

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

MARIANA MACIEL NEPOMUCENO

IMAGENS DO TRÁGICO E ALEGORIAS DA DOR

Recife

2021

MARIANA MACIEL NEPOMUCENO

IMAGENS DO TRÁGICO E ALEGORIAS DA DOR

Tese apresentada à Universidade Federal de Pernambuco, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Comunicação para a obtenção do título de Doutora. Área de concentração: Comunicação. Linha de pesquisa: Estéticas da Imagem e do Som.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Duarte Gomes da Silva.

Recife

2021

Catálogo na fonte
Bibliotecária Mariana de Souza Alves – CRB-4/2105

N441i Nepomuceno, Mariana Maciel
Imagens do trágico e alegorias da dor / Mariana Maciel Nepomuceno –
Recife, 2021.
200p.: il. fig.

Orientadora: Eduardo Duarte Gomes da Silva.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de
Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação,
2021.

Inclui referências.

1. Comunicação. 2. Imagem. 3. Tragédia.
4. Fotografia. 5. Estética. I. Silva, Eduardo Duarte Gomes da (Orientador).
II. Título.

302.23 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2021-170)

MARIANA MACIEL NEPOMUCENO

IMAGENS DO TRÁGICO E ALEGORIAS DA DOR

Tese apresentada à Universidade Federal de Pernambuco, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Comunicação para a obtenção do título de Doutora. Área de concentração: Comunicação. Linha de pesquisa: Estéticas da Imagem e do Som.

Aprovada em 15/07/2021.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Eduardo Duarte Gomes da Silva
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dra. Cristina Teixeira Vieira de Melo
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. José Afonso da Silva Júnior
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dra. Ana Taís Martins Portanova Barros
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Francisco Sá Barreto dos Santos
Universidade Federal de Pernambuco

Dedicada a Antonio, que me ensinou que a
força vem da vulnerabilidade diante da vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Antonio, pela força do amor e da vontade de vida que descobri sendo sua mãe. Pela companhia nessa jornada intensa desses mais de quatro anos. Entrei num redemoinho, levei você junto e conseguimos sair, nós dois, mãe e filho, mais crescidos. Obrigada pelas horas que deixei de estar com você para trabalhar neste estudo. Obrigada pelo carinho, pela parceria, pela alegria que você traz para meus dias.

A minha mãe. Sem ela, seria impossível. Sem ela, eu teria desistido porque simplesmente seria inviável ser mãe, trabalhar e estudar ao mesmo tempo. A bolsa da Capes não paga as contas de uma pessoa adulta e com família. Nem o salário de professora de instituição particular de ensino. Fiquei durante mais de quatro anos como equilibrista de circo porque tinha a mãe como cama elástica para amortecer as minhas várias quedas.

Em seguida, às várias mulheres que me apoiaram e me deram força quando achei que não conseguiria. São tantas e tantas mulheres que arrisco escapar o nome de várias aqui, mas não poderia deixar de citar também minha irmã Marília, que me faz lembrar das coisas importantes que às vezes esqueço no caminho. A meu pai, que nunca me entende pela razão dos valores que o moldou, mas sempre me fortalece pelo amor que partilhamos pelo viver.

Nomeio aqui Natália Dantas, Maria Carolina Santos pelo suporte no perrengue diário. Raquel do Monte, pela voz sensata que sempre me incentivou. A Livia, Cecília e Celina pela irmandade. A Petra, pela troca. E aquelas mulheres que surgem na cola da coragem que leva a gente para a rua - seja da passeata ou da calçada do bar ou na pista do trabalho.

Preciso agradecer a minha família: A minha avó Carolina, a minha Tia Amélia, a meu Tio Xande, a minha Tia Sheila, meu Tio Wlá. A meus primos Eron, Sheimar, Fred, Mirella e Matheus, que tanto me inspiram. Com vocês, a vida moderna ganha a alegria de uma aldeia.

