Paapi U (1983), Aracá (1983) e Surucucus (1983), os indígenas aparecem com os hábitos tradicionais, privilégio das aldeias ainda isoladas. "Na serra de Surucucus, coração do território Yanomami, vivem aproximadamente 3.500 índios isolados, divididos em aproximadamente 50 malocas (situadas em região de floresta e montanha), a maioria das quais só visitada de helicóptero" (ANDUJAR, 2018, p.266).

Ao folhear as páginas do livro, o que se evidencia na repetição de retratos frontais é a diferença no conjunto de olhares. É compreensível um certo desconforto ante a necessidade de posar para um registro médico. Falta à fotógrafa o tempo necessário para que os laços de intimidade se estabeleçam. Contudo, nas regiões que sofreram algum grau de aculturação, vemos emergir um outro olhar recorrente, triste e perdido, como se uma desilusão pairasse no ar, especialmente entre os mais velhos. Um olhar que se destaca pela repetição e diferença com outros olhares de aldeias que lograram se manter imunes à cultura do branco – como podemos notar, já quase no final, a mirada serena e íntegra, sorriso estampado no rosto, retrato da esperança amazônica dos que resistem fiéis às suas crenças e costumes (Fig. 115).

Figura 115 – Claudia Andujar (1983)



Legenda: Marcados (2009): Surucucus (RR). Fonte: Claudia Andujar: A Luta Yanomami (ANDUJAR, 2009, p.121).

Dos seus primeiros contatos com os indígenas isolados, Andujar comentara como os Yanomami parecem estar sempre felizes, rindo e conversando. “Parece não haver tensão, como conhecemos em nosso mundo. É talvez a coisa mais admirável sobre eles” (*apud* NOGUEIRA, 2018, p.176). Mas essa felicidade parece ruir ao entrar em contato com o branco. E, no entanto, é rumo à essas aldeias antes intocadas que uma centena de pistas de pouso clandestinas foram abertas para levar forasteiros rumo ao ouro que aflora na região. Esse era o desespero de Andujar.

Em fins da década de 1980, o cenário é catastrófico. Estima-se que cerca de quarenta e cinco mil garimpeiros – cinco vezes a população indígena local – desembarcaram no Estado adentrando o território Yanomami para empreender uma desesperada “corrida ao ouro” (1987-1990) que, além das doenças, trouxe acentuada

destruição, violência e morte aos Yanomami[396]. Como explica o Senador Severo Gomes à imprensa nacional em 1989:

> A pista do posto de Paapiú parece cenário da Guerra do Vietnã. Um avião pousa ou decola a cada cinco minutos. Uma ronda incessante de helicópteros sobrevoa a floresta. [...] O posto da Funai está abandonado. Seringas e medicamentos estão amontoados em desordem, misturados a latas de cerveja vazias. O registro dos tratamentos é folheado pelo vento. O rádio desapareceu [...]. Os Yanomami estão abandonados aos garimpeiros. O ronco dos motores só para após o anoitecer. Então – me diz um idoso –, nós escutamos um ruído muito pior: o de nossas crianças chorando de fome (*apud* KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.335).

A declaração de Krenak é igualmente contundente[397]. Lembra de ter visitado a região e se deparado com um igarapé lindíssimo de águas transparentes. Ao retornar, passados somente três anos, o cenário é de completa destruição, com tambores de óleo diesel boiando, restos de latas jogadas no solo e demais porcarias poluindo a região. Mata devastada, peixes contaminados, caça afugentada. Os Yanomami que sobreviveram à violenta intromissão fugiram desesperados.

A situação dos Yanomami era extremamente grave: se por um lado havia milhares de garimpeiros "comedores de terra" que ameaçavam sua subsistência; por outro havia o governo que, embora às voltas com a democracia, ameaçava sua permanência. Dados da operação Selva Livre (1991) calculam "que 20% da população Yanomami, que era de 9 mil pessoas, morreu em decorrência de epidemias, conflitos e da desestruturação social" na época (ISA)[398]. A hecatombe ainda se acentuaria com um decreto de José Sarney que dividia a terra Yanomami em dezenoves ilhas isoladas, "criando um confinamento das comunidades que terminaria por asfixiá-las" (NOGUEIRA, 2018, p.246). Duas vias de atuação distintas rumo a um mesmo fim trágico: inviabilizar sua existência na dupla morte

[396] De fato, o garimpo nunca cessou. Contudo, um relatório recente desenvolvido pela Hutukara Associação Yanomami (HAY) constatou um crescimento exponencial do garimpo desde 2018 e uma expansão significativa para outras áreas de atuação dentro da reserva, que culminaram na questão humanitária emergencial dos Yanomami da atualidade. Link para o Relatório e mais informações disponíveis em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2023-02/lider-indigena-garimpo-chegou-novas-areas-yanomami-nos-ultimos-anos#:~:text=Na%20d%C3%A9cada%20de%2070%2C%20iniciativas,a%20%E2%80%9Ccorrida%20do%20ouro%E2%80%9D>. Acesso em 09/07/23.

[397] Parte da declaração de Ailton Krenak em conversa na galeria do IMS na ocasião da mostra de Claudia Andujar "A Luta Yanomami". Destaca inclusive o apoio corajoso do Senador Severo Gomes e de como eram vigiados pela ditadura militar inclusive dentro do Congresso Nacional. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KrEBwopx_oA>. Acesso em 20/07/23.

[398] Disponível em: <https://widgets.socioambiental.org/pt-br/node/675>. Acesso em 09/07/23. Mais informações sobre os Yanomami disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Yanomami>. Acesso em 09/07/23.

do indígena: morte física, por epidemias, assassinatos e fome; morte cultural, por assimilação social.

O decreto promoveu um verdadeiro escândalo e imediata mobilização internacional. Como resposta, Andujar resgatou fotografias do Catrimani e as misturou a algumas fotografias de Marcados para criar o "projeto artístico-político mais ambicioso" da CCPY: uma projeção audiovisual realizada no Masp e intitulada "Genocídio do Yanomami: morte do Brasil" (1989)[399]. Segundo Thyago Nogueira, a instalação conduz "o espectador por um mundo em harmonia, paulatinamente destruído pelo progresso da civilização branca. Refotografadas, suas imagens ganhavam ares espectrais, que reforçavam a sugestão de extermínio" (NOGUEIRA, 2018, p.247). Embora tenham sido marcados na tentativa desesperada de serem salvos, a projeção alerta de forma fatídica que eles estão, de fato, destinados à morte: "Elevar o pensamento à altura de uma cólera, elevar sua cólera à altura de um trabalho. Tecer esse trabalho com questões colocadas simultaneamente à técnica, à história e ao direito. Para saber abrir nossos olhos para a violência do mundo inscrita nas imagens" (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p.105). Para que o mundo entenda que ela marca para salvar os que estão marcados para morrer.

Com a mudança de governo e a forte pressão internacional às vésperas da Rio-92, a conferência sobre o clima da ONU, a "Terra Indígena Yanomami" (1992) foi finalmente homologada, comportando 96.650 quilômetros quadrados entre os estados do Amazonas e Roraima. Somam aproximadamente 17.000 indígenas no Brasil, distribuídos por cerca de 300 comunidades. Sua população total, somando seus parentes na Venezuela, é estimada em 26.000 Yanomami, segundo dados de 2008 (HUTUKARA). A demarcação de seu território simbolizou uma vitória histórica, fruto de muita luta e de muito amor, como declara Andujar:

> Respondo que não foi só por amor a um povo, mas a todos os homens cuja vida, esforço, liberdade, alegria e sofrimento preocupam-me e tocam-me profundamente. De fato, essa procura partiu de mim, de meu próprio sofrimento e vida, mas me ultrapassou e abarcou o destino de um povo, como os Yanomami, com o qual me identifiquei e cuja luta virou minha luta (*apud* MAUAD, 2012, p.133).

[399] Composto por centenas de imagens refotografadas com filtros, luzes e cor, em sua primeira versão foram utilizados projetores de slides e espelhos para criar a experiência estética desejada. Durante a mostra "Claudia Andujar: A Luta Yanomami" (2018) a proposta artística foi revitalizada com projeção de vídeo e imagens digitais. Em 2021, na Galeria Vermelho, as fotografias de "Genocídio do Yanomami: morte do Brasil" retornam novamente, agora impressas em papel e expostas nas paredes da exposição "Claudia Andujar". Disponível em: <https://galeriavermelho.viewingrooms.com/viewing-room/12-claudia-andujar/>. Acesso em 08/08/23.

Por amor a Gyuri, um belo garoto que lhe deu seu primeiro beijo. O primeiro também seria o último de Gyuri. Mas Andujar jamais o esqueceria: a vida toda o leva junto ao peito, num pequeno relicário onde também guarda a querida foto de seu pai[400].

A demarcação não viria a impedir novas invasões e, por conseguinte, novos genocídios. Enquanto isso, outros povos originários de outros cantos do Brasil continuam, até hoje, na luta por demarcação territorial e pelo respeito ao seu pleno direito de existência[401].

3.3. A Luta Yanomami (2018)

"O norami*, princípio vital, é a imagem espelhada.*
É a sombra refletida na água. É um retrato que
quando você morre deve ser queimado".
Claudia Andujar

Há um paradoxo inerente à obra de Andujar que jamais a estética teria sido capaz de solucionar sozinha, por mais excepcional que fosse.

Algumas fotografias detém a magia de guardar afetos, recordações de momentos felizes, lembranças de nossos entes queridos. Ao ponto de as guardarmos junto ao corpo por toda uma vida, de lhes salvarmos da destruição e do esquecimento. Fotografias são importantes em nossa cultura e tornam-se ainda mais especiais quando conservam um amor que se foi. Por fim, a fotografia acaba sendo tudo o que nos resta.

Não para os Yanomami. Em sua cultura, não cultivam fotografias. Quando um ente querido morre, após dias de lamento e reverências, é chegada a hora da despedida, hora de desatar os laços e liberar a pessoa para que seu espírito possa ascender para o

[400] São quase oito décadas de afeto guardado em imagens preservadas no relicário por Andujar, retrato de seu apreço pelas fotografias. Podemos vê-los e ainda vê-la retornar à aldeia Yanomami com Davi Kopenawa e Carlo Zacquini no documentário "Gyuri" (2020), de Marina Lacerda. Trailer disponível em: <https://descolonizafilmes.com/gyuri/>. Acesso em 09/07/23.

[401] Encontra-se em disputa na legislação brasileira a questão da demarcação territorial de mais de 300 terras indígenas, ameaçados pelo projeto de lei do "Marco Temporal": "marco temporal é uma tese jurídica segundo a qual os povos indígenas têm direito de ocupar apenas as terras que ocupavam ou já disputavam em 5 de outubro de 1988, data de promulgação da Constituição". Em contrapartida, os povos originários levantam a bandeira de um "Marco Ancestral" em sua defesa. Informações disponíveis em: < https://www.camara.leg.br/noticias/966618-o-que-e-marco-temporal-e-quais-os-argumentos-favoraveis-e-contrarios/#:~:text=Marco%20temporal%20%C3%A9%20uma%20tese,data%20de%20promulga%C3%A7%C3%A3o%20da%20Constitui%C3%A7%C3%A3o.>. Acesso em 29/07/23.

dorso do céu. Hora de estancar o sofrimento na terra. Neste processo de luto, eles apagam seus vestígios, queimam objetos e utensílios pessoais, raspam o tronco onde ficava amarrada a rede, desfazem suas pegadas (NOGUEIRA, 2019). E destroem suas fotografias, se houver.

Então, "com que direito procurei eternizar esse momento – parar o tempo?" – questiona-se Andujar (*apud* MAUAD, 2012, p.133). Em seu mergulho nesse outro modo de estar aqui na terra, como deve ter sido o momento em que percebeu que transgredia os próprios valores que se esmerava em respeitar? E de que forma, ou a que custo, os Yanomami não só aceitaram como abraçaram a causa de deixá-la preservar e expor essas fotografias? Como será que é, para eles, olhar para a permanência da imagem de quem se foi?

Andujar não fotografava para queimar depois. Fotografava para guardar, para mostrar ao Brasil e ao mundo a vulnerabilidade e a beleza, a fraqueza e a força de um povo. Tratou assim de explicar seu propósito, como esclarece o próprio Davi Kopenawa no filme Gyuri (2020): "O branco entra na terra indígena e eles matam. Para não acontecer isso, aqui no Brasil, a Claudia vem, para avisar a gente, avisar a mim. Para eu aprender a defender".

Para além de sua força estética, é como um projeto ético e político que a obra de Andujar pôde existir: segundo Thyago Nogueira, "esses registros fotográficos existem por uma certa licença deles, pela urgência de perceber que a fotografia era um instrumento que poderia salvá-los da mesma sociedade que criou esse instrumento, e que está massacrando sua população" (*apud* MILLEN, 2018)[402]. O povo Yanomami se refere à Claudia como mãe, reconhecem a importância de seu papel na luta e garantem que só estão vivos graças a ela (NOGUEIRA *apud* MILLEN, 2018). Como resume Kopenawa, "a minha alma está no colo dela" (GYURI, 2020).

Entre 1976 e 1980, Kopenawa deixou sua aldeia para trabalhar como intérprete para a Funai, onde pôde percorrer quase toda a Terra Yanomami. Essas viagens ampliaram sua consciência sobre a extensão do território e o familiarizaram tanto com as distintas condições das aldeias quanto sobre a unidade cultural dos seus. Embora tenha aprendido sobre a necessidade da demarcação, sentia as inconsistências da própria

[402] Ailton Krenak, em conversa na galeria do IMS na ocasião da mostra de Claudia Andujar "A Luta Yanomami", explica que é comum achar entre os Yanomami catálogos da exposição capengas, com folhas faltando, pois, ao ver a fotografia de um ente querido que já morreu, os Yanomami arrancam e destroem a respectiva folha. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KrEBwopx_oA>. Acesso em 20/07/23.

instituição e, por fim, concluiu que eram verdadeiros inimigos da floresta. De volta à aldeia, ao saber da Comissão Pró-Yanomami (CCPY), foi desconfiado perguntar o que queriam. Foi quando Andujar lhe disse: "Davi, você tem que defender a sua floresta, porque se não o fizer você mesmo, cada vez mais brancos virão trabalhar aqui e muitos dos seus ainda vão morrer" (*apud* KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.325-326). Kopenawa sentiu que essas palavras eram direitas. Assim começou a viajar ainda para mais longe no Brasil e no mundo para defender suas terras junto à Andujar e outras lideranças indígenas, como Ailton Krenak.

Ambos líderes indígenas conquistaram um lugar de autoridade e prestígio junto à sociedade civil global como verdadeiros narradores de sua época. Associam, num só corpo, os dois tipos fundamentais de narrador em Benjamin, o homem viajado e o que conhece suas histórias e tradições. Somam o conhecimento trazido para casa de terras distantes ao conhecimento recolhido em casa e ofertado ao mundo. Desse modo, germinam um saber que vem de longe, "seja espacialmente, das terras estranhas, ou temporalmente, da tradição" (BENJAMIN, 2012, p.219) e agregam uma atualidade premente.

Não há uma cultura da imagem junto aos Yanomami, mas a questão da preservação de fotografias vai muito além disso. Como Kopenawa explica, antigamente não havia necessidade de escrever em peles de papel, transpor seus saberes em peles de imagens, para que suas palavras ficassem guardadas entre eles para sempre. "Nossos antepassados não possuíam peles de imagens e nelas não inscreveram leis. Suas únicas palavras eram as que pronunciavam suas bocas e eles não as desenhavam, de modo que elas jamais se distanciavam deles" (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.76). Apesar de muito antigas, os xamãs as renovam constantemente e as ecoam junto à comunidade reunida à noite, no aconchego da maloca. Com essa prática, elas entram na mente dos filhos e nos filhos destes filhos para jamais desaparecer. "Não poderão ser destruídas pela água ou pelo fogo. Não envelhecerão como as que ficam coladas em peles de imagens tiradas de árvores mortas" para serem muitas vezes esquecidas em arquivos, apagadas da memória. "Muito tempo depois de eu já ter deixado de existir, elas continuarão tão novas e fortes como agora" (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.66).

Em distinção com a cultura ocidental, a relação com o que se mantém vivo na memória e com o que deve ser esquecido para os Yanomami chega a ser paradoxal. Assim como, após o tempo do luto, tudo do morto é destruído para que ele se eleve aos céus e para que o sofrimento dos que ficam na terra se estanque, até o seu nome deixa de ser

pronunciado. “Entre nós, quando alguém morre, seu nome é silenciado para sempre. Se uma pessoa descuidada por acaso o pronunciar diante de seus parentes, eles serão tomados pela dor e pela saudade, a ponto de ficarem enfurecidos” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.236). Como não há separação entre o indivíduo e o coletivo, o nome não tem a mesma função ou importância e inclusive pode variar com o tempo, de acordo com as características de um novo ambiente ao migrarem de território, ou com algum feito conquistado. “Meu último nome, Kopenawa, veio a mim muito mais tarde, quando me tornei mesmo um homem. Este é um verdadeiro nome yanomami. Não é nem nome de criança nem um apelido que outros me deram. É um nome que ganhei por conta própria” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.71).

Na década de 1980, após garimpeiros matarem quatro líderes yanomami, a Funai enviou Kopenawa para achar os corpos. Com razão, o xamã sentiu muito medo, mas a raiva e a bravura gritaram mais alto. Sob o efeito da *yãkoana*, enquanto se preparava para a arriscada missão, os *xapiri* lhe agraciaram com o poder das vespas *kopena*. “*Haixopë*! Então foi esse antepassado que pôs em nós a coragem guerreira! Esse é o verdadeiro rastro daquele que nos ensinou a bravura!” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.72). Foi a partir desse momento fundador que Davi Kopenawa sentiu-se pronto para carregar um novo nome. Estava determinado a ser o porta-voz dos Yanomami no Brasil e no mundo, na “dupla posição de xamã e de diplomata”, uma mesma e única posição, elucida Viveiros de Castro (2015, p.22)[403].

Outra distinção marcante entre nossas culturas é o tratamento dado aos corpos falecidos dos entes queridos. Enterrá-los debaixo da terra, sob a ótica yanomami parece ser uma grande ofensa aos mortos, uma profanação intolerável. Então imagina a violência que foi para Kopenawa ter sua mãe enterrada e ainda mais em um lugar desconhecido do filho. Acometidos por uma epidemia de sarampo proveniente do contato com missionários estadunidenses na década de 1960, toda a aldeia adoeceu, inclusive Kopenawa, que agonizava enquanto perdia o tio e a mãe para a epidemia *xawara*. “Ainda hoje me recordo disso com uma grande dor”:

> Os missionários, poupados por sua própria epidemia, puseram minha mãe na terra à minha revelia [...] Nenhum de nós pôde impedi-los. Enterraram do mesmo modo muitos dos nossos. Eu soube disso bem mais tarde, depois de ficar curado. Mas nunca consegui saber onde

[403] Bruce Albert destaca a “curiosidade intelectual fora do comum”, a “determinação inabalável” e a “admirável coragem” de Kopenawa: “Sua experiência inédita dos brancos, sua incomum firmeza de caráter e a legitimidade decorrente de sua iniciação xamânica rapidamente fizeram dele um porta-voz destacado da causa yanomami” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.46-47).

> minha mãe tinha sido sepultada. O pessoal de *Teosi* nunca disse, para nos impedir de recuperar as ossadas. Por causa deles, nunca pude chorar minha mãe como faziam nossos antigos. Isso é uma coisa muito ruim. Causou-me um sofrimento muito profundo, e a raiva dessa morte fica em mim desde então. Foi endurecendo com o tempo, e só terá fim quando eu mesmo acabar (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.267-268).

Como Bruce Albert elucida, sem os ritos funerários, "os fantasmas de seus próximos ficariam condenados a vagar entre dois mundos, e os vivos, a sofrer o tormento de uma saudade infinita, bem pior do que a própria morte" (2015, p.582).

Desde o princípio, a chegada dos brancos causou medo e sofrimento nas aldeias. "Éramos numerosos", recorda, até que "os brancos chegaram, com suas febres e seu sarampo, e muitos dos nossos morreram" (2015, p.225). Antigamente, os brancos não existiam – não nesse continente, não na floresta. As mortes eram eventuais, as doenças eram tratadas pelos pajés com seus conhecimentos ancestrais das ervas e da natureza da vida em harmonia com a floresta. "Busco no fundo de mim as palavras desse tempo distante em que os meus vieram a existir. Pergunto-me como seria a floresta quando era ainda jovem e como viviam nossos ancestrais antes da chegada da fumaça de epidemia dos brancos" (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.74).

Kopenawa era apenas um menino de estimados 3 ou 4 anos, em 1958, quando os primeiros brancos adentraram sua aldeia por ocasião da visita da Comissão Brasileira Demarcadora de Limites (CBDL), junto a inspetores do Serviço de Proteção ao Índio (SPI) (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.242-244). Jamais esquecera da sensação aterrorizante de ver aqueles seres tão brancos e peludos e de fala enrolada. Enquanto as crianças mais velhas fugiam por conta própria, sua mãe o escondia dentro de um grande cesto de cipó. Já tinham tomado conhecimento de que esses forasteiros sequestravam suas crianças e as levavam embora[404]. Nem podiam imaginar que essa prática era antiga e que muitas crianças e jovens haviam se tornado 'espécimes selvagens de terras longínquas' expostos em zoológicos humanos do outro lado do oceano para o deleite de um grande público[405].

[404] Kopenawa recorda da fala de seus pais e avós de um casal de crianças Yanomami levadas por brancos e até hoje se questiona sobre o que os forasteiros queriam com elas (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.243-244).

[405] Exposições etnológicas em formato de zoológicos humanos percorreram as capitais da Europa de fins do séc. XIX até as primeiras décadas do séc. XX. Indivíduos de outra cultura e sociedade eram expostos como "selvagens" e "primitivos" para corroborar a premissa de sua inferioridade na cronologia da evolução humana e, por conseguinte, consolidar a suposta superioridade europeia, legitimando o Imperialismo. Desde épocas coloniais, o outro vira espetáculo, não um ser humano em igualdade, mas um selvagem a ser

Diante de tanta intromissão na vida indígena, ainda jovem sentiu que precisava entender o mundo dos brancos e foi então viver entre eles, aprendeu a língua, alguns costumes, mas nunca perdeu seu olhar curioso e crítico sobre o que via. Estupefato, constatou que os brancos creem mesmo que um português "descobriu" essas terras: "Contam os brancos que um português disse ter descoberto o Brasil há muito tempo. Pensam mesmo, até hoje, que foi ele o primeiro a ver nossa terra. Mas esse é um pensamento cheio de esquecimento" (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.252-253). Esqueceram-se de como foi a chegada dos invasores, fato que o xamã faz questão de nos relembrar em seu livro. Os portugueses "mal haviam chegado, já começaram a mentir aos habitantes da floresta. Foram aglomerando-se cada vez em maior número e logo mudaram o discurso.

> Puseram-se a amarrar e a açoitar as gentes da floresta que não seguiam suas palavras. Fizeram-nas morrer de fome e cansaço, forçando-as a trabalhar para eles. Expulsaram-nas de suas casas para se apoderar de suas terras. Envenenaram sua comida, contaminaram-na com suas epidemias. Mataram-nas com suas espingardas e esfolaram seus cadáveres com facões, como caça, para levar as peles para seus grandes homens (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.252).

De acordo com a barbárie do colonialismo, desde o princípio, ao se aproximar de distintas culturas, os europeus pressupunham que estes outros povos eram 'primitivos' e 'inferiores' e, por isso, podiam subjugá-los à vontade. Até hoje, muitos brancos imaginam que os indígenas deveriam querer imitá-los em tudo. Kopenawa percebe tal ilusão e garante que não é o que querem. "Os brancos nos chamam de ignorantes apenas porque somos gente diferente deles. Na verdade, é o pensamento deles que se mostra curto e obscuro" (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.390). Sua crítica ao pensamento e comportamento dos brancos é contundente. "Os brancos se dizem inteligentes. Não o somos menos. Nossos pensamentos se expandem em todas as direções e nossas palavras são antigas e muitas. Elas vêm de nossos antepassados [...] ficam gravadas dentro de nós. Por isso nossa memória é longa e forte" (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.75). Suas sábias palavras não nos revelam somente a cosmovisão yanomami como nos presenteiam com um retrato fidedigno de nós mesmos.

O líder indígena traça observações perspicazes de como "os brancos não sonham tão longe quanto nós. Dormem muito, mas só sonham consigo mesmos" (KOPENAWA;

visto ou temido (BANCEL; BLANCHARD; LEMAIRE, 2000). Mais informações disponíveis em: <https://www.monde-diplomatique.fr/2000/08/BANCEL/1944>. Acesso em 22/06/23.

ALBERT, 2015, p.390). Retrato fiel da nossa sociedade individualista tão pobre em experiência que há muito já se esqueceu como é que se sonha, pois desacreditam na natureza mística do mundo. Constata igualmente que "os brancos não pensam muito adiante no futuro", parecem não enxergar o rastro de destruição irreversível que deixam para as gerações futuras. Bem diferente dos Yanomami que, por desejarem continuar vivendo em harmonia na floresta como sempre, sabem que "se eles não a protegerem, seus filhos não terão lugar para viver felizes. Vão pensar que a seus pais de fato faltava inteligência, já que só terão deixado para eles uma terra nua e queimada, impregnada de fumaça de epidemia e cortada por rios de águas sujas". Os brancos "são engenhosos, é verdade, mas carecem muito de sabedoria" (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.64-65). Afinal, nós vivemos sim sobre um solo "nu e estéril", nós vivemos sim sob um "céu em chamas", respiramos ar poluído, comemos comida com veneno e, surdos à voz de nossos antepassados, ouvimos apenas os ruídos de nossa tecnologia. Que sabedoria há nisso, afinal?

Kopenawa facilmente compreende o que Hannah Arendt perfeitamente define como essa "irritante incompatibilidade entre o real poderio do homem moderno (maior do que nunca, tão grande que pode ameaçar a própria existência do seu universo) e a sua incapacidade de viver no mundo que seu poderio criou, e de lhe compreender o sentido" (2012, p.13). Ao nos devolver seus aprendizados, o xamã incendeia o véu sobre hábitos e crenças tão naturalizadas que se tornam invisíveis na cotidianidade da vida nas cidades, expondo contradições e erguendo um espelho diante dos brancos. Se há muito não nos reconhecemos na ancestralidade indígena dessa mãe-terra, somos encurralados a nos reconhecer nas definições de Kopenawa. "Impossível, de fato, não nos reconhecermos nessa caricatura fielmente disforme de nós 'mesmos' desenhada, para nosso escarmento, por esse nós outro, esse outro que entretanto insiste em nos advertir que somos, ao fim e ao cabo [...], todos os mesmos" (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.14).

Determinado a proteger a floresta, Kopenawa enxergou a necessidade atual e premente de colocar suas palavras em peles de papel – e seus reflexos em pele de imagens – para que elas fossem longe, "para serem conhecidas pelos brancos, que não sabem nada sobre nós, [...] o que pensam os habitantes da floresta" (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.63)[406]. Para elas serem, finalmente, ouvidas. Ideia compartilhada e abraçada por Bruce Albert, antropólogo francês coautor do livro que, através de um trabalho hercúleo, dá luz

[406] Bruce Albert explica que eles lhe confiaram suas palavras "porque lhes dói o fato de os brancos serem tão ignorantes a seu respeito" (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.64).

à cosmogonia Yanomami pelas palavras concedidas por Kopenawa. Albert precisou aprender a língua yanomami[407] e transcrever horas de conversas gravadas em anos de convivência. "A Queda do Céu" (2015) é uma das obras literárias mais relevantes do nosso trópico na última década, afirma Krenak,[408] e nos aponta como as palavras de Kopenawa – assim como as dele e as de outros autores, lideranças e artistas indígenas – estão voando realmente longe, traduzidas em diversas línguas para se conectarem com outras mentalidades que sabem reconhecer a importância das palavras, dos gestos e do protagonismo indígena no mundo.

Em sua reflexão cosmológica, o livro é um aviso e um apelo[409]. Contém, segundo definição de Viveiros de Castro, "uma verdade histórica, etnográfica, ecológica e filosófica" (2015, p.40), fruto de um verdadeiro "manifesto cosmopolítico": acima de tudo, a partir da "sensibilidade poética" e da "densidade conceitual" das palavras do xamã-diplomata, é lançada uma flecha de alerta "contra o perigo que a voracidade desenfreada do "Povo da Mercadoria" faz pesar sobre o futuro do mundo humano e não humano" (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.51).

O Brasil de Kopenawa é livre, livre de limites territoriais, livre para coexistir e confluir em respeito aos outros habitantes da mãe-terra. A fotografia de Andujar é livre, livre de limites conceituais, livre para ser tudo quanto possível em sua interpretação singular da realidade visível e invisível, numa contagiante ode ao onírico e à vida.

Após se livrar da maldição do mecanismo, a fotografia precisou se livrar da maldição da arte. A ruptura com o realismo ingênuo levou a fotografia ao extremo oposto de uma obrigatoriedade nas experimentações artísticas e conceituais, como se procurasse escapar de si mesma. Como resume Lissovsky, "a fotografia moderna foi obrigada a cometer suicídio para que a imagem fotográfica fosse finalmente aceita nos mais

[407] Os Yanomami reconhecem um conjunto cultural e linguístico composto por nove línguas Yanomami, mais a língua Ye'kuana (HUTUKARA).
[408] Ailton Krenak em conversa na galeria do IMS na ocasião da mostra de Claudia Andujar "A Luta Yanomami". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KrEBwopx_oA>. Acesso em 20/07/23.
[409] Em uma trajetória similar a de Claudia Andujar, Bruce Albert fez um mergulho na cultura Yanomami para pesquisar sobre a sociedade e o pensamento yanomami até conseguir realizar o feito de transpor para peles de papel as palavras do líder xamã. Um dos fundadores da CCPY em 1978, junto a Claudia Andujar e Carlo Zacquini, o grupo teve um papel fundamental na luta de Kopenawa pela demarcação das terras Yanomami. Bruce Albert aprendeu uma das línguas yanomami e viaja para a região todos os anos há quatro décadas: "estou ligado a Davi Kopenawa por uma longa história de amizade e lutas compartilhadas" (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.48).

valorizados recônditos da arte" (2011, p.13). Neste contexto, até a década de 1990, prenunciava-se a morte da fotografia (ENTLER, 2009)[410].

Por fim, "depois de ter rompido com dogmas e reinventado suas formas, depois de ter dialogado intensamente com outras linguagens e de haver se desmaterializado em experiências conceituais", foi preciso reconhecer que a fotografia se tornou "mais livre do que nunca", constata o crítico Ronaldo Entler (2017). Liberta das amarras da arte – uma "liberdade que ainda permite a transgressão, mas que não mais obriga a ela" (ENTLER, 2017), a fotografia passa a deter a dupla potência de, num mesmo movimento, falar do mundo e criar esse mundo. E é aí que, para Poivert, "a fotografia é interessante: ela nem sempre precisa da objetividade para ser documental" (2023).

Conforme constata o historiador da arte, se antes ela precisou ser integrada a uma noção mais geral de "imagem", hoje nota-se um retorno à concepção de "fotografia": inextricável de suas potencialidades e especificidades múltiplas, jamais limitantes, "a fotografia é mais que uma imagem" (POIVERT; BASTOS, 2023). Chamuscada pelo real, mesmo quando deixa de ser apenas figurativa, a fotografia, em uma clara distinção das outras imagens, "permanece figurativa como dado", como "coisa vista", afirma Deleuze (2007, p.95). Ao contrário de uma maldição, como fizeram acreditar, esta especificidade constitui-se como um trunfo, uma boia de salvação na medida em que lhe possibilita liberdade plena de nadar num mar de infinitas possibilidades da arte contemporânea sem correr o risco de se afogar em sua imensidão.

O legado de décadas de dedicação de Claudia Andujar ao povo Yanomami é prova da aliança forjada entre arte e vida por meio da fotografia. Deste encontro nasceu um acervo de mais de 40 mil imagens. Apesar das projeções e exposições realizadas em tempos sombrios e em períodos democráticos, houveram também muitos impedimentos à circulação das imagens, o que deixa muitos de seus livros de fotografias restritos a poucos colecionadores. Incansável, Andujar nunca permitiu com que as fotografias caíssem na imobilidade do arquivo, revendo e revitalizando-as sempre que possível. Contudo, aos 87 anos, decide delegar essa missão.

[410] A desconstrução de sua percepção naturalista por um lado, aliada à sua "intensa penetração numa experiência artística que se assume híbrida, conceitual", por outro, quase acarretaram na morte da fotografia: "De fato, discutiu-se ora com pesar, ora com empolgação a "morte da fotografia" ou o surgimento de uma "pós-fotografia", sua transmutação em processos que atravessam os limites mínimos que até então a definiam" (ENTLER, 2009). Todavia, não ser possível definir seus limites diz respeito mais a nossa própria limitação que da prática fotográfica em si. Afinal, "não precisamos ser conservadores – sair em defesa do documento, da película, do laboratório, do enquadramento, da contemplação, do instante decisivo – para reconhecer que há sim uma história que confere, ainda hoje, um lugar à fotografia" (ENTLER, 2009).