A Carlos, pelo refúgio, pelo aconchego, por me devolver ao mar e ao horizonte quando o mundo estava nublado por um vírus e tudo que se podia ver era o horror. Pelo carinho, pela inspiração, por ter chegado de surpresa na reta final desta caminhada e ter dado o puxão pro chão quando o que eu mais queria era jogar a toalha pra cima, admitir a exaustão e correr. Você me fez ficar.

Agradeço a meu orientador, Eduardo Duarte, pelos desafios da jornada de pesquisa que começou em 2004, no PIBIC e que me levou aos amigos do Narrativas Contemporâneas. Não poderia deixar de mencionar Roberta e Zé, da secretaria do PPGCOM, e ao corpo docente, principalmente José Afonso e Cristina Teixeira, pela inspiração e pela bibliografia compartilhada em suas disciplinas. Incluo também a leitura generosa e atenta de Angela

Prysthon e Francisco Sá Barreto na banca de qualificação. Aos amigos que fiz no doutorado: Paulo, Bruno, João, Rosa, Marina, Alan e tantos outros que levarei no coração com carinho. A gente sofre e a gente se acolhe junto, mesmo compulsoriamente distantes.

Não posso deixar de citar a psicóloga do meu filho, Adriana, que me fez olhar para mim. A terapeuta ocupacional dele, Amanda, que com sua doçura sempre conseguiu nos acolher e apontar caminhos para as tarefas do dia a dia. Agradeço às professoras do Instituto Capibaribe em nome de Vera Anderson e de Maristela, elas não sabem o quanto cuidaram de mim ao cuidarem de Antonio.

Agradeço a Albino, pela companhia no exercício de contemplação da vida, aos amigos que peguei emprestado e não devolvo: Naymme, Luís, Guga, companheiros virtuais diários do isolamento social) e ao pessoal do Castigliani. A mais amigas: Fabi, Roberta, que trazem leveza à vida.

Meu obrigada a amiga Juliana Guerra e aos colegas de trabalho da Faculdade Pernambucana de Saúde (FPS) pelo estímulo, pela confiança, pelo espaço, pelas portas abertas. Pela equipe do Projeto de Extensão Cineclube, que sempre topa qualquer parada, até fazer sessão de cinema cada um na sua casa, via plataforma virtual. Agradeço aos ventos de bonança que os alunos de Medicina e de Odontologia sopram em minha direção desde 2016. O problema desta pesquisa saiu do encontro com vocês.

Obrigada a Yale, que gentilmente revisou a parte complicada da adequação deste trabalho às normas da ABNT. Obrigada ao Fundo de Amparo à Ciência e à Tecnologia de Pernambuco - FACEPE, por permitir que eu pudesse me dedicar à pesquisa com qualidade, em tempos em que a ciência é tão atacada.

Obrigada à Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco pelo financiamento da pesquisa com a bolsa de doutorado.

Obrigada à vida, pelas surpresas, pelas pessoas, pela saúde.