3.3.1 A exposição

Através de uma extensa e minuciosa pesquisa, Thyago Nogueira, curador do Instituto Moreira Salles (IMS), elaborou uma retrospectiva histórica do trabalho de uma das grandes fotógrafas brasileiras: "Claudia Andujar: a luta Yanomami" (2018). Além da ênfase no trabalho de uma vida dedicada aos indígenas, a exposição busca apresentar ao público a vida cotidiana, a cultura e a cosmovisão Yanomami. "Queremos que o público se aproxime e entenda esse universo complexo e rico que é a cultura Yanomami, e não o veja numa chave estereotipada, como normalmente acontece", enuncia Thyago Nogueira (*apud* MILLEN, 2018). Com a apurada seleção de aproximadamente 300 imagens, a exposição busca traçar um amplo panorama da vida entrelaçada de Andujar e os Yanomami, enquanto revela, em paralelo, a magnitude documental-artística da Fotografia. Vemos o que começa com uma fotorreportagem torna-se uma documentação de longo prazo explorada em toda a sua potencialidade artística e se desdobrando como uma luta política tão atual e premente quanto na época.

Lançada em dezembro de 2018, a mostra ganhou uma outra dimensão não imaginada à priori: "Vieram as eleições, e o que era homenagem virou algo urgente. A estupidez com que a questão indígena está sendo tratada pelo novo governo é a mesma que fez o trabalho da Claudia ser tão importante nos anos 1970" (*apud* MILLEN, 2018). É terrível constatar, de novo e de novo, a repetição de um genocídio. "Foi uma exposição muito difícil de montar, foi difícil ver a crueldade. Espero que a gente consiga explicar a gravidade da situação, o massacre que temos feito há 400 anos com uma população completamente indefesa" (*apud* MILLEN, 2018).

Dia 15 de dezembro de 2018, na abertura da exposição em São Paulo, Andujar anuncia que a luta continua.

> Nossa luta não acabou, a luta vai continuar [...] Provavelmente vai haver um movimento para tirar a importância das terras indígenas e de seus povos, não só dos Yanomami. Então vocês que estão aqui devem pensar nisso. No fato de que nós vamos ter que continuar a defender os valores das culturas indígenas, dos povos originais que estavam aqui antes da chegada dos europeus. Todo ser humano tem o direito de viver, é isso que tem que ser entendido (*apud* MILLEN, 2018).

Andujar sempre revisitou o arquivo, colocando em movimento as imagens, restituindo-lhes à vida. A exposição se imbui do mesmo propósito. Organizada quase que didaticamente em retrospectiva cronológica, a exposição inicia-se com as cores subvertidas dos filmes infravermelhos utilizados por Andujar e George Love para a reportagem da revista Realidade e no livro “Amazônia”.

Figura 116 – Claudia Andujar (1972-1976)



Legenda: Catrimani (1971-1977): Catrimani (RR). Fonte: Claudia Andujar: A Luta Yanomami (ANDUJAR, 2018, capa).

A foto que abre a narrativa do catálogo mostra a imensidão da mata que envolve a maloca próxima à missão católica do rio Catrimani: ao mesmo tempo em que a perspectiva aérea nos mostra a real dimensão da imersão deste povo no coração da floresta, o assombro da mata incandescente nos lança um alerta (Fig. 116). Assim como a fotografia escolhida para ser a capa do catálogo, que impressiona por mostrar um céu amarelo em chamas, a mata flamejante e a maloca incendiada (Fig. 117). Em sua dupla mensagem, sentimos a aflição diante dos ataques continuados às terras indígenas, mas, em um segundo momento, somos orientados à compreensão de que, por vezes, faz parte de sua cultura atear fogo às suas construções. Os Yanomami são uma sociedade de caçadores-agricultores de hábitos seminômades que, de tempos em tempos, migram para outro território. Plenamente conscientes de seu impacto na terra, deixam sua antiga morada descansar para que ela se reestabeleça das intervenções humanas. Nesse processo,

ou também quando surge a necessidade de se livrar de uma praga, ou ainda quando um de seus líderes morre, podem queimar suas próprias malocas.

Figura 117 – Claudia Andujar (1976)



Legenda: Catrimani (1971-1977): Maloca próxima à missão católica do rio Catrimani (RR), filme infravermelho. Fonte: Claudia Andujar: A Luta Yanomami (ANDUJAR, 2018, p.1).

Nos primeiros anos de contato, em seu movimento de aproximação desta outra cultura tão singular, Andujar passava os dias observando as atividades rotineiras na mata, nos rios e na maloca. Sentia o clima místico que envolve não somente as festividades e o xamanismo, como enlaçada toda a vida cotidiana na aldeia. “Há toda uma riqueza do mundo espiritual que você não vê. Grande parte da vida dos Yanomami se passa num plano espiritual, mental. Para eles tudo é conectado, o personagem real e o mítico convivem no mesmo plano”, explica Thyago (*apud* MILLEN, 2018). Andujar estava sensível a esse componente mágico que precisava igualmente permear as imagens. Podemos sentir a magia ao redor na fotografia da jovem indígena em um delicioso banho no igarapé (Fig. 118).

Figura 118 – Claudia Andujar (1972-1974)



Legenda: Catrimani (1971-1977): A jovem Susi Korihana thëri em um igarapé, filme infravermelho, Catrimani (RR). Fonte: Claudia Andujar: A Luta Yanomami (ANDUJAR, 2018, p.7).

Para acrescentar um ar onírico às fotografias em preto e branco, Andujar colocava vaselina ao redor das lentes objetivas da câmera fotográfica, promovendo um desfoque proposital na borda da imagem – como podemos ver na fotografia tirada de dentro de uma canoa rio adentro (Fig. 119). Enquanto o bebê mama, crianças, mulheres e homens sentam juntos e compartilham a viagem com a convidada. Enquanto eles olham para a mata no sentido de seu destino, Andujar olha em sentido contrário, observa e fotografa esses belos habitantes da floresta, e aos poucos vai se tornando um deles. O sorriso largo do condutor indica a intimidade já conquistada por ela junto à comunidade.

Figura 119 – Claudia Andujar (1974)



Legenda: Catrimani (1971-1977): Catrimani (RR). Fonte: Claudia Andujar: A Luta Yanomami (ANDUJAR, 2018, p.8).

Desde 1974, Andujar já se sentia bem à vontade com os Yanomami. "Não me sinto mais uma estranha. Este mundo ajuda a me compreender e a aceitar o outro mundo em que me criei. Os dois mundos estão se juntando, num grande abraço. É, para mim, um mundo só!" (*apud* NOGUEIRA, 2018, p.193). Desde então, os laços só se ataram mais. Junto aos indígenas encontrou acolhimento, pertencimento e afeto, e construiu um legado de luta, reverência e amor.

Em outra fotografia vemos duas indígenas limpando o mutum (Fig. 120). A carne da caça serve de alimento enquanto as penas são utilizadas na confecção das flechas. Não há produção de lixo no mundo yanomami. O que não é reutilizado é naturalmente biodegradável no mundo dos habitantes da floresta. Muito diferente das embalagens plásticas, por exemplo, que se acumulam incansavelmente sobre a superfície terrestre do planeta e sob os oceanos, formando ilhas de dejetos quando não vão parar no estômago de animais marinhos e no nosso, de volta. "Na natureza não existe lixo. Lixo é erro de design" – diz a arquiteta Ana Arsky[411] o que os Yanomami sempre souberam.

[411] Disponível em: <https://gq.globo.com/wired-festival-brasil/informacoes/noticia/2022/02/ana-arsky-na-natureza-nao-existe-lixo-lixo-e-erro-de-design.ghtml>. Acesso em 20/06/23.

Figura 120 – Claudia Andujar (1974)



Legenda: Catrimani (1971-1977): Candinha e Mariazinha Korihana thëri limpam mutum, cujas penas são usadas para emplumar flechas, Catrimani (RR). Fonte: Claudia Andujar: A Luta Yanomami (ANDUJAR, 2018, p.24).

Com a comunidade já familiarizada à sua presença, Andujar dedicou-se a retratá-los um por um. Destinou um rolo de filme por integrante e soube usar a pouca luz disponível para destacar as fisionomias, criando expressões faciais singelas em imagens de extrema sensibilidade num dramático jogo de claro e escuro. São imagens que atuam na desconstrução de estereótipos que desde épocas coloniais mancham a imagem do 'índio'; imagens da inquestionável beleza dos povos originários exultada numa poética sequência fotográfica (Fig. 121 e 122). Algumas dessas fotografias fazem parte do livro "Yanomami: frente ao eterno" (1978).

> Como é belo, com seus fartos cabelos negros realçados com uma faixa de rabo de macaco cuxiú-negro e enfeitados de penugem de um branco resplandecente! Como sua pele coberta de pinturas de urucum brilha na luz! Como são esplêndidos os peitos azuis de pássaros *hëima si* nos lóbulos de suas orelhas e as caudais de arara-vermelha presas a suas braçadeiras! (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.510).

Figura 121 – Claudia Andujar (1976)



Legenda: Retratos (1972-1976): Pakitai com colar de miçanga, penugem de gavião nos cabelos e braçadeira de penas de mutum, Hwaia U, afluente do rio Lobo de Almada, afluente do Catrimani (RR). Fonte: Claudia Andujar: A Luta Yanomami (ANDUJAR, 2018, p.150).

Figura 122 – Claudia Andujar (1974-1976)



Legenda: Retratos (1972-1976): Tixo Opiki thëri, irmão de Kawai (RR). Fonte: Claudia Andujar: A Luta Yanomami (ANDUJAR, 2018, p.134).

Entrar em contato com outras formas de estar no mundo nos abrem portas reflexivas a possíveis caminhos alternativos. Os Yanomami não seguem o tempo cooptado pelos relógios e tampouco um calendário linear. Relacionam-se com os ciclos

naturais à vida. Acordam com os primeiros raios de luz e se recolhem quando ela se esvai. O anoitecer na floresta marca a hora de buscar a segurança e o aconchego da maloca, ou *yano*, em yanomami. "À noite, o *yano* é como um útero de mulher grávida, quente e seguro. É como a mãe, redonda, e contém vida. Fora é escuridão, frio e perigo. Dentro, a comunidade protegida pelas fogueiras e o aconchego" (ANDUJAR, 2018, p.52). Da mesma forma que respeitam o tempo produtivo do dia, respeitam o tempo do descanso noturno, tempo de estar junto, de comer coletivamente e de ouvir as histórias dos mais velhos. A fumaça proveniente da fogueira acesa dia e noite dá um ar bucólico à cena de um indígena descansando na rede; uma fotografia capaz de preencher de paz e tranquilidade quem se aproxima de tão impassível imagem (Fig. 123).

Figura 123 – Claudia Andujar (1974)



Legenda: Catrimani (1971-1977): Jovem em rede tradicional de algodão, planta que as mulheres aprenderam a cultivar e fiar. Catrimani (RR). Fonte: Claudia Andujar: A Luta Yanomami (ANDUJAR, 2018, p.33).

A magia permeia as histórias ancestrais contadas e recontadas em volta da fogueira, as danças e cantorias performatizadas por séculos em rituais festivos. A sabedoria "tecida na substância da vida vivida", esse "lado épico da verdade", como define Benjamin (2012, p.217), não foi expropriada de suas vidas, como fora das nossas. Não somente ficamos carentes em experiência intercambiáveis como fomos

incapacitados de conhecer através dos sonhos. A fantasia foi eliminada do conhecimento como sendo "irreal", argumenta Agamben: a imaginação "era para a antiguidade o *medium* por excelência do conhecimento"; a "mediadora entre sentido e intelecto", que torna possível a união, na imagem, entre forma sensível e saber possível (2005, p.33).

> Longe de ser algo irreal, o *mundus imaginabilis* tem a sua plena realidade entre o *mundus sensibilis* e o *mundo intellegibilis*, e é, aliás, a condição de sua comunicação, ou seja, do conhecimento. E, a partir do momento em que é a fantasia que, segundo a antiguidade, forma as imagens dos sonhos, explica-se a relação particular que, no mundo antigo, o sonho mantém com a realidade [...] e com o conhecimento eficaz (AGAMBEN, 2005, p.33-34).

Os povos originários não se apartaram dessa poderosa fonte de sabedoria. O sonho, como reconhece o antropólogo Viveiros de Castro, é uma tradicional via de conhecimento das coisas visíveis e invisíveis do mundo para diversos povos indígenas (2015, p.40). Nasce de um ímpeto profundo que move os indígenas a sonharem com o que anseiam saber e, deste modo, encontram-se sempre abertos e receptivos aos sinais que lhe alcançam.

No caso dos Yanomami, há um sonhar verdadeiro destinado aos xamãs, pois só eles podem ver e receber a iluminação dos *xapiri*. Mas para isso é preciso o aprendizado de uma vida além de um longo preparo até que se esteja pronto para a iniciação xamânica, processo profundamente transformador de 'tornar-se outro' que Kopenawa descreve em detalhes em seu livro e Andujar interpreta nas fotografias.

A iniciação de Kopenawa foi conduzida por seu sogro, um ancião e grande xamã de sua aldeia, que começou a soprar a *yãkoana* em suas narinas – gesto que podemos ver nas fotografias de Andujar (Fig. 124). Em jejum de carne e sexo, ingerindo somente comidas doces como mel, Kopenawa estava pronto para tornar-se espírito:

> De repente, *Yãkoanari* bateu em minha nuca com força e me jogou para trás, no chão. Desmaiei logo e fiquei estirado na praça central, em estado de fantasma. Durou bastante tempo. A *yãkoana* tinha me matado mesmo! Depois de um tempo voltei a mim um pouco e comecei a gemer. Meu ventre caía de medo e eu fiquei imóvel, prostrado na poeira. Devia mesmo dar pena de ver! Minha cabeça doía muito! Achei que não ia sobreviver. Eu estava cada vez mais apavorado. No entanto, apesar do medo, me agachei de novo na frente do meu sogro e continuei aproximando as narinas, deixando escapar um lamento a cada nova dose de *yãkoana*: "Aaaa! Estou virando outro! [...] No começo, passei muita fome, a ponto de chorar! Mas é assim, não se pode ver os *xapiri* e tornar-se xamã cochilando com a barriga cheia de carne e mandioca! Eu também tinha muita sede. Minha língua ficou toda seca. [...] Isso durou um bom tempo, uns cinco dias ou mais. Durante todo esse tempo, meu sogro não parou de soprar *yãkoana* em minhas narinas. Fui ficando cada

> vez mais magro e minhas costelas começaram a aparecer. [...] Minha aparência era de dar pena e eu só conseguia emitir um fiozinho de voz, quase inaudível. Fiquei muito fraco, de dar dó. Já não tinha sopro de vida (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.135-139).

Apesar de temer seu poder, apesar do medo de morrer, o desejo e o comprometimento de fazer como seus ancestrais e de assumir seu lugar como protetor de seu povo é mais forte.

Figura 124 – Claudia Andujar (1974)



Legenda: Catrimani (1971-1977): O xamã e tuxaua João assopra o alucinógeno *yãkoana*, Catrimani (RR). Fonte: Claudia Andujar: A Luta Yanomami (ANDUJAR, 2018, p.80).

Após dolorosa provação, corpo e mente purificam-se para receber a iluminação magnífica e cintilante dos *xapiri*, para assim poder escutar sua voz, ecoar seu canto e fazê-los dançar em sua casa de espíritos. No devir xamã, com a *yãkoana* de dia ou no tempo dos sonhos à noite, conquistam o conhecimento necessário para aprofundar suas reflexões e tornar suas palavras tão poderosas: "[Eu] quis tomar um caminho livre, cuja claridade se abre ao longe diante de mim. Esse caminho é o de nossas palavras para defender a floresta" (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.333).

Os *xapiri* são seres-imagens primordiais e minúsculos enfeitados com penugem branca na cabeça que descem até os xamãs por caminhos resplandecentes de luz e flutuam no ar. Sua imagem é reluzente, "emana deles uma luminosidade deslumbrante que os

precede por onde forem" e, por isso, "cintilam como estrelas que se deslocam pela floresta" (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.112-113).

Figura 125 – Claudia Andujar (1974)



Legenda: Catrimani (1971-1977): Próximo ao rio Catrimani (RR). Fonte: Claudia Andujar: A Luta Yanomami (ANDUJAR, 2018, p.47).

A intensa luminosidade nasce da crença imaterial dos Yanomami e ganha materialidade ao habitar as fotografias de Andujar. Rastros de luz que agregam densidade simbólica às imagens, pois tornam sensível e perceptível o que é invisível aos olhos. Como em "*xapiri*" (Fig. 125), uma das mais belas fotografias da exposição, o que seria uma cena comum de uma criança iluminada por definidos feixes de luz solar que adentram o interior do *yano*, transcende o real para criar a imagem desses seres-espíritos.

Figura 126 – Claudia Andujar (1972-1976)



Legenda: Catrimani (1971-1977): José Korihaa thëri inala o alucinógeno *yãkoana*, Catrimani (RR). Fonte: Claudia Andujar: A Luta Yanomami (ANDUJAR, 2018, p.96).

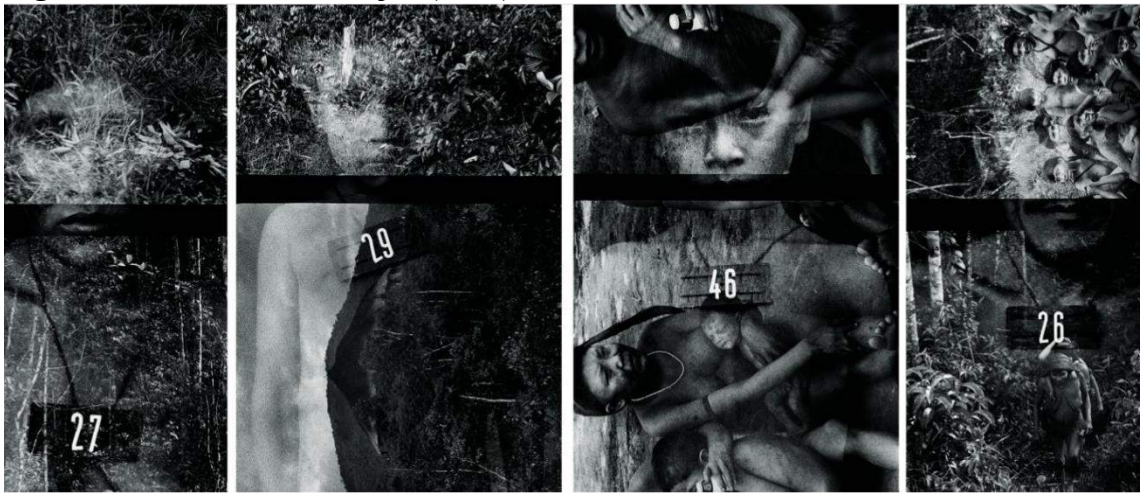
O mesmo efeito vemos na fotografia do corpo morto-vivo do xamã em transe esparramado na poeira do chão. Sobre ele, o forte rastro luminoso parece adentrar seu peito, exemplificando visualmente essa potente força de iluminação dos *xapiri* (Fig. 126). Imagens mesmo magníficas. Andujar transmuta a fantástica e invisível experiência espiritual numa visível experiência estética capaz não somente de nos contagiar como, sobretudo, de fazer com que os Yanomami a reconheçam – e se reconheçam nelas. Fato que levou Kopenawa a se sentir plenamente confortável em explicar (ele mesmo, porque não), o que simboliza a fotografia. Como explica Andujar:

> [...] o que me dá uma certa satisfação é que quando eu mostro esse trabalho aos Yanomami eles percebem isso. Eles fazem o que faziam com os desenhos, ele vê essa imagem com toda essa invasão de luz e ele começa a contar a sua história. Um dia eu tinha esse trabalho Sonhos na Galeria Vermelho exposto e o Davi estava lá, estava em São Paulo e eu levei ele lá. Ele começou a falar, explicar o que eram aquelas fotos para mim, para quem estava lá. Eu estava lá, tinha umas pessoas da galeria e ele falou: "agora eu vou explicar para vocês o que vocês estão vendo". As pessoas ficaram com a boca aberta: "mas como? Quem tem que explicar isso é a Cláudia, como que você sabe". "Ah, porque eu sei, eu sei mais do que ela.". Ele não falou isso. Mas ele falou: "Eu sei o que é isso" (*apud* MAUAD, 2012, p.139).

Andujar conseguiu não somente compreender como nos traduzir a mitologia yanomami ao ponto deles se reconheceram nas expressivas imagens. Passados os

primeiros anos de contato e a criação dos laços afetivos, passada mais de uma década de luta pela preservação de sua existência, após a demarcação das terras yanomami inicia-se um outro momento de sua trajetória junto às milhares de fotografias guardadas no arquivo. Nesse trabalho de memória, o intuito é animar as imagens, restitui-las à vida, seja no puro resgate de fotografias adormecidas, seja na desconstrução e montagem de novos sentidos e visualidades. É neste movimento que nasce "Marcados" (2009) e "Sonhos Yanomami" (2002).

Figura 127 – Claudia Andujar (1983)



Legenda: Marcados (1981-1984): Aracá (AM) / Surucucus (RR). Fonte: Claudia Andujar: A Luta Yanomami (ANDUJAR, 2018, p.281-296).

Assim como as pontas de filmes de "Amazônia", do que seria usualmente descartado por ser considerado um erro, um filme duplamente batido, surgem as poéticas imagens em dupla exposição de "Marcados" (Fig. 127). Retratos frontais, não mais isolados para simples identificação, mas abraçados pela natureza, nos sussurram que não é preciso haver separação entre o mundo real e o mundo onírico, entre mundo material e espiritual, entre vida e arte.

Como nos expressa igualmente um de seus últimos trabalhos, a série "Sonhos Yanomami" (2002), composta por vinte fotomontagens. Realizada a partir da revisita e revitalização de seu arquivo, Andujar coaduna o gesto artístico de seguir reinventando imagens ao gesto comprometido de continuar agregando visibilidade à causa Yanomami. Através da montagem em sobreposição de slides e negativos, nascem novas imagens extremamente poéticas e potentes inspiradas no mundo onírico próprio aos indígenas.

Figura 128 – Claudia Andujar (2002)



Legenda: Da série “Sonhos Yanomami”: “Êxtase”. Fonte: Galeria Vermelho (2002)[412].

Em “Êxtase” (Fig. 128), uma fotografia em preto e branco de um Yanomami em transe, olhos fechados e corpo contorcido no chão, é sobreposta a uma fotografia colorida de uma grande montanha rochosa no que aparenta ser a luz do luar. Na imagem, assim como na cosmovisão yanomami, corpo e natureza fundem-se por completo numa simbiose plena entre o homem e a terra.

Em “Desabamento do céu / O fim do mundo” (Fig. 129), vemos os guerreiros yanomami reunidos, prontos para a árdua batalha de sustentar o céu sobre nossas cabeças. Mas o cenário parece reter tudo fora do lugar, como se já fosse tarde demais para esses indígenas e para nós, submersos na tempestade chamada progresso que pôs fim à vida na terra. Tema de roteiro de um filme apocalíptico, se não correspondesse ao futuro trágico dos seres humanos nesse planeta – dado o descaso de líderes mundiais e da elite econômica e ao descrédito de uma acomodada sociedade civil ao corrente aquecimento global.

[412] Claudia Andujar, 3 mai – 31 dez 2021, Galeria Vermelho. Disponível em: <https://galeriavermelho.viewingrooms.com/viewing-room/12-claudia-andujar/>. Acesso em 08/08/23.

Figura 129 – Claudia Andujar (2002)



Legenda: Da série "Sonhos Yanomami": "Desabamento do céu / O fim do mundo". Fonte: Galeria Vermelho (2002)[413].

Claudia Andujar soma mais de 50 anos de dedicação aos Yanomami. Neste tempo, consolidou uma extensa e diversa coleção fotográfica que explora ao máximo a potencialidade da técnica e da estética capaz de transcender tanto o campo documental quanto a própria arte. Diante de um mundo real e onírico, sob uma perspectiva pictórica e política, navegamos pelo conhecimento adquirido e pela memória afetiva de Andujar, e nos afetamos em nossa própria descoberta. Somos convidados a mergulhar nessa luta coletiva pelo direito à existência dos povos indígenas. Mas repare, inclusive, que seu sentido transborda, ao nos evidenciar que essa luta diz respeito, afinal, à sobrevivência de todos.

Andujar coaduna as potencialidades da prática fotográfica em um duplo e recíproco movimento: ao encantar-se com a magia vivida pelos povos indígenas, Andujar fotografa para contagiar – essa é a dimensão estética do gesto da artista. Ao deparar-se com o genocídio promovido pelo Estado, Andujar fotografa para salvar – essa é a dimensão ética e política do gesto da ativista.

[413] Claudia Andujar, 3 mai – 31 dez 2021, Galeria Vermelho. Disponível em: <https://galeriavermelho.viewingrooms.com/viewing-room/12-claudia-andujar/>. Acesso em 08/08/23.

Árdua é a missão de salvar um povo e, com ele, todo um saber ancestral, promovendo aos brancos – aos que há muito já se esqueceram de suas origens e se apartaram da vida em simbiose com a terra – uma aproximar-se lento pela experiência estética, uma chance de reconectar-se, nem que momentaneamente, aos valores essenciais de uma vida em respeito e harmonia com a natureza. No entanto, como todo sobrevivente, Andujar sente não poder ter salvo Gyuri e sua família paterna. Mas salva a si mesmo e contribui, ao seu modo, para a salvação de um povo. Por outro lado, não me entenda mal, o gesto de salvação não implica necessariamente a fragilidade do outro, ao contrário. Como proferiu Krenak, os povos originários estão resistindo há mais de cinco séculos e seguem com sua cosmovisão inabalável, em harmonia com os demais seres e a terra onde habitam, em reverência aos mais velhos e às suas crianças; e temem, isto sim, pelos brancos em seu estilo de vida doentio e predatório.

Libertas da censura e dos círculos restritos de exibição, salvam-se fotografias sitiadas que finalmente tem a chance de alcançar os olhos do mundo. Podemos dizer que Andujar salva inclusive a Fotografia em si, ao exercer uma sublime e indissociável arte política. Resta ao mundo olhar para as imagens fotográficas sem dissociá-las ou reduzi-las a um ou outro sentido. Para Fi Churchman (2020), editora do ArtReview, ao levantar a bandeira de que o trabalho de Andujar vai muito além da arte, aponta que o trabalho de fotógrafos como Claudia Andujar serve "para elevar a arte e suas instituições ocidentais de uma posição passiva (aquele que observa, reflete, comenta sobre a vida) para um participante ativo na discussão de questões globais 'reais'": "Onde antes o debate era sobre a legitimação da fotografia como forma de arte, agora é sobre as maneiras pelas quais a fotografia pode ser empregada para sugerir que as instituições de arte podem ser agentes de mudança e, nesse sentido, "relevantes"" (CHURCHMAN, 2020).

A exposição continua conquistando corações e mentes pelo mundo[414]. Fotografias libertas para sua vida selvagem que cumprem seu papel e seguem atuando no espaço público global; frágeis, mas comoventes; minúsculas, mas incansáveis agentes de mudança. Imagens capazes de estabelecer tamanha conexão empática que transbordam os povos originários e convocam a todos pela vida no planeta. Passados mais de 500 anos, Andujar devolve o contágio aos brancos, só que, dessa vez, para a salvação de todos. Na

[414] Inaugurada em São Paulo e depois exposta na sede do Instituto Moreira Salles no Rio de Janeiro, a exposição já passou pela França, Itália, Espanha, Inglaterra, Suíça, Estados Unidos e agora chega ao México, onde ficará até 2024. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/noticia/2023/02/a-luta-yanomami-exposicao-com-fotos-de-claudia-andujar-chega-a-fundacao-cartier-em-nova-york.ghtml>. Acesso em 27/07/23.

restituição do reconhecimento de uma herança há tempos perdida; na soma das vozes indígenas que parecem finalmente conquistar audiência em nosso mundo doente. Talvez ainda seja possível salvar a humanidade de si mesma, da queda do céu, do fim do mundo.

4. Retomada

"Permita que eu fale
Não as minhas cicatrizes
Tanta dor rouba nossa voz
Sabe o que resta de nós?
Alvos passeando por aí

Permita que eu fale
Não as minhas cicatrizes
Se isso é sobre vivência
Me resumir a sobrevivência
É roubar o pouco de bom que vivi

Por fim, permita que eu fale
Não as minhas cicatrizes
Achar que essas mazelas me definem
É o pior dos crimes
É dar o troféu pro nosso algoz e fazer nóis sumir, aí

Tenho sangrado demais
Tenho chorado pra cachorro
Ano passado eu morri
Mas esse ano eu não morro".

Emicida

O Brasil precisa ser recriado, de fato. Viveiros de Castro argumenta que "talvez seja mesmo chegada a hora de concluir que vivemos o fim de *uma* história, aquela do Ocidente, a história de um mundo partilhado e imperialmente apropriado pelas potências europeias" (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.34). No lugar, uma nova história milenar, a ecoar novas vozes de *nossos* velhos antepassados. Afinal, são 523 anos de resistência política e poética de que estamos falando aqui.

São nossas crenças e nosso modo de vida no planeta que estão em xeque na atualidade. É preciso compreender que o que se espera de um retrato indígena – para retomar a questão deixada em aberto lá atrás – comporta infinitas possibilidades. Apesar de darmos ênfase ao trabalho de Andujar sobre os Yanomami, especialmente na aldeia

do rio Catrimani onde se mantêm hábitos e cultura preservados, é preciso salientar que o indígena não está de modo algum restrito à vida nas aldeias, a corpos nus com belas pinturas e adornos. Os indígenas também estão nas cidades, na academia, na arte, na medicina, no Congresso Nacional. Estão aonde quiserem estar, em sintonia com seu jeito de ser e modo de pensar.

Temos um Ministério dos Povos Indígenas presidido por Sonia Guajajara e a Funai sob comando de Joenia Wapichana. Sustentam a luta coletiva no caminho trilhado por Ailton Krenak desde sua excepcional performance de protesto em pleno Palácio do Planalto, em 1987, quando pintou o rosto com o preto do jenipapo simbolizando o luto por tantas agressões sofridas[415]. Caminho trilhado também por Davi Kopenawa em seu discurso no Congresso Nacional, em 1989, ou na tribuna da ONU em nova York, em 1993 – para citar apenas alguns marcos na trajetória de luta dos povos originários do Brasil –, sem esquecer de líderes como Mario Juruna, como o cacique kayapó Raoni Metuktire, que subiu a rampa do Planalto durante a cerimônia de entrega da faixa presidencial à Luiz Inácio Lula da Silva, em 2023,[416] e tantos mais que vão mantendo aberto e alargando essa trilha de luta que busca conectar mundos[417]. O protagonismo indígena, através do diálogo entre múltiplas cosmovisões, promove o súbito encontro da ancestralidade com uma atualidade premente sob o signo da retomada. Retomada como "ato de *sempre tudo reaprender*" (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p.114).

Da mesma forma que as fotografias de Claudia Andujar não devem ser reduzidas a documento ou arte, que a fala de Davi Kopenawa não deve ser reduzida a um relato etnográfico ou puro misticismo, os povos indígenas não podem ser reduzidos a visões idílicas ou ao papel de pobres sobreviventes.

> Recusar aos índios uma interlocução estética e filosófica radicalmente 'horizontal' com nossa sociedade, relegando-os ao papel de objetos de um assistencialismo terceirizado, de clientes de um ativismo branco esclarecido, ou de vítimas de um denuncismo desesperado, é recusar a eles sua *contemporaneidade absoluta* (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.34).

---

[415] Segundo o texto original da constituinte, os indígenas aculturados perderiam seus direitos como povos indígenas. Este ponto foi um dos que os indígenas lutaram para modificar no texto da constituição. A Constituição Cidadã, de 1988, foi uma conquista histórica por finalmente reconhecer e assegurar os direitos dos povos originários na constituição brasileira. A fala performática de Krenak está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kWMHiwdbM_Q&t=8s>. Acesso em 23/06/23.

[416] Mais informações sobre Raoni: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-64142129#:~:text=Uma%20das%20principais%20lideran%C3%A7as%20ind%C3%ADgenas,Lula%20da%20Silva%20(PT)>. Acesso em 24/06/23.

[417] Hoje ambos são considerados grandes líderes e pensadores, sendo reconhecidos com o título de Doutor Honoris Causa, Davi Kopenawa pela Universidade de Brasília (UnB) e Ailton Krenak pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Claudia Andujar também fora agraciada com o título de doutora pela UnB.

Os tempos são outros. Pela primeira vez os indígenas têm voz e representatividade nas mais diversas áreas do conhecimento. Tampouco a arte indígena será reduzida ou enquadrada em moldes mercadológicos ou submetida a uma folclorização como arte primitiva ou exótica. Se é para delimitar, o célebre artista – curador, produtor, teórico, ativista – de etnia Macuxi, Jaider Esbell, sabiamente pontua: arte indígena contemporânea. Inscreve, assim, sua prática coletiva no contexto atual, sem submetê-la aos moldes e restrições da história da arte ocidental. Como explica o curador Paulo Miyada, na perspectiva de não ser designada simplesmente arte contemporânea, mas enquanto arte indígena contemporânea, contesta "o cânone da história da arte e faz sua própria leitura, sua própria intervenção, insere suas agendas com ironia, com humor, com protesto" (ALZUGARAY, 2021).