RESUMO

Esta pesquisa surge em seguida ao processo de Impeachment da Presidenta Dilma Rousseff e à ascensão da extrema-direita no mundo, evidenciada pela eleição do presidente estadunidense Donald Trump. Naquele momento, tornam-se frequentes passeatas e manifestações de rua pelo Brasil, descritas, muitas vezes como um fenômeno que se resume a uma disputa de narrativas sobre qual país é contado a partir daquele momento, com a perspectiva de olhar não somente para o futuro, mas, principalmente, para o passado. Há um enlace fatal entre páthos e cronos, entre nossas emoções e como elas se distribuem em uma dimensão temporal, social e coletiva. O problema desta pesquisa é a investigação sobre o potencial de imagens fotográficas para articular, mobilizar e agenciar emoções, tais quais horror, pavor, piedade, medo e compaixão, percebidas como interseção entre peças clássicas trágicas e movimentos políticos de resistência e de revolução. A hipótese deste estudo é de que modo imagens relacionadas ao período histórico depois de 2013, no Brasil, consolidam uma percepção trágica de mundo. Como metodologia, foram aplicados dois procedimentos principais que se alternam: o relato auto etnográfico para a descrição das manifestações de rua, enxergadas aqui como momentos ritualísticos mediadores da produção de imagens; procedimentos de montagem e de análise de quadros compostos de imagens, articulados pelo arcabouço conceitual dos estudos do trágico, tanto pelas suas dimensões filosóficas quanto pelas críticas vindas da Teoria da Literatura. As imagens são estudadas a partir da noção de representação e também como testemunho histórico. A seleção do corpus de imagem está amparada na busca pela identificação de matrizes de imagens que, quando aproximadas, testem a possibilidade apresentada neste projeto: a investigação de imagens de resistência política cuja dimensão sensível se aproxima da sensibilidade trágica. Compõem o corpus de estudo fotografias vindas da Internet e ensaios fotográficos publicados em meio impresso. Como estratégia metodológica, fotografias contemporâneas foram colocadas em diálogo com fotografias históricas e também com imagens das artes visuais, principalmente do Modernismo Brasileiro. Os resultados desta pesquisa apresentam a articulação entre estudos da imagem e da História da Arte como ferramentas de investigação de composições de imagens do fotojornalismo e de leitura do presente. As conclusões apontam caminhos pelo qual a sensibilidade estética, neste caso, circunscrita à tragédia, pode servir de análise de contextos políticos do presente.

Palavras-chave: imagem; tragédia; comunicação; fotografia; estética.

ABSTRACT

This research seeks to map images that approach a perception of the world marked by the experience of the tragic. Noticing the possibility of evidence or tracing unresolvable conflicts, terrible fate, falling image, and destruction of the subjective world aligned with reality outside the subject. I am interested in images circulating in Brazil, mainly since 2013 and circulating in the recent political scenario. Images that arise in journalism and in visual arts and extrapolate an individual experience of suffering, reaching aesthetic and political meanings. Could this movement be mapped and arranged as a constellation of collective pain experience? I invest in the notion of allegory as a theoretical tool for the methodological practice of articulating these images, even without a sense of unity among themselves, and going beyond the dynamics that are being exhibited. Here, an allegory is not only a synonym for metaphor, but as a constitution of a parameter that allows the immediate meaning of the image to be opened. The overall objective is to understand how images selected as possible remote experiences in Brazil, although it is aesthetic that relates a past and present. Some of the hypotheses that are tested are: 1) observe the occurrence of a tragic experience as a response and construct a form of sensibility (aesthetic) in the face of moments of intensification of the perception of vulnerability of human life; 2) to test the viability of the allegory concept as a methodological tool for the study of images; 3) the possibility of understanding street protests and demonstrations as a way of reviving ritualistic dimensions that enhance symbolic images; 4) propose a dramatic theory of images, thinking of them as actors and acting agents of contemporary theater experience.

Keywords: image; tragedy; allegory; photography; aesthetics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Sheila Cristina Nogueira da Silva	12
Figura 2 –	Sombras do poder	36
Figura 3 –	Movimento centrípeto	49
Figura 4 –	As mãos na política	56
Figura 5 –	A dor figurada	63
Figura 6 –	Produções do ser/estar junto	77
Figura 7 –	Abaporu e A Negra (Tarsila do Amaral)	79
Figura 8 –	Figura de Convite III	81
Figura 9 –	Bétulas, Van Gogh	96
Figura 10 –	Espelhos	111
Figura 11 –	Tela Onírico (1950), de Djanira da Motta e Silva	123
Figura 12 –	Incêndios em prédios de valor histórico e artístico	139
Figura 13 –	Animais, bestas e máscaras	143
Figura 14 –	O poder atravessado, por Wilton de Sousa Júnior e Gabriela Biló	170
Figura 15 –	O que criam os que não creem?	171
Figura 16 –	Bolsonaro e o tempo (título)	178
Figura 17 –	Bolsonaro, o que cabe e o que excede	179
Figura 18 –	Profissão de fé	180
Figura 19 –	Navio de emigrantes (1941)	182
Figura 20 –	Tragédia não é farsa	182