O ineditismo em se falar de uma arte indígena contemporânea propriamente, como define Esbell (2018), surpreende por seu protagonismo histórico e nos convida "a um inteiro desconstruir para outros preenchimentos". Parte de um "pensar extrapolado" que se compreende bem mais do que restrito a uma "posição individual sobre tão vasto universo". Como nos explica o artista, "não há como falar em arte indígena contemporânea sem falar dos indígenas, sem falar de direito à terra e à vida" (ESBELL, 2018). Não há separação entre arte e vida na cultura dos povos originários. A arte está inscrita na tradição cotidiana da história oral, no canto coletivo que emana boas vibrações à aldeia, na simbologia espiritual da maraca que os acompanha, na performance teatral das danças ritualísticas, no simbolismo poético dos adornos, no grafismo da pintura corporal.

Os indígenas que hoje ocupam com excelência o campo das artes chegam para, a um só tempo, transmitir suas mensagens, contestar o conhecimento dominante, reescrever sua própria história, lutar pela preservação da vida. Nas palavras de Jaider Esbell: "a arte é uma extensão da nossa política para este mundo" (2020b). Uma política que entrelaça ancestralidade, memória e prática artística para culminar numa dupla crítica: à história oficial e ao caos da atualidade. Uma prática contemporânea, sobretudo, por perceber e operar não com as luzes ofuscantes, mas com as lacunas obscuras, as fraturas de nosso tempo (AGAMBEN, 2009). "Fazemos política de resistência declarada com a arte em contexto contemporâneo aberto", explica Esbell, e "em contexto fechado, ressignificamos nossas estruturas culturais e sociais com arte e espiritualidade em um mútuo alimentar de energias para compor a grande urgência de sustentar o céu acima de nossas cabeças"

(ESBELL, 2018). Cria-se, portanto, algo urgente, intempestivo, que surge para transformar uma época. Um despertar para uma nova consciência.

> Eu acredito que arte é o nosso truque, o nosso trunfo, que a gente tem ainda de estar, sim, sentado no banco de uma academia, mas desse banco voar como um beija-flor, que anda para trás, para frente, que ao mesmo tempo desaparece e deixa todo mundo, de novo, naquele ambiente de vazio, de mistério. Não é exatamente mais uma angústia, mas uma sensação de: "opa!". Estamos sim num ambiente selvagem. Nós estamos, sim, num ambiente misterioso, nós estamos, sim, num ambiente criativo[418].

Reapropriando, descontruindo e recontextualizando artística e criticamente – dialeticamente – o termo selvagem para significar o que não pode ser enquadrado, limitado e tampouco menosprezado, o artista indígena Denilson Baniwa grita em projeções luminosas pelos prédios e monumentos das cidades: "Me deixa ser selvagem"[419]. Assim como Baniwa em algumas obras, as ressignificações de Jaider Esbell sobre antigas pinturas da época colonial tensionam o saber histórico e o próprio sentido da arte enquanto alteram as figurações para atualizar uma mensagem-resposta endereçada aos colonizadores.

Determinado a abrir os olhos de europeus e brasileiros, Jaider Esbell articula uma desmontagem/remontagem do tempo sofrido, nos moldes orientados por Didi-Huberman (2018a), e cria uma nova legibilidade para os arquivos coloniais. Ao operar o duplo movimento com sua intervenção artística, Esbell risca o imaginário consolidado pelo olhar colonizador para destruir preconcepções e desarmar o olhar; ao sobrepor outras figurações e narrativas, cria um espaço público crítico, logo, político e rearma o olhar. Contrapõe, assim, ao poder conformador das imagens, outras imagens disruptivas que libertam e potencializam novas formas de ver o mundo (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p.121).

[418] Trecho da fala de Jaider Esbell gravada na ocasião do evento "Mekukradjá – Círculo de Saberes de Escritores e Realizadores Indígenas", em agosto de 2018, São Paulo, para o projeto Culturas Indígenas do Itaú Cultural. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DRS30rVoqIU>. Acesso em 29/06/23.
[419] Denilson Baniwa: "Me deixa ser Selvagem", Biblioteca Nacional, Brasília, 2020. Disponível em: <https://www.agentilcarioca.com.br/artists/111-denilson-baniwa/>. Acesso em 30/07/23.

Figura 130 – Jaider Esbell (2018-2019)



Legenda: "Carta ao Velho Mundo". Fonte: Jaider Esbell Website (2020a)[420].

Uma das mais conhecidas obras de Jaider Esbell, "Carta ao Velho Mundo" (2018-2019) foi originalmente criada a partir de intervenções na forma de desenhos e textos sobre 396 páginas de uma enciclopédia ilustrada da história da arte ocidental, o primeiro volume de "Galeria Delta da Pintura Universal" (Fig. 130). No resgate da obra decadente, como sublinha o artista, a energia da arte da floresta inscreve uma contundente denúncia da colonização e a devolve, em mãos, na França, através de performance e exposição. No Brasil, as páginas aparecem montadas espalmadas nas paredes do pavilhão da 34ª Bienal de São Paulo, em 2021. Desta forma, em um mesmo movimento intrincado, Esbell reverte os sentidos tanto da arte colonial quanto da arte contemporânea.

Ao longo de sua trajetória cosmo-consciente e conectada com o mundo atual e ancestral, o artista busca evidenciar que as relações sociais e políticas indígenas são pautadas em valores que antecedem o próprio estabelecimento do Estado. A compreensão

[420] Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2019/03/20/carta-ao-velho-mundo/>. Acesso em 08/08/23.

de uma performance decolonial – autodecolonial como sugere Esbell ou contracolonial segundo os termos de Nêgo Bispo (SANTOS, 2018)[421] –, requer, portanto, que se rastreie suas profundas raízes em um exercício autoconsciente e implicado, imprescindível desde o momento em que se decide enfrentar "camadas de soterramento que a tentativa de apagamento depositou sobre os corpos coletivos" (ESBELL, 2020a).

> Não custa lembrar que o Brasil foi o último país da América Latina a abolir, ao menos oficialmente, a escravidão. Não custa lembrar que se essa nação não tem um tratamento digno para o reconhecimento de sua população originária, tampouco teria com os descendentes de escravos que seguem também sem acesso à condição de dignidade social e política dentro da estrutura que arduamente construíram. Eu falo da questão da negritude também por pertencimento pois meu corpo é uma constituição composta, em parte, de uma genética ascendente negra. Eu tenho um avô negro e da Venezuela. Eu não poderia deixar essa parte de mim de fora do meu eu. Esse composto não tira, portanto, o enraizamento central da minha ancestralidade indígena, norte, amazônica e caribenha, onde estão os ossos de minhas avós. É deste espaço geocosmogônico que sou nutrido e a partir dele tenho aspirado alcançar os caminhos para percorrer a vastidão dos mundos postos em atrito (ESBELL, 2020a).

Uma arte que combina mundos em temporalidades sobrepostas, que parte de uma identidade plena "cosmo-consciente", pois entende que a responsabilidade com a vida é maior do que tudo, e que tenta, "com muita paciência e pedagogia elevar o nível da nossa conversa": "Aprendemos português, aprendemos inglês, francês e todas as línguas para tentar dialogar com essa galera, é porque estamos afim de dialogar" (ESBELL, 2021). Mas se antes este país nunca procurou ouvir os povos indígenas, pouco mudou de efetivo nesse cenário, afirma Esbell: mesmo diante dos avanços contemporâneos, ainda "não está havendo diálogo nenhum. Porque para nós, para mim pelo menos, um diálogo pressupõe um tempo de análise, um tempo de escuta, um tempo de silêncio, de respeito, de olhar e tentar entender minimamente um outro mundo" (2021)[422]. Será que não podemos também

[421] Nêgo Bispo orienta que, para quilombolas e indígenas, contracolonizar é "nós mesmo" reeditarmos as "nossas trajetórias a partir das nossas matrizes": "no dia em que as universidades toparem aprender as línguas indígenas – em vez de ensinar –, no dia em que as universidades toparem aprender a arquitetura indígena e toparem aprender para que servem as plantas da caatinga, no dia em que eles se dispuserem a aprender conosco como aprendemos um dia com eles, aí teremos uma confluência. Uma confluência entre os saberes. Um processo de equilíbrio entre as civilizações diversas desse lugar. Uma contracolonização". Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5937733/mod_resource/content/1/SANTOS%2C%C2%A0Antonio%C2%A0Bispo.%20Somos%20da%20terra.%C2%A0PISEAGRAMA%2C%202018.pdf>. Acesso em 30/07/23.

[422] A 34ª Bienal de São Paulo, à luz da poesia de Thiago de Mello "Faz escuro mas eu canto" (2021), foi aplaudida por conter a maior diversidade da sua história e ficou conhecida como "a bienal dos índios". Mas Esbell desmascara: eles não queriam mais artistas indígenas. Foi o posicionamento de Esbell enquanto liderança, "como um porta-voz de toda essa coisa oculta dos avôs e das avós" que insistiu em reunir uma

aprender? Aprender a ouvir em plenitude, a imprimir um outro ritmo e consciência às nossas vidas, a nos abrir a outras cosmovisões?

A arte indígena contemporânea busca promover um lugar de encontro onde possa germinar uma reflexão contemplativa e crítica sobre os modos de ser e de estar, de fluir e de confluir neste mesmo e único planeta. Irrompe na contemporaneidade com a força político-poética da retomada para que, quem sabe assim, os brasileiros possam finalmente assimilar que são filhos de uma terra indígena – como a onça de Denilson Baniwa igualmente dedica-se a nos lembrar[423].

Terra indígena com ancestralidade indígena, mesmo que não reconhecida, mesmo se esquecida por séculos de apagamentos. No âmbito do resgate desta história roubada, desse testamento perdido, está o trabalho "Paridade" de Gê Viana. Em sua busca por refletir "de onde a gente vem, de onde as pessoas que antecedem a gente vêm", mesmo sem ter tido a oportunidade de estar com eles, apenas por ouvir as histórias que nos são transmitidas oralmente por gerações; Gê Viana compreende todo um passado de violência que fora apagado pela história oficial. Nela não consta a história de seu avô paterno, atravessada por uma batalha desumana entre os portugueses e os Anapurus, nos estados do Ceará, Maranhão e Piauí, que fez toda uma população originária sucumbir à invasão, ao contato e à guerra. Os sobreviventes sofreram separações, deslocamentos e aculturação. Também não constam as recorrentes histórias de mulheres 'pegas pelo laço', como conta sua avó (VIANA, 2023, p.89-92). Uma história roubada e que agora a artista retoma à força, através de seu reconhecimento como Anapuru Muypura e através de sua arte política.

maior representatividade. "Aqui nesse país, nessa terra, estamos cobrando. "Não, porque a Bienal tem 70 anos, nunca mudou." O que são 70 anos diante de 521, meu querido? Não estou afim de escutar essa história de vocês, contem para outros artistas. Deram de cara com a pessoa errada. Na verdade, a pessoa certa, se vocês tiverem a sensibilidade de fazer junto conosco uma coisa diferente. Então exigi mais artistas nessa Bienal" (ESBELL, 2021). Em paralelo, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) ocorreu a "Moquém_Surarî: arte indígena contemporânea" sob curadoria de Esbell e trabalho de 34 artistas indígenas dos povos Baniwa, Guarani Mbya, Huni Kuin, Krenak, Karipuna, Lakota, Makuxi, Marubo, Pataxó, Patamona, Taurepang, Tapirapé, Tikmũ'ũn_Maxakali, Tukano, Wapichana, Xakriabá, Xirixana e Yanomami.

[423] A bela onça de Denilson Baniwa aparece tanto nas paredes de museus e galerias nacionais e internacionais quanto pelas ruas das cidades em projeções luminosas, cartazes lambe-lambe e outdoors. Disponível em: <https://www.agentilcarioca.com.br/artists/111-denilson-baniwa/works/9598-denilson-baniwa-brasil-terra-indigena-2022/>. Acesso em 30/07/23.

Figura 131 – Gê Viana (2019)



Legenda: Série “Paridade”. Fotografia à esquerda: Raimunda Viana, Santa Luzia (MA), 2017. Fotografia à direita: Primeira camada: Vô Fernandes Viana; segunda camada: homem nativo da Amazônia, de Dominic Bracco II. Fonte: Oficina Palimpsestus (2021)[424].

Em “Paridade”, Gê Viana fotografa familiares e demais cidadãos maranhenses e os contrapõe a antigos retratos de indígenas de diferentes etnias apropriados de arquivos coloniais no propósito de, a despeito das diferenças, promover a percepção das semelhanças. É interessante observar a repetição intencional e crítica da estética da pose, inclusive na soma de elementos outrora considerados ‘exóticos’, como a jaca que Raimunda, tia da artista, segura no colo (Fig. 131). Na série podemos ver outras mulheres posando igualmente com frutas tropicais e um rapaz com uma maraca. Na imagem ao lado, vemos seu avô sentando em casa. Suas roupas, meias e chinelos, assim como o chão de piso frio e o vaso de plantas artificiais, contrastam alegoricamente com a potencialidade de uma história não vivida, na dimensão do que poderia ter sido, ao ser confrontada com a fotografia de outro ancião que porta seus adornos tradicionais como indígena nativo da Amazônia.

Anterior à colagem há o rasgo, a desconstrução dos antigos retratos coloniais, a destruição de sua naturalidade, para então, só depois, abrir caminhos para a adição das fotografias da atualidade. Gê Viana rasga a imagem para desobstruir os caminhos da

[424] Disponível em: <https://www.oficinapalimpsestus.com.br/ge-viana/>. Acesso em 08/08/23.

crítica, expor camadas de sentidos soterrados e construir, na operação de montagem, uma nova legibilidade possível somente na contemporaneidade. Liberta, assim, fotografias sitiadas de épocas coloniais para restituí-las à sua vida selvagem.

Figura 132 – Gê Viana (2019)



Legenda: Série "Paridade". Fotografia à esquerda: Primeira camada: "Nelson Lópes Sol", de Gê Viana; segunda camada: "D. Tilkin Gallois (aldeia Taitetuwa, 1991)", fotografia de Louis Herman Heller, 2019. Fonte: Oficina Palimpsestus (2021)[425]. Fotografia à direita: Daniel no povoado Nambuaço de Baixo, 2018. Fonte: Revista Continente (2020)[426].

Através da imagem, a firmeza na postura contrasta com a tenra idade. Olho no olho com a fotógrafa e os espectadores que ousam mirá-los, Daniel nos encara com a mesma desconfiança do menino que atravessa as eras para acompanhá-lo na fotografia (Fig. 132). Provenientes de origens temporal e espacial distintas e intencionalidades antagônicas, encontram-se unidos numa mesma destinação no tempo de agora. Enquanto um restitui a dignidade do outro, novas possibilidades de (re)conhecimento são abertas a todos.

No súbito encontro que a montagem promove, somos atravessados por uma dupla mirada que nos faz, ao confrontar a imagem, olhar de volta para nós mesmos. Como um espelho que atravessa os tempos e coloca na frente de quem o olha suas múltiplas

[425] Disponível em: <https://www.oficinapalimpsestus.com.br/ge-viana/>. Acesso em 08/08/23.
[426] Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/239/ge-viana>. Acesso em 08/08/23.

presenças geracionais. Afinal, como nos relembra Renata Tupinambá, "nós somos os sonhos de nossas avós"[427]. Há um compromisso instituído nesses laços que deve ser reconhecido e reverenciado.

Para além das paredes de museus e galerias de arte, desde o surgimento a série habita, como lambe-lambes, os muros da cidade, onde além de confrontar o discurso oficial, fomenta um diálogo com o povo. Imagens que, ao tocar o real, não somente incendeiam o véu da história como espalmam uma outra história em seu lugar, à contrapelo. Distantes da posição subalterna do primitivo ou exótico, os sujeitos convidados a posar na contemporaneidade participam da construção simbólica e restituem ao passado o afeto que lhe foi negado.

Afinal, negar o afeto parece fazer parte da história brasileira. Após os últimos anos fatídicos de desgoverno, após a retomada do verde e amarelo apropriado pela extrema-direita, talvez fosse a hora certa de devolver o amor à bandeira. Desde sua confecção, o amor fora excluído da frase de Augusto Comte e do lema de um país[428]. Devolver o amor à flâmula nacional, como propõe Emicida, como um monumento acessível a todos, serviria para nos lembrar que "a ausência do amor como política pública" sempre custou a vida de muitos brasileiros[429].