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	TRAGÉDIA À BRASILEIRA	21
2.1	IMAGEM E SEMELHANÇA	25
2.2	PASSOS DO TRÁGICO	28
2.3	A REENCENAÇÃO DO TRÁGICO E A POLÍTICA	34
2.4	DESORDEM GENERALIZADA	42
2.5	A FORMA DO TRÁGICO	54
2.6	A PERDA DA IMAGEM	58
3	TRAGÉDIA, GESTO, RITUAL	63
3.1	AÇÃO PELA DOR	70
3.2	SOBRE SOFRIMENTO, COMPAIXÃO E PIEDADE	73
3.3	O SENTIR DA REVOLUÇÃO	76
3.4	A PARTILHA DO SOFRIMENTO	82
3.5	CENA E MANIFESTAÇÃO	84
3.6	ROTEIRO, PROTESTO E RITUAL	90
3.7	GESTAR A IMAGEM NO ESPAÇO PÚBLICO	98
3.8	BONDADE E HORROR	105
4	METÁFORA COMO MORADA: IMAGENS E ALEGORIA	107
4.1	IMAGEM E ALEGORIA	110
4.2	TODOS OS FOGOS	123
4.3	ALEGORIA E IMAGEM DIALÉTICA	127
4.4	IMAGEM E ROTA OU PARADIGMAS INCENDIÁRIOS	133
4.5	CRIAR PARA LER	137
4.6	O INDIZÍVEL E A METÁFORA	143
5	MITO, METÁFORA E HISTÓRIA	145
5.1	A FERIDA COMO PONTO DE VISTA	151
5.2	NOTAS SOBRE RECONHECIMENTO	156
5.3	IMAGEM E REPRESENTAÇÃO, HISTÓRIA E IMAGINAÇÃO	164
5.4	A HISTÓRIA QUE AS IMAGENS ENSAIAM	169
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	182
	REFERÊNCIAS	188

1 INTRODUÇÃO

A fagulha desta pesquisa surgiu em meio ao processo de Impeachment da Presidenta Dilma Rousseff e à ascensão da extrema-direita no mundo, evidenciada pela eleição do presidente estadunidense Donald Trump. Naquele momento, tornaram-se frequentes passeatas e manifestações de rua pelo Brasil, descritas, muitas vezes como um fenômeno que se resumia a uma disputa de narrativas sobre qual país seria contado a partir daquele momento, com a perspectiva de olhar não somente para o futuro, mas, principalmente, para o passado. A palavra empregada para definir aquele momento, na esfera pública, foi polarização. Poderia substituir pelo termo paixão, em seu singular ou no plural.

A paixão é mobilizadora, impulsionadora de ação, poderíamos definir, grosso modo. É errática, difusa, mesmo que por vezes tenha um direcionamento voltado a um fim. É moldada pelo desejo e não se configura em uma única sensação ou sentimento. Aqui, chamarei a paixão por um outro nome, por *páthos*, e lembrarei que alcançar o destino pode ser justamente o encerramento da paixão. Há um enlace fatal entre páthos e cronos, entre nossas emoções e como elas se distribuem em uma dimensão temporal, social e coletiva. Se comunicação pressupõe partilha, como poderia investigar a partilha da paixão, das emoções que percebia atravessar os jornais do país desde os movimentos de 2013?

Sem incentivar uma espécie de antagonismo entre palavra e imagem, encontrei um espelho das sensações que percebia rondar o noticiário. Em uma fotografia que deu moldura a um texto da jornalista Brum (2016), na coluna dela no site do El País, estava a minha pergunta: é possível articular imagens que apresentam estados profundos de comoção? Quais as repercussões? O que elas comunicam em conjunto?

Aquele rosto, o de Sheila Cristina, de uma mãe diante do corpo do filho morto, está na fundação da religião que está na invenção do Ocidente – percorre as cenas da Paixão do Cristo. Mas a referência da Pietá não é a fundadora. Existem outras imagens, quiçá mais antigas, que apontam para a mesma dor.

Mais: ali não é Maria com Jesus. É uma mulher negra, moradora de uma comunidade do Rio de Janeiro, que olha o filho assassinado pela polícia. Ali está a confluência das contradições e relações de força das quais não escapamos enquanto pessoas que moram no Brasil. Aquela imagem, em mim, era um emblema da nossa tragédia. De um trágico à brasileira. A escravidão, o fascismo que fez do Brasil um país de botas antes mesmo de que se falasse sobre o fascismo de Mussolini.

Figura 1 – Sheila Cristina Nogueira da Silva



Fonte: Fotografia de Pablo Jacob, publicada no artigo de Brum (2016).

O retrato dela condensava a paixão daquele momento: a dor, o sofrimento, a vulnerabilidade diante dos fatos, o horror de ter de aceitar que, por mais que desejemos, não podemos desfazer eventos que já aconteceram ou interceder no presente de maneira a modificar o futuro. Disponível havia somente o presente e nele nos adensávamos em medo e em protestos, um debate de corpos e de sentimentos.

Diante da perda da ação produtora de perspectiva, o que nos resta é fazer nascer outros modos de contar a perda. Na época do artigo, a imagem de Sheila me causou horror e dor: se aconteceu com ela, por que não poderia acontecer comigo? Não era minha capacidade de relacionar causa e efeito, destrinchar nuances que me conectava àquela imagem. Era a paixão que me ligava a ela. A experiência do trágico que acontecia em mim – o momento em que as fronteiras entre quem olha e quem é visto desaparecem e entramos num estado de indiscernibilidade pelo qual Nietzsche (2017) tornou coesa a difícil noção do que é este sentir do trágico.

A tragédia grega versa sobre a dor. Foi a forma cultural que se entrelaçou ao modo de vida e à política nas vésperas da transição de poder político e simbólico do povo grego e que pode ser percebida como repetição de uma experiência estética de mundo (seja nos textos de Shakespeare, nos romances do Realismo/Romantismo ou no Modernismo brasileiro), apontando para transformações profundas que envolveram mudanças de valores e de organização social.

As paixões das tragédias são, geralmente, resumidas, às emoções de horror e compaixão pungentes, lancinantes. Paixões desesperançadas como a cristã. Paixões enterradas no presente, cujos propósitos desenhavam resistências ao que estava posto, mas não sucumbiam diante do destino.

A complexidade da tragédia grega envolve a articulação entre o teatro, a noção de representação, a política e a dimensão religiosa que permeava o espetáculo trágico. O que chegou até os tempos de hoje são vestígios. As figuras dos ditirambos, que precederam o coro trágico são uma demonstração da evolução dessa complexidade e da relação que foi sendo constituída com o público a partir da concepção de atuação, aprofundando a separação entre a festa religiosa e a representação artística. Incorporo essa complicação da tragédia para a leitura das imagens. Pensando imagens como representações e também escritas de um tempo, como testemunhos e evocações.

A dor e a ruptura profundas com determinados valores socialmente compartilhados geram um sentimento de perda e de luto muito próximo das emoções de terror, compaixão, piedade e medo que consolidaram a forma narrativa das tragédias gregas. As peças trágicas se perpetuaram enquanto mote de reflexões filosóficas sobre ética e também, no campo da estética, como gênero literário, sendo além de forma, estrutura de referência para o sofrimento extremo. Essas definições iniciais serão o norte metodológico deste estudo, que busca mapear imagens que tragam consigo uma concepção de mundo marcada pelo trágico.

A expectativa é remontar uma memória do presente, partindo da ideia de que a produção incessante de imagens tanto pode produzir uma miríade de fragmentos que fluem desafiando qualquer sentido de unidade e continuidade; como também podem, a partir de uma vivência coletiva, concentrarem-se em torno de alguns núcleos capazes de exprimir experiências coletivas do luto e da dor. Imagens que possuam afinidades entre si e que se encontram em um espaço além de uma configuração temporal linear.