Em contrapartida, o autoritarismo latente na frase restante sempre serviu aos interesses nefastos de nossas épocas mais autoritárias. Não foi a primeira vez que militares, empresários e setores mais conservadores da sociedade brasileira sequestraram a simbologia e o afeto intrínseco à bandeira nacional. Como forma de protesto contra a ditadura civil-militar, enquanto vivia no exílio, o grande pensador e intelectual negro, artista, poeta e político Abdias Nascimento ressignificou o símbolo arrebatado pintando a "Okê Oxóssi" (Fig. 133).

[427] Em "Claudia Andujar por Ailton Krenak e Renata Tupinambá": Conversa na Galeria do IMS. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bAJi-J-BCn8>. Acesso em 02/08/23.
[428] A frase original de Augusto Comte é "o amor por princípio, a ordem por base e o progresso por fim". Mais sobre essa proposta, seus fundamentos e polêmicas disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/no-principio-era-o-amor/>. Acesso em 16/07/23.
[429] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BdZq01RIlfU>. Acesso em 16/07/23.

Figura 133 – Abdias Nascimento (1970)



Legenda: “Okê Oxóssi”. Fonte: Astro-antropo-lógicas: oriki das matérias (in)visíveis (ALVES-BRITO, 2021, p.31).

Na obra, Abdias Nascimento evoca a cosmologia iorubá para recriar o símbolo nacional com a inclusão de sua diversidade renegada. À priori, uma saudação à Oxóssi, orixá que representa o conhecimento e a floresta e que detém o duplo papel protetor de caçador e guardião. Oxóssi é “o caçador de uma flecha só, a divindade africana que, na diáspora, ocupa papel central nos territórios negros e dos povos originários. Na África iorubana ou na diáspora do Atlântico Negro, Oxóssi é a própria Floresta [...] os povos das matas, os caboclos” (ALVES-BRITO, 2021, p.32-33). Abdias Nascimento insere o emblemático símbolo de luta e de resistência, o arco-e-flecha. Enquanto o arco é da cor preta, a flecha é na cor vermelha: cor dos africanos sequestrados e escravizados, cor dos nativos contaminados; cor do pau-Brasil roubado, do urucum, do luto e do sangue derramado na história inolvidável desse nosso país. Sua posição verticalizada indica que o “*ofà*”, arco e flecha em iorubá, deve apontar para cima, para a ancestralidade de cada brasileiro desta nossa nação (ALVES-BRITO, 2021, p.33).

No lugar de "ordem e progresso", a repetição da palavra em iorubá "*okê*" pode ser interpretada como uma voz que se impõe como grito de guerra ou como saudação – e, porque não, como amor, o amor protetor. Adbias Nascimento devolve, assim, o amor à bandeira brasileira numa história do que poderia ter sido e, por que não, do que será? Um amor como Jaider Esbell define, que não tem nada a ver com o amor romântico e tampouco com o amor religioso, e sim "um amor universal" como princípio inerente a "uma relação ampliada do ser humano consigo mesmo e com a natureza"[430]. Ambos artistas sonharam, com asas na imaginação, um outro Brasil.

Enquanto isso, os povos originários seguem lutando pelo óbvio, pelo respeito à vida. Se alguém ainda acha que esta é uma luta 'dos índios', quando se surpreender, novamente, será tarde demais. Por enquanto os xamãs estão conseguindo sustentar o céu sobre as nossas cabeças, mas não conseguirão sozinhos. E a crítica de Esbell não deixa isso passar. Como é irônico, de fato, sair do lugar de desnecessários para o de salvadores da pátria: "São duas coisas bem abruptas. Como se pudéssemos [...] salvar o mundo sozinhos, como se o mundo tivesse salvação que dependesse unicamente de nós. A dica para salvar o mundo já demos há muito tempo com o nosso modo de interagir com essa inteireza toda" (ESBELL, 2021).

Após séculos de resistência, não são mais os povos indígenas os únicos ameaçados da extinção de suas vidas; como tampouco são só os povos originários as vítimas de epidemias que pairam no ar do planeta. A Covid-19 fez com que o mundo experimentasse na pele o que os indígenas sofrem em séculos de contato indiscriminado. Mas, na contramão da sabedoria indígena, a civilização branca insiste em não aprender as lições da natureza.

Neste tempo indígena de agora, como já previra Caetano Veloso na música "Índio" (1976), "aquilo que nesse momento se revelará aos povos / Surpreenderá a todos não por ser exótico / Mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto / Quando terá sido o óbvio". Todos precisamos despertar, porque, como alerta Krenak, "se durante um tempo éramos nós, os povos indígenas, que estávamos ameaçados de ruptura ou da extinção dos sentidos das nossas vidas, hoje estamos todos diante da iminência de a Terra não suportar a nossa demanda" (KRENAK, 2019, p.23).

Hoje, nós somos os inimigos. Nossos próprios inimigos, pois "não há composição possível com a lógica absolutamente *não civilizável* do capitalismo" (DANOWSKI,

[430] Trecho da fala de Jaider Esbell disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DRS30rVoqIU>. Acesso em 29/06/23.

Deborah; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p.144)[431]. Com a catástrofe em curso, é preciso aprender a viver contra, "sob o modo da resistência"; é preciso levantar uma bandeira de luta cotidiana, se engajar com a vida e reaprender a sonhar para que, assim, seja possível imaginar um outro mundo. Mas mais do que isso, "falar no fim do mundo é falar na necessidade de imaginar, antes que um novo mundo em lugar deste nosso mundo presente, um novo povo" (DANOWSKI, Deborah; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p.159), uma nova forma possível e premente de viver e conviver aqui na terra.

Frente ao desafio dos novos tempos, Jaider Esbell lança um convite para que sejamos indígenas, ao menos um pouquinho. Um "redevir-índio"[432] – que já aconteceu antes, então, ao modo indígena, que acontecerá de novo[433]. Tecer no fio do sonho e da imaginação um mundo possível – pois este em que vivemos está impossível para muitos seres vivos.

[431] Sobre a atual crise climática, ler "Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins" (2014), de Deborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro; "No tempo das catástrofes: resistir à barbárie que se aproxima" (2015), de Isabelle Stengers; "Diante de Gaia – Oito conferências sobre a natureza no Antropoceno" (2020), de Bruno Latour.

[432] Eduardo Viveiro de Castro e Deborah Danowski comentam sobre esse devir indígena ocorrido após a Constituição Cidadã de 1988 reconhecer os direitos indígenas (DANOWSKI, Deborah; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p.158).

[433] Como o próprio Viveiros de Castro elucida em seu prefácio "O recado da mata" (2015, p.15), para o livro "A Queda do Céu".

Considerações Finais

"Uma história que se ocupa das imagens
é sobretudo uma história do futuro,
uma história poética".
Maurício Lissovsky

Existe um amplo espectro de fotografias sitiadas. Algumas podem vir, inclusive, de fotógrafos coniventes com o horror de seu tempo e estarem impregnadas de abusos e preconceitos, como as imagens coloniais. Contudo, as fotografias sitiadas aqui privilegiadas são, sobretudo, de fotógrafos que se opõe à repressão de sua época e que, em alguma medida, arriscam a vida para dar vida a imagens. Mulheres e homens que se utilizam do aparato fotográfico para desafiar regimes opressores e o medo infligido, para queimar véus e expor múltiplas camadas de violência e de esperança; tudo para, num mesmo gesto orquestrado que lega um saber às gerações futuras, contribuir com a salvação de uma história, de um povo e de si mesmo.

As fotografias sitiadas são imagens urgentes que paradoxalmente aguardam. Nascidas em alguma situação limite, tornam-se, à priori, imagens no limiar, à espera de sua libertação em um tempo porvir. Imagens em situação de arquivo ou por serem perigosas demais ao regime vigente ou por suscitarem sentidos e reflexões ainda não condizentes com o momento presente. Ante proibições ou recusas do olhar, por dar a ver o que se deseja oculto, suas trajetórias biográficas acabam comportando lacunas provenientes de tempos autoritários e que inclusive se sustentam temporariamente em épocas democráticas. O findar do estado de sítio não implica o sucesso de sua destinação. Libertá-las não consiste, apenas, em livrá-las das amarras que as impedem de aparecer e circular publicamente. Pois as fotografias não necessitam apenas serem vistas, como também lidas em sua densidade histórica e simbólica. Enquanto não chega a época de sua legibilidade, a fotografia persiste.

Filhas da esperança, a espera periculosa e comprometida do fotógrafo se inscreve na imagem técnica. Uma imagem onde a espera do fotografado deposita igualmente uma carga extra de expectativa, como um sonho de futuro compartilhado, sustentado na espera da própria fotografia. Todas, contudo, dependem de uma última espera, a se realizar no cintilar de um reconhecimento nos olhos despertos do espectador.

O que a imagem salva, de fato, é a possibilidade deste encontro cósmico realizado através do olhar correspondido. Um encontro que atravessa as eras em um súbito salto que faz coincidir passado e futuro no tempo premente de agora. A tomada de consciência de um saber que promove um despertar. Minúsculo, fugaz. Como uma semente a germinar a potência de um novo ser.

Há uma força disruptiva no simples ato de imaginar que tudo poderia – que deveria – ser diferente. Na soma da capacidade política de revitalizar os tempos idos à capacidade poética que afeta e comove – que coloca o espectador para um caminhar conjunto – a fotografia convoca o espectador a se implicar na construção de novos mundos. Destituindo, rasgando e criando à força, por entre escombros e brasas ainda rubras, novos caminhos possíveis.

É a fotografia enquanto reserva de futuro, como Mauricio Lissovsky bem nos orienta, que faz com que a espera de uma vida valha à pena.

Referências Bibliográficas

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Notas sobre o luto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

_____. *The danger of a single story*. Palestra proferida no TED Global 2009, Oxford, UK. Disponível em: <https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript>. Acesso em 15/11/2019.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. *Infância e história*. Destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. O dia do juízo. In.: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007a, p.27-30.

_____. *Signatura Rerum*. Sobre o método. São Paulo: Boitempo, 2019.

_____. *Ninfas*. São Paulo: Hedra, 2012.

_____. O Poder e a Glória. In.: *O Reino e a Glória*. São Paulo: Boitempo, 2011, p.109-128.

_____. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

_____. O que é o ato de criação? In.: *O fogo e o relato*. Ensaios sobre criação, escrita, arte e livros. São Paulo: Boitempo, 2018, p.59-81.

_____. *Estado de Exceção*. Homo Sacer, II, I. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALVES, Soraia. China censura campanha da Leica sobre desafios enfrentados por fotógrafos. B9. 20 abr 2019. Disponível em: <https://www.b9.com.br/106816/china-censura-campanha-da-leica-sobre-desafios-enfrentados-por-fotografos/>. Acesso em 08/001/2023.

ALVES-BRITO, Alan. *Astro-antropo-lógicas*: oriki das matérias (in)visíveis. Porto Alegre: Marcavisual, 2021. Disponível em: <https://www.if.ufrgs.br/~aabrito/files/astro_antropo_logicas.pdf>. Acesso em 28/07/23.

ALZUGARAY, Paula. Novos Protagonismos: Esbell na Coleção do Pompidou. *Select*, 24 out 2021. Disponível em: <https://select.art.br/novos-protagonismos-esbell-na-colecao-do-pompidou/>. Acesso em 18/07/23.

AMNESTY INTERNATIONAL. Site oficial da Amnesty International: Report China 2021. Disponível em: <https://www.amnesty.org/en/location/asia-and-the-pacific/east-asia/china/report-china/>. Acesso em 27/12/2022.

ANDUJAR, Claudia. *Claudia Andujar*: A luta Yanomami. Thyago Nogueira (Org.). São Paulo: IMS, 2018.

_____. *Marcados*: Claudia Andujar. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

ANDUJAR, Claudia; LOVE, George. *Amazônia*. São Paulo: Praxis, 1978. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S5i849_Xzww>. Acesso em 24/04/23.

ANDUJAR, Claudia; CESARINO, Pedro de Niemeyer. Claudia Andujar e a tradução xamânica. *Revista Zum*. 16 out 2019. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/andujar-traducao-xamanica/>. Acesso em 10/07/23.

APARTHEIDMUSEUM. Apartheid Museum *Website*. Disponível em: <http://www.apartheidmuseum.org/life-under-apartheid>. Acesso em 02/05/19.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na Casa de Meu Pai*. A África na filosofia da cultura. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997

ARENDT, Hannah. *Origens do Totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ASSAD, Paulo. Portugal: obra de artista brasileiro diz que 'não foi descobrimento, foi matança' e causa polêmica. Instalação do ativista gráfico ROD em museu de Lisboa provocou reação de político conservador. *O Globo*. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/noticia/2022/07/portugal-obra-de-artista-brasileiro-diz-que-nao-foi-descobrimento-foi-matanca-e-causa-polemica.ghtml>. Acesso em 23/07/22.

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

BADAL, Gonzalo. Palabras de los editores. In.: QUIJADA, Gonzalo Leiva. *Multitudes en sombra*. Santiago: Ocho Libros Editores, 2008, p.05.

BARAHONA DE BRITO, Alexandra. Verdade, justiça, memória e democratização no Cone Sul da América Latina. In: BARAHONA DE BRITO, Alexandra; GONZÁLES ENRÍQUEZ, Carmen; FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. *A política da memória*: verdade e justiça na transição para a democracia. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004.

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

_____. E então, a China? *Anuário de Literatura* 2, 1994, p. 161-168. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/download/5339/4681/16705>. Acesso em 03/02/2022.

BATTITI, Florencia. El arte como respuesta a un hecho real. In. JAAR, Alfredo. Estudios sobre la Felicidad. Parque de La Memória, 2014, p.08-13. Disponível em: <https://parquedelamemoria.org.ar/estudios-sobre-la-felicidad/>. Acesso em 08/08/2021.

BELTING, Hans. *Antropología de la imagem*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.

BENÍTEZ, Hermes. Leopoldo Víctor Vargas, fotógrafo das últimas horas de Allende no La Moneda. Piensa Chile, 2012. Disponível em: <https://piensachile.com/2012/06/26/leopoldo-victor-vargas-el-fotografo-de-las-ultimas-horas-de-allende-en-la-moneda/>. Acesso em 12/08/2021.

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

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

_____. *O capitalismo como religião.* São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. *The Arcades Project.* Cambridge: Belknapp Press, 1999.

_____. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas, vol.III. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987 (Obras Escolhidas v.2).

_____. "El carácter destructivo". In: *Discursos Interrumpidos I*. Filosofía del arte y de la historia. Frankfurt: Taurus, 1972, p.157-161.

BERRY, Ian. On This Day in History: The Sharpeville Massacre. *Magnum Photos*. Politics. Texto Laura Havlin. Mar, 2018. Disponível em: <https://www.magnumphotos.com/newsroom/politics/ian-berry-sharpeville-massacre/>. Acesso em 4 mai 2019

_____. In Pictures: Marking 25 Years Since the First General Election in Post-Apartheid South Africa. *Magnum Photos*, 2019. Disponível em: <https://www.magnumphotos.com/newsroom/politics/ian-berry-in-pictures-marking-25-years-since-the-first-general-election-in-post-apartheid-south-africa/>. Acesso em 14/06/23.

BANCEL, Nicolas; BLANCHARD, Pascal; LEMAIRE, Sandrine. Ces zoos humains de la République coloniale. Des exhibitions racistes qui fascinaient les Européens. *Le Monde Diplomatique*. Archives. Ago. 2000. Disponível em: <https://www.monde-diplomatique.fr/2000/08/BANCEL/1944>. Acesso em 22/06/23.

BOSCH, Juan. *De Cristóbal Colón a Fidel Castro*. El Caribe, frontera imperial. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales (ed.), 1983.

BOULOS, Guilherme; GUIMARÃES, Vítor. Resistir ao golpe, reinventar os caminhos da esquerda. In.: SINGER, André [et. all]. *Por que gritamos golpe?*: Para entender o impeachment e a crise política no Brasil. São Paulo: Boitempo, 2016.

BRASIL, André Guimarães. Rumo a terra do povo do raio: retomada das imagens, retomada pelas imagens em Martírio e Ava Yvy Vera. Anais do 27° Encontro Anual da Compós, Belo Horizonte, 2018. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2018/trabalhos/rumo-a-terra-do-povo-do-

raio-retomada-das-imagens-retomada-pelas-imagens-em-mart?lang=pt-br> Acesso em: 26/06/23.

BREYTENBACH, Breyten. Mandela's Smile. Notes on South Africa. *Harpers Magazine*. Dez, 2008. Disponível em: <https://harpers.org/archive/2008/12/mandelas-smile/>. Acesso em 10/06/2022.

BUTLER, Judith. *Corpos em Aliança e a Política das Ruas*. Notas Sobre Uma Teoria Performativa de Assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

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

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

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

CARELLI, Vincent. Nomear o genocídio: uma conversa sobre Martírio com Vincent Carelli. Entrevista concedida a Amaranta César, André Brasil, Anita Leandro e Cláudia Mesquita. *Revista ECO PÓS*, v.20, n.2, Rio de Janeiro: UFRJ, 2017.