Demarco, de início, apontamentos que vão constituir diferenças sutis e também interseções entre o trágico e a tragédia. Quando me referir ao trágico, estarei mencionando, de maneira mais vasta, à gama de emoções, de âmbito coletivo, disparadas pela sensação de queda, de perda de sentido, de dor, de horror, pavor e medo. Ou seja, farei referência a um conjunto de sentimentos que um evento engatilha em grupos sociais muito específicos e que desenham identidades capazes de conferir coesão a esses grupos. O campo da tragédia versa sobre os esquemas narrativos recorrentes que vão descrever uma perspectiva estética que atravessa movimentos artísticos, ressurgindo como sobrevivência no barroco, no romantismo, no surrealismo e no modernismo, por exemplo.

Investigo a possibilidade de articular, por meio de imagens condizentes com o campo do trágico, a perda e o conflito sem solução como sensações coletivas, assinalando a trajetória percorrida por algumas fotografias que comunicam a experiência individual do sofrimento a uma dimensão estética e política compartilhada socialmente. São imagens que indicam uma dimensão cênica e pública da expressão de um imaginário de país marcado pela turbulência, pela disputa política e pela tensão.

O problema desta pesquisa é a investigação sobre o potencial de imagens fotográficas para articular, mobilizar e agenciar emoções, tais quais horror, pavor, piedade, medo e compaixão, percebidas como interseção entre peças clássicas trágicas e movimentos políticos de resistência e de revolução.

Esta busca é um exercício de possibilidades e de delineamento de contiguidades e de analogias entre fotografias que acompanham a história recente do Brasil, principalmente do período que se inicia a partir das manifestações de junho de 2013 e que traçam aproximações com imagens vindas das artes visuais criadas em momentos históricos distintos, como o modernismo.

As noções sobre conflito e sobre dissolução de uma ordem estabelecida vindas da tragédia enquanto construção de sensibilidade surgem aqui como norteadores da investigação sobre imagens e narrativas do contemporâneo. Mais do que cotejar essas imagens, é de minha preocupação contribuir para o debate teórico sobre metodologias de observação e descrição de imagens.

Proponho olhar para as imagens a partir de uma concepção alargada da temporalidade, na tentativa de pensar essas imagens como se elas mesmas se ordenassem em uma subversão das relações mais imediatas de significação. Como se soubéssemos que são cada uma dessas imagens em suas relações de representação, mas tentássemos costurá-las em conjunto como quem conjura um feitiço em nome de outras formas de ordenamento do sentido, que evoque escapes quando se sabe que não há mais para onde ir.

A expressão “escolher entre Scylla ou Charybdis” é sinônimo de precisar optar entre alternativas perigosas e, possivelmente, fatais. Em 2018, durante as eleições do segundo turno, na disputa entre Jair Bolsonaro e Fernando Haddad¹, os jornais apontavam equivalência entre os dois candidatos. Não olhavam para a história do país, cujo nascimento da própria

¹ Para registro estão os editoriais do Estado de São Paulo “Uma escolha muito difícil”, de 08 de outubro de 2018 e o da Folha de São Paulo “A hora do compromisso”, de 29 de setembro de 2018. Os dois textos traçavam paralelos e buscavam manter uma suposta neutralidade na acirrada disputa entre os dois candidatos. O texto que faço referência sobre os mitos da Odisseia é o de Ferraz (2018), publicado em dezembro de 2018, já depois do segundo turno e vitória de Jair Bolsonaro.

república veio de uma aventura militar, também envolvidos em muitos dos momentos de instabilidade política do país.

A ciência política recorreu aos monstros míticos da Odisseia Scylla e Charybdis², como apontou Ferraz (2018), para evidenciar os mecanismos de escolha que permeiam eleições presidenciais, em busca de mapear possibilidades de previsão de desfechos de pleitos políticos, principalmente dentro do sistema eleitoral brasileiro que prevê o segundo turno em caso de proximidade numérica entre duas candidaturas. Retorno a esta oscilação ao fim deste trabalho. Por ora, transcrevo abaixo um poema da crítica literária e poeta Megan Fernandes que alude aos dois monstros mitológicos.