CHANG, Jung; HALLIDAY, Jon. *Mao: a história desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CHANG, Jung. Jung Chang *Website*. Disponível em: <http://www.jungchang.net/>. Acesso em 17/03/2022.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHU, Xiaoquan. Alain Badiou and the Multiple Meanings of the "Cultural Revolution". *China Perspectives* [Online], 2016, p. 85-88. Disponível em: <http://journals.openedition.org/chinaperspectives/7142>. Acesso 27/11/2021.

CHURCHMAN, Fi. Why Claudia Andujar's Photographs Are More Than 'Just' Art. *ArtReview*. 26 ago 2020. Disponível em: <https://artreview.com/claudia-andujar-photographs-more-than-art/>. Acesso em 12/07/23.

CMV – Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ. Incontáveis. Episódio 6: Povos indígenas na ditadura. 17 mar 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jHrJUBMeT_U>. Acesso em 31/03/23.

CNV – Comissão Nacional da Verdade. 5. Violação de Direitos Humanos dos Povos Indígenas. In.: CNV. Relatório. Volume II. Textos Temáticos. Dez, 2014.

COHEN, Esther. Walter Benjamin. Resistencias Minúsculas. A manera de introducción.

In. COHEN, Esther (Ed). *Resistencias Minúsculas*. Buenos Aires: EGodot, 2015, p.6-15.

COLE, Charlie. Picture power: Tiananmen stand-off. *BBC News*. 7 outubro 2005. Disponível em: < http://news.bbc.co.uk/2/hi/asia-pacific/4313282.stm>. Acesso em 25/10/22.

COLE, Ernest. *House of Bondage*. New York: Random House, 1967.

CONTADOR, António. A noção de espera no contexto da experiência artística: "puxar o gatilho" vs. "recolher do chão". *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 5, n.2, 2017, pág. 11-17.

CROOKS, Hamish. The Power and Impact of Ernest Cole's Rediscovered Archive. *Magnum Photos*, 2019. Disponível em: <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/ernest-cole-rediscovered-archive/>. Acesso em 01/05/2020.

DANOWSKI, Deborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir?* Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie e São Paulo: Instituto Socioambiental, 2014.

DAVIS, Angela. Mulheres, raça e classe. São Paulo: Boitempo, 2016.

DE LA FUENTE, José. Pinochet e a herança grotesca da ditadura. Revista do Instituto Humanitas Unisinos. Ed.358. Por Márcia Junges. São Leopoldo, abr 2011, p.27-33.

DE LA PARRA, Marco Antônio. Fragments of a Self-portrait. In. MEISELAS, Susan. *Chile From Within*. New York: W.W. Norton & Company, 1990, p.13-15.

DE MELLO, Thiago. Amazônia, pátria das águas. *Blog do IMS*. 02 mai 2013. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/amazonia-patria-das-aguas/>. Acesso em 26/03/23.

DE MORAES, Ana Carolina Albuquerque. Xamanismo em fotolivros de Claudia Andujar: Yanomami e Amazônia. *Revista Poiésis*, Niterói, v. 23, n. 39, p. 224-252, jan./jun. 2022. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/49154>. Acesso em 07/04/23.

DELEUZE, Gilles. Francis Bacon. *Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

_____. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2013.

_____. O ato de criação. Por Gilles Deleuze. *Intermidias*. 18 jul 2007. Disponível em: <http://intermidias.blogspot.com/2007/07/o-ato-de-criao-por-gilles-deleuze.html>. Acesso em: 06/07/23.

DIDI-HUBERMAN, George. *Quando as imagens tomam posição*. O olho da história, I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

_____. *Remontagens do tempo sofrido*. O olho da história, II. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018a.

_____. *Atlas ou o gaio saber inquieto*. O olho da história, III. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018b.

_____. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012a.

_____. Quando as imagens tocam o real. *PÓS*: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. Belo Horizonte, v.2, n.4, nov, 2012b, p.204-219.

_____. *La Ressemblance par contact*. Paris: Minuit, 2008.

_____. *Sobrevivência dos Vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. *Povo em Lágrimas, Povo em Armas*. São Paulo: N-1 edições, 2021.

DORFMAN, Ariel. Memories of Hope, by Ariel Dorfman. In.: MEISELAS, Susan. *Chile From Within*. New York: W.W. Norton & Company, 1990.

DUJISIN, Mario. A Voz do Presidente. Minha História. Folha de São Paulo. Depoimento a Felipe Seligman. Jun 2011. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft0306201112.htm>. Acesso em 12/07/2021.

EDWARDS, Elizabeth. *Photography and The Performance of History*. Kronos, 2001.

ELTIT, Diamela. *Jamais o fogo nunca*. Belo Horizonte: Relicário edições, 2017.

ENTLER, Ronaldo. Religações: o escuro da fotografia contemporânea. *Icônica*. 13 jun 2017. Disponível em: <https://www.iconica.com.br/site/religacoes-o-escuro-da-fotografia-contemporanea/>. Acesso em 06/06/23.

_____. Um lugar chamado fotografia, uma postura chamada contemporânea. *Icônica*, 2009. Disponível em: <http://www.entler.com.br/textos/postura_contemporanea.html>. Acesso em 06/06/23.

ERRÁZURIZ, Paz. Paz Errázuriz: Looking at the Other Side of Things. *Mediapart*. Entrevista a Miriam Rosen. In. Chile 1973-2013, conversations with photographers 3. Set 2013. Disponível em: <https://blogs.mediapart.fr/miriam-rosen/blog/250913/chile-1973-2013-conversations-photographers-3>. Acesso em 10 jul 2019.

_____. Video exposicion Chile desde Adentro, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N5rbwVa84Is>. Acesso em 04/10/2020.

ESBELL, Jaider. O que são 70 anos diante de 521, meu querido? Revista *Elástica*. Entrevista a Artur Tavares, 3 out 2021. Disponível em: <https://elastica.abril.com.br/especiais/jaider-esbell-bienal-mam/>. Acesso em 18/07/23.

_____. Autodecolonização – uma pesquisa pessoal no além coletivo. Jaider Esbell *Website*. Ago 2020a. Disponível em:

<http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/08/09/auto-decolonizacao-uma-pesquisa-pessoal-no-alem-coletivo/>. Acesso em 30/07/23.

_____. A arte é uma extensão da nossa política para este mundo. *Revista Gama*. Entrevista a Leonardo Neiva. Dez, 2020b. Disponível em: <https://gamarevista.uol.com.br/formato/conversas/indigena-artista-jaider-esbel-arte-e-politica/>. Acesso em 30/07/23.

_____. Arte indígena contemporânea e o grande mundo. *Select*, 22 jan 2018. Disponível em: <https://select.art.br/arte-indigena-contemporanea-e-o-grande-mundo/>. Acesso em 18/07/23.

FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FARGE, Arlette. *O Sabor do Arquivo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009

FERNÁNDEZ, Patricio. El Chile de Jaar. In. JAAR, Alfredo. *Estudios sobre la Felicidad*. Parque de La Memória, 2014, p.18-21. Disponível em: <https://parquedelamemoria.org.ar/estudios-sobre-la-felicidad/>. Acesso em 08/08/2021.

FERNÁNDEZ, Horacio. *Una revisión al fotolibro chileno*. Santiago do Chile: Fundación Sud Fotográfica, 2018.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

_____. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política:* ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012 (Obras Escolhidas v.1).

GHERMAN, Michel. Não falar do genocídio Yanomami é desrespeitar a memória do Holocausto. *Youtube*, Canal Michel Gherman, 27 jan. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S32HgkvFEH4>. Acesso em 29/01/23.

GOLDBLATT, Brenda. Note on this edition. In.: GOLDBLATT, David. *Some Afrikaners Photographed*. Göttinger: Steidl, 2019.

GOLDBLATT, David. *Some Afrikaners Photographed*. Göttinger: Steidl, 2019.

_____. Some Afrikaners Photographed, 1975 – Some Afrikaners Revisited, by David Goldblatt, Johannesburg, South Africa, 2006. *ASX CHANNEL*. Dez, 2010. Disponível em: <https://americansuburbx.com/2010/12/david-goldblatt-some-afrikaners.html>. Acesso em 12/09/2021.

_____. David Goldblatt: Photographs 1948–2018. Exhibition. Museum of Contemporary Art Australia. Entrevistas e curadoria Rachel Kent. 2018. Disponível em: <https://www.mca.com.au/artists-works/exhibitions/david-goldblatt/>. Acesso em 27 out 2018

GORDIMER, Nadine. *Tempo de Reflexão*: de 1954 a 1989. São Paulo: Globo, 2012.

GU, Yi. What's in a Name? Photography and the Reinvention of Visual Truth in China, 1840–1911. *The Art Bulletin*: Vol 95, No 1 (tandfonline.com). Abr., 2014, p.120-138. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/00043079.2013.10786109>. Acesso em 28/10/22.

GUZMÁN, Patricio. *Filmar o que não se vê*: um modo de fazer documentários. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

_____. ¿La última foto de Allende? Entrevista a Rafael Estafanía. *Revista Zoom*. Abr, 2006. Disponível em: <https://revistazoom.com.ar/la-ultima-foto-de-allende/>. Acesso em 29/07/2021.

_____. Patricio Guzmán *Website*, 2021. Disponível em: <https://www.patricioguzman.com>. Acesso em 19/09/21.

HARAZIM, Dorrit. Retrato invisível. *Revista Zum*, 14 de março de 2014. Disponível em: <https://revistazum.com.br/colunistas/retrato-invisivel/>. Acesso em 13/06/22.

HARAZIM, Dorrit; ZHENSHENG, Li. O guardião da história. Revista *Zum* 4, 11 de setembro de 2013. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-4/o-guardiao-da-historia/>. Acesso em 20/09/22.

HAY. Hutukara Associação Yanomami. Disponível em: <http://www.hutukara.org/>. Acesso em 20/09/23.

HELLER, Agnes. *O Cotidiano e a História*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

HIDALGO, Susana. Chile despertó: Susana Hidalgo, la famosa actriz que tomó la imagen más icónica de las protestas. Entrevista a Marcia Carmo. *BBC News Brasil*. 30 out 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50239591>. Acesso em 28/01/2020.

HOPPE, Álvaro. Video exposicion Chile desde Adentro, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N5rbwVa84Is>. Acesso em 04/10/2020.

HUA, Yu. *China in ten words*. New York: Pantheon Books, 2011.

HUGHES, Helen. Video exposicion Chile desde Adentro, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N5rbwVa84Is>. Acesso em 04/10/2020.

_____. Notes on Photographs compiled by Helen Hughes. In.: MEISELAS, Susan. *Chile From Within*. New York: W.W. Norton & Company, 1990.

HUYSSEN, Andreas. Photography and Emblem in Kracauer and Benjamin's Street Texts In.: *Miniature Metropolis*: literature in an age of photography and film. Cambridge: Harvard University Press, 2015, p.118-154.

HUTCHINSON, Anna. A Biography of Ernest Cole. *SAHO* South Africa History Online, 2020. Disponível em: <https://www.sahistory.org.za/archive/biography-ernest-cole-anna-hutchinson>. Acesso em 17/10/2021.

ISA. Instituto Socioambiental. Yanomami. *Website*. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Yanomami#A_corrida_do_ouro>. Acesso em 09/07/23.

ITURRA, Jorge Montealegre. Frazadas del Estadio Nacional. Santiago: LOM Ediciones, 2003.

JANSEN, Charlotte. Photographer David Goldblatt Chronicled Apartheid in Profoundly Intimate Images. *ARTSY*, 2020. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-photographer-david-goldblatt-chronicled-apartheid-profoundly-intimate-images>. Acesso em 20/10/2021.

JAAR, Alfredo. Estudios sobre la Felicidad. Parque de La Memória, 2014, p.08-13. Disponível em: <https://parquedelamemoria.org.ar/estudios-sobre-la-felicidad/>. Acesso em 08/08/2021.

_____. Alfredo Jaar *Website*, 2021. Disponível em: <https://alfredojaar.net/>. Acesso em 24 set 2021.

KEHL, Maria Rita. Sobre O capitalismo como religião. In.: BENJAMIN, Walter. *O capitalismo como religião.* São Paulo: Boitempo, 2013.

KINCAID, Jamaica. On seeing England for the first time. *Transition*, No. 51. Oxford University Press, 1991.

KNAPE, Gunilla. Notes on the Life of Ernest Cole 1940 – 1990. *SAHO* South Africa History Online, 2019. Disponível em: <https://www.sahistory.org.za/archive/notes-life-ernest-cole-1940-1990-gunilla-knape>. Acesso em 17/10/2021.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu*. Palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRANTZ, David L. *Politics and Photography in Apartheid South Africa*. History of Photography, Volume 32, N.4, 2008. Disponível em: <https://www.sahistory.org.za/sites/default/files/Apartheid-South-Africa.pdf>. Acesso em 22 jun 2019

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. *O amanhã não está à venda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

_____. *Futuro ancestral. São Paulo*: Companhia das Letras, 2022.

KROG, Antjie. …between the nose and the mouth. Perhaps more towards the eyes. In.: GOLDBLATT, David. *Some Afrikaners Photographed*. Göttinger: Steidl, 2019.

KUCINSKI, B. *K*. Relato de uma busca. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

LISBOA, Ana Paula. Eu invejo os surpresos. O Globo. 11 jan 2023. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/ana-paula-lisboa/coluna/2023/01/eu-invejo-os-surpresos.ghtml>. Acesso em 12/01/23.

LISSOVSKY, Maurício. *Pausas do Destino*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014a.

_____. *A Máquina de Esperar*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

_____. A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem? *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 9, n. 2, p. 305-322, maio-ago, 2014b.

_____. O elo perdido da fotografia. *Revista Laika*. Publicação do Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual da USP. V.1 n.1 Jul, 2012. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/publicacoes/laika/?p=42>. Acesso em 06/02/2020.

_____. Dez proposições acerca do futuro da fotografia e dos fotógrafos do futuro. Revista *FACOM*. São Paulo: Faculdade de Comunicação e Marketing da FAAP, n. 23, p.4-15, 2011.

_____. Quando a fotografia se diz-dobra. A propósito dos Perceptos de Valéria Costa Pinto. Revista *Significação*. São Paulo: Universidade de São Paulo, vol. 36, n.31, 2009, p.43-61.

_____. A Fotografia e a Pequena História de Walter Benjamin. Dissertação de Mestrado da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, 1995.

_____. As elaborações sobre a memória da ditadura não amadureceram. Entrevista a Bruno Albertim. *Revista Continente*. 09 abr. 2019. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/entrevista/-as-elaboracoes-sobre-a-memoria-da-ditadura-nao-amadureceram->. Acesso em 05/12/22.

_____. Desmonumentalizar a ditadura [Parte 1]. *Icônica*. 03 fev. 2015a. Disponível em: <https://www.iconica.com.br/site/desmonumentalizar-a-ditadura-parte-1/>. Acesso em 05/12/22.

_____. Desmonumentalizar a ditadura [Parte 2]. *Icônica*. 30 mar. 2015b. Disponível em: <https://www.iconica.com.br/site/desmonumentalizar-a-ditadura-parte-2/>. Acesso em 05/12/22.

LISSOVSKY, Maurício; AGUIAR, Ana Lígia Leite. Monumentos à deriva: imagens e memória da ditadura no cinquentenário do golpe militar de 1964. In: ARAÚJO, D. C.; MORETTIN, E. V.; REIA-BAPTISTA, V. (orgs.). *Ditaduras revisitadas*: cartografias, memórias e representações audiovisuais. 1. ed. Faro: CIAC; Universidade do Algarve, 2016. p. 350-382.

LISSOVSKY, Maurício; MAUAD, Ana Maria. As mil e uma mortes de um estudante: foto-ícones e história fotográfica. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol 34, nº 72, p.4-29, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/eh/a/wQS8HB8WNDvs3pcMRY8nyqD/>. Acesso em 23/07/22.

_____. Orgulho da tortura. *Zum*, São Paulo, n. 17, p. 88-95, out. 2019.

LOPES, Ana Maria D'Ávila; SANTOS JUNIOR, Luis Haroldo Pereira dos. "Conflito mapuche": aplicação da lei antiterrorista e violação de direitos humanos. *Rev. Direito Práx.,* Rio de Janeiro , v. 9, n. 2, p.587-609, Jun 2018. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2179-89662018000200587&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 24/10/20.

LOPEZ, Hector. Video exposicion Chile desde Adentro, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N5rbwVa84Is>. Acesso em 04/10/2020.

LOWY, Michael. Walter Benjamin, crítico da civilização. In.: BENJAMIN, Walter. *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. Progrès et catastrophe. La conception de l'histoire de Walter Benjamin. *Historein*, [S.l.], v. 4, p.199-205, maio 2004. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.12681/historein.88>. Acesso em 20/01/20.

_____. Da tragédia à farsa: o golpe de 2016 no Brasil. In.: SINGER, André [et. all]. *Por que gritamos golpe?*: Para entender o impeachment e a crise política no Brasil. São Paulo: Boitempo, 2016.

MACAYA, Angeles Donoso. Chile desde Adentro. Notas sobre Fotografía, Memoria e Historia. *ATLAS*. Revista Fotografía e Imagem. Ago, 2015. Disponível em: <https://atlasiv.com/2015/08/10/chile-desde-adentro-notas-sobre-fotografia-memoria-e-historia/>. Acesso em 19 ago 2019.

MAGENTA, Matheus. O que é ser genocida? *BBC News*, set. 2022. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-62520987>. Acesso em 20/01/23.

MAGUBANE, Peter. Peter Magubane's best photograph: a girl and her maid on a 'Europeans only' bench. *The Guardian*. Photography. Interview. Entrevista concedida a Sian Cain. 12 nov. 2015. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/nov/12/peter-magubane-best-photograph-white-girl-black-maid-apartheid-south-africa>. Acesso em 15 nov. 2017

_____. A Historic Account of South Africa's Soweto Uprising by the Photographer Who Captured It. Dont Party. 14 Jun, 2016. Disponível em: <https://medium.com/@DontParty/a-historic-account-of-south-africas-soweto-uprising-by-the-photographer-who-captured-it-3df9817905cf>. Acesso em 9 mai 2019.

MANDELA, Nelson. Nelson Mandela's inauguration speech as President of SA. SANews – South African Government News Agency. Mai, 2018. Disponível em:

<https://www.sanews.gov.za/south-africa/read-nelson-mandelas-inauguration-speech-president-sa>. Acesso em 01/11/2021.

MANJABOSCO, Ângelo. O fotolivro "Amazônia" e o enigma da ponta de filme. *Revista Zum*, fev. 2016. Disponível em: <https://revistazum.com.br/livros/amazonia-andujar-love/>. Acesso em 09/01/23.

MAUAD, Ana Maria. Imagens possíveis: fotografia e memória em Claudia Andujar. *Revista Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v.15, n.1, 2012, p.124-146. Disponível em: <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/1196/1135>. Acesso em 09/09/22.

_____. Imagens que faltam, imagens que sobram. *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v. 43, n. 2, maio-ago, 2017, p.397-413. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/25742/15642>. Acesso em 09/09/22.

_____. Sobre as imagens na História, um balanço de conceitos e perspectivas. *Revista Maracanan*, publicação dos docentes do PPGH-UERJ, vol. 12, n.14, jan/jun, 2016a, p.33-48.

_____. Memórias em movimento: fotografia e engajamento, a trajetória de Claudia Ferreira 1980-2014. Revista *História*: Debates e Tendências – v. 16, n. 2, jul./dez. 2016b, p. 271-290.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica:* biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. São Paulo: N-1 edições, 2018.

_____. *Políticas da Inimizade*. Lisboa: Antígona, 2017.

_____. *Crítica da Razão Negra*. Lisboa: Antígona, 2014.

MEISELAS, Susan. *Chile From Within*. New York: W.W. Norton & Company, 1990.

_____. Susan Meiselas: Reframing History. *Mediapart*. Entrevista a Miriam Rosen. In. Chile 1973-2013, conversations with photographers 2. Set 2013. Disponível em: <https://blogs.mediapart.fr/miriam-rosen/blog/180913/chile-1973-2013-conversations-photographers-2>. Acesso em 10 jul 2019.

_____. Susan Meiselas *Website*, 2021. Disponível em: <http://www.susanmeiselas.com/>. Acesso em 14 set 2021.

_____. Video exposicion Chile desde Adentro, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N5rbwVa84Is>. Acesso em 04/10/2020.

MEMORIACHILENA. Biblioteca Nacional Chilena *Website*, 2021. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl>. Acesso em 12/09/2021.

MEMORIASDADITADURA. *Website*, 2021. Disponível em: <memoriasdaditadura.org.br>. Acesso em 12/09/2021.

MILLEN, Mànya. Um projeto ético, uma luta sem fim. *Revista Zum*. 21 dez 2018. Disponível em: <https://ims.com.br/2018/12/21/um-projeto-etico-uma-luta-sem-fim/>. Acesso em 11/07/23.

MITCHELL, W. J. T. *What do pictures want?* In: MITCHELL, W. J. T. *What do pictures want?: the lives and loves of images*. The University of Chicago Press, 2005, p.28-56.

MONTEIRO, Charles. Imagens do Chile: a fotografia documental entre a denúncia social e a expressão autoral. *Estudos Ibero-Americanos*, vol. 44, núm. 3, 2018. Disponível em: <https://www.redalyc.org/jatsRepo/1346/134658381013/html/index.html>. Acesso em 20/08/20.

MOURA, Rodrigo. A Arte de se indignar. Revista *ZUM* n.15. São Paulo: Ipsis Gráfica e Editora, 2018.

MUSSA, Alberto. *Meu destino é ser onça*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

NAVARRO, Oscar. Video exposicion Chile desde Adentro, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N5rbwVa84Is>. Acesso em 04/10/2020.

NERUDA, Pablo. Aquí me quedo. In. NERUDA, Pablo. Incitación al Nixonicidio y alabanza de la revolución chilena. Santiago: Editora Quimantú, 1973.

NOGUEIRA, Thyago. Claudia Andujar: A Luta Yanomami. In.: ANDUJAR, Claudia. *Claudia Andujar*: A luta Yanomami. Thyago Nogueira (Org.). São Paulo: IMS, 2018.

_____. "Amazônia", de Claudia Andujar e George Love. Por Thyago Nogueira. *IMS*, 2019. Disponível em: <http://fotolivroamazonia.ims.com.br>. Acesso em 24/04/23.

OATWAY, James. The story behind an iconic South African photograph. *New Frame* May, 2019. Disponível em: <https://www.newframe.com/the-story-behind-an-iconic-south-african-photograph/>. Acesso em 14/06/23.

PÉREZ, Claudio. Video exposicion Chile desde Adentro, 2015a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N5rbwVa84Is>. Acesso em 04/10/2020.

_____. Exposicion Chile desde Adentro. *NCI Notícias*, 2015b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XKoDwnQaolg>. Acesso em 04/10/2020.

PINNEY, Christopher. Seven Theses on Photography. In: _____. *Thesis Eleven* 113(1), 2012, 141–156.

PLEDGE, Robert. Prefácio. In.: ZHENSHENG, Li. *Soldado Rojo de Las Noticias*. London: Phaidon Press Limited, 2003.

POIVERT, Michel; BASTOS, Teresa. Michel Poivert: A fotografia é mais que uma imagem. *Revista Zum*. 20 jul 2023. Disponível em: <https://revistazum.com.br/entrevistas/michel-poivert/>. Acesso em 25/07/23.

POWELL, Ivo. The anxiety of identity and Some Afrikaners. In.: GOLDBLATT, David. *Some Afrikaners Photographed*. Göttinger: Steidl, 2019.

PUCHEU, Alberto (org). *Poemas para exumar a história viva*: um espectro ronda o Brasil. São Paulo: Bregantini, 2021.

REINA, Eduardo. O relatório que apontava há 56 anos maus-tratos a indígenas e descaso de militares. BBC News Brasil. 24 jan 2023. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-64384247>. Acesso em 20/02/23.

REVISTAZUM. George Love e a Amazônia por entre as nuvens. *Revista ZUM*. 9 jun 2017. Disponível em: <https://revistazum.com.br/noticias/george-love/>. Acesso em 02/06/23.

ROUSSEFF, Dilma. Dilma: condenaram uma inocente e consumaram um golpe parlamentar. Dilma *website*. 31 ago 2016. Disponível em: <https://dilma.com.br/dilma-condenaram-uma-inocente-e-consumaram-um-golpe-parlamentar/>. Acesso em 14/03/23.

RTP. Pequim censura vídeo que homenageia fotógrafos em cenários de risco. 22 abr 2019. Disponível em: <https://www.rtp.pt/noticias/mundo/pequim-censura-video-que-homenageia-fotografos-em-cenarios-de-risco_n1143016>. Acesso em 08/01/2023.

QUIJADA, Gonzalo Leiva. *Multitudes en sombra*. Santiago: Ocho Libros Editores, 2008.

RENNÓ, Carlos. Hino ao Inominável. Letra de Carlos Rennó, música de Chico Brown e Pedro Luís. Carlos Rennó *Website*, 2022. Disponível em:<https://carlosrenno.com/cancoes/gravadas/hino-ao-inominavel/>. Acesso em 24/02/23.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco. A virada e a imagem: história teórica do pictorial/iconic/visual turn e suas implicações para as humanidades. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo: Nova Série, vol. 27, 2019, p. 1-51.

SANTOS, Antônio Bispo. Somos da terra. *Piseagrama*, Belo Horizonte, número 12, p. 44-51, 2018. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5937733/mod_resource/content/1/SANTOS%2C%C2%A0Antonio%C2%A0Bispo.%20Somos%20da%20terra.%C2%A0PISEAGRAMA%2C%202018.pdf>. Acesso em 30/07/23.

SANTOS, Patrícia da Silva. A espera peculiar de Siegfried Kracauer. *Terceira Margem*, v.9, n.32, 2015.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Ensaio sobre a Lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SBF. Steve Biko Foundation *website*, 2023. Disponível em: <http://www.sbf.org.za/home/steve-biko/>. Acesso em 21/06/23.

SEKULA, Allan. *The Body and the Archive*. Journal Article, Out, Vol. 39. The MIT Press, 1986, pp. 3-64. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/778312>. Acesso em 06 nov 2017

SHI, Li. Between Me and Mao: Li Zhensheng's Photography of the Self, 1958-1982. *Asia Art Archive*, 2020. Disponível em: <https://aaa.org.hk/en/grants/the-robert-h-n-ho-family-foundation-greater-china-research-grant-papers/between-me-and-mao-li-zhenshengs-photography-of-the-self-1958-1982>. Acesso em 21/07/23.

_____. A Turn to Realism and Humanism from Propaganda: Chinese Photojournalism Practices between 1976 and 1988. *Asian Journal of Communication* 28, no. 2, 2018, p.115–34. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/01292986.2017.1371199>. Acesso em 21/07/23.

SIBEKO, David M. The Sharpeville Massacre: Its historic significance in the struggle against apartheid. *South African History Online.* 1976. Disponível em: <https://www.sahistory.org.za/archive/sharpeville-massacre-its-historic-significance-struggle-against-apartheid>. Acesso em 23/04/19.

SIBILIA, Paula. *O show do eu*: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SMITH, David. Life through a lens: Ernest Cole photographs shed light on apartheid. *The Guardian*. News. Africa. 25 nov 2010. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2010/nov/25/ernest-cole-david-goldblatt-apartheid-photography>. Acesso em 11/05/19.

SMYTH, Diane. Obituary: David Goldblatt, photography, 1930-2018. 1854 Photography. Jun, 2018. Disponível em: <https://www.1854.photography/2018/06/david-goldblatt-full-obituary/>. Acesso em 20/10/21.

SONTAG, Susan. *Diante da Dor dos Outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SPRING, Alexandra. David Goldblatt's photographs: documenting the casual horror of apartheid South Africa. *The Guardian*. Photography. 15 out 2018. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/oct/16/david-goldblatts-photographs-documenting-the-casual-horror-of-apartheid-south-africa>. Acesso em 16 out 2018

STEIN, Isabel. Foto-Ícones: da encarnação do Páthos à performance social. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

SUDWORTH, John. Como a China "apagou da memória" o Massacre da Praça da Paz Celestial, que completa 30 anos. *BBC News Brasil*. 3 junho 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-48495352>. Acesso em 10/10/2022.

TAGG, John. The Currency of the Photograph. In BURGIN, Victor (org.). *Thinking Photography*. London: Macmillan Press, 1982

UJVARI, Stefan Cunha. *História das Epidemias*. São Paulo: Contexto, 2021.

VALENTE, Rubens. *Os Fuzis e as flechas*. História de sangue e resistência indígena na ditadura. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VÁSQUEZ, Leonardo Infante. La AFI. In.: QUIJADA, Gonzalo Leiva. *Multitudes en sombra*. Santiago: Ocho Libros Editores, 2008, p.10-11.

VELASCO, Suzana. Exposição na Alemanha traça paralelo entre o apartheid e a fotografia na África do Sul. *Jornal O Globo*. Rio de Janeiro, 24 abr. 2013. Caderno de Cultura. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/exposicao-na-alemanha-traca-paralelo-entre-apartheid-a-fotografia-na-africa-do-sul-8222928>. Acesso em 15 nov. 2017.

VERGARA, Macarena Ortúzar. "Estéticas del resíduo en el Chile del postgolpe. Walter Benjamin y la escena avanzada". In: COHEN, Esther. *Walter Benjamin; fragmentos críticos.* Ciudad de México: UNAM, 2016.

VERUNSCHK, Micheliny. *O som do rugido da onça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

VIANA, Gê. Entrevista Gê Viana. In.: *E se?* Arquivos, fotografias, fabulações: escutas e aprendizados. Recife: Livrinho de papel finíssimo, 2023, p.87-107.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O recado da mata. In.: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu*. Palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WEIWEI, Ai. Ai Weiwei: Enfrentamos um monstro maior do que imaginamos. Não sabemos onde o inimigo está. Entrevista para Jamil Chade. *El Pais* Brasil. 19 mar 2021. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/internacional/2021-03-19/ai-wei-wei-enfrentamos-um-monstro-maior-do-que-imaginamos-nao-sabemos-onde-o-inimigo-esta.html>. Acesso em 09/11/22.

WIDENER, Jeff. Tank Man Revisited: More Details Emerge About the Iconic Image. Por Patrick Witty. *TIME Magazine*. 5 de Junho, 2012. Disponível em: <https://time.com/3788986/tiananmen/>. Acesso em 25/10/22.

_____. Homem dos tanques mudou minha vida. Entrevista a Gabriel Domínguez. *DW*. 3 jun 2014. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/imagem-do-homem-dos-tanques-mudou-minha-vida-diz-fot%C3%B3grafo/a-17679413>. Acesso em 25/10/22.

ZACHMANN, Patrick. Tiananmen Square, 30 Years On: Patrick Zachmann reflects on the hope and freedom that preceded the violence. *Magnum Photos*. 2019. Disponível em: <https://www.magnumphotos.com/newsroom/politics/tiananmen-square-30-years-on-

patrick-zachmann-reflects-on-the-hope-and-freedom-that-preceded-the-violence/>. Acesso em 22/10/22.

ZELIC, Marcelo. Entrevista com Marcelo Zelic: Sobre o Relatório Figueiredo, os indígenas na Comissão Nacional da Verdade e a defesa dos Direitos Humanos. *Mediações*, Londrina, v. 22 n. 2, p. 347-365, jul/dez, 2017.

ZHENSHENG, Li. *Soldado Rojo de Las Noticias*. London: Phaidon Press Limited, 2003.

_____. Grey, not red is the colour of the cultural Cultural Revolution: An interview with Li Zhensheng. Por Kong Yen Lin. *DECK* Journal of Photography #0. Singapura, 2016a. Disponível em: <https://deck.sg/read/grey-not-red-is-the-colour-of-the-cultural-revolution-an-interview-with-li-zhensheng/>. Acesso em 04/10/2022.

_____. Li Zhensheng: Secret Witness to Cultural Revolution. *Coconuts TV*. Out 2016b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v95uuOIp2vs>. Acesso em 23/11/22.

Filmografia

Chung Kuo, China (Michelangelo Antonioni, Itália, 1972). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IuxseEtIRXI> Acesso em 25/10/22.

Gyuri (Mariana Lacerda, Brasil, 2020).

La Nostalgia de la Luz. (Patricio Guzmán, Chile, 2010).

La ciudad de los fotógrafos (Sebastián Moreno, Chile, 2006).

*Martírio (*Vincent Carelli, Ernerto de Carvalho e Tatiana Almeida, Brasil, 2016).

The Hunt (F/Nazca Saatchi & Saatchi do Brasil, Brasil, 2019). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aFog4eNx2Lo>. Acesso em 25/10/22.

The Tank Man. (Antony Thomas, Inglaterra, 2006). Disponível em: <https://www.pbs.org/wgbh/frontline/documentary/tankman/>. Acesso em 25/10/22.

United Kingdom (Ken Loach, Reino Unido, 2002). Disponível em: <https://vimeo.com/73726178>. Acesso em 22/05/2021.