Scylla and Charybdis
 I like when the choices are both ugly—
 the rock and the hard place. Odysseus chose
 Scylla and I, too, would have opted for
 a terrestrial evil, the sea vortex probably
 concealing some subterranean meat with its beauty.
 Soon you and I will exist in different time zones.
 While day breaks for you, night will hold me to the big, wild moon.
 I cast a wakeful light unravelling across the ocean.
 While you swim in open Spanish waters brushing
 the bright-eyed fish, I spin in a street of yellow cars
 nod off to an organ in a small church on Broadway.
 When you face the queen medusas in the water
 transfixed by their pale rosy pulses
 their accusatory look of afterlife—know that you are facing me.
 I am them in hundreds, blind and mutant
 ready to greet and interrogate your days.
 These hallucinations are such a small price for your face.
 I keep myself busy and disoriented.
 I trace our disappearing homelands through myth.
 I understand now that to love radically is to always
 be willing to be banished to some disfigured island of stone
 in the middle of the sea, a small sacrifice, really.
 I, too, might have sacrificed a few men
 to preserve the whole idea of a voyage.
 Or even a nation. Both false beloveds.
 That's the thing.
 Our hero didn't really want to go down with the ship.
 Wily, he skidded the sea cosmos.
 He knew the milk foaming at the whirlpool's edge
 was bad medicine and chose the lesser of two omens—
 a prophecy where the weak get plucked
 and you sail on home fine. Just fine. (FERNANDES, 2019).³

² As figuras míticas são comuns como alegorias entre escolhas difíceis. O texto de Ferraz (2018) e Martins (2019) são dois exemplos do uso em artigos de Ciência Política e Teoria dos Jogos.

³ “Eu gosto quando as escolhas são ambas pouco atraentes – a rocha e o lugar inóspito. Odisseu escolheu Scylla e eu, também, teria escolhido pelo monstro Terrestre, o vórtice marítimo provavelmente combina com sua beleza alguma carne subterrânea.

A escritora estadunidense se aproxima pela voz poética do lugar do personagem mítico de Ulisses e facilita a compreensão, para quem lê o poema, das consequências da escolha entre um ou outro monstro e quais os aspectos que se tornam relevantes no momento em que se toma a decisão pelo que é sólido e não pelo redemoinho, pela espiral.

A própria sonoridade trazida pelo tom coloquial do poema (para mantê-la optei por não o traduzir) remete a um lugar de segurança que aqui está figurado pelo retorno ao lar. A ciência e a estética retornam a um mesmo ponto para explicar dilemas da nossa existência que pertencem ao terreno do inominável.

É o processo de identificação proporcionado pela ficção poética que se torna interessante aqui, para que possamos nos aproximar dos personagens míticos, encurtando o máximo possível qualquer distância entre nossa narrativa e as que os envolvem. Desta feita, compreendemos o porquê da perpetuação de determinadas narrativas pelo campo do sensível.

Mesmo em um mundo em que não existem mais monstros povoando o entendimento sobre a realidade, continuamos presos a questões que envolvem o reconhecimento de nossa própria vulnerabilidade diante dos eventos que contornam a nossa experiência de existir. Temporalmente, para a construção do campo de pesquisa, estão sendo observadas fotografias jornalísticas a partir de 2013 acompanhadas em alguns momentos de pinturas de autores do movimento modernista brasileiro.

Recorri ao repertório das artes visuais brasileiras disponíveis em catálogos, exposições e museus nacionais. As imagens vindas do campo das artes compõem uma ferramenta de

Logo, você e eu existiremos em diferentes zonas do tempo. Enquanto o dia rompe para você, a noite me reservará a sua grande, selvagem lua. Eu lanço uma luz que ainda amanhece através do oceano. Enquanto você nada em mar aberto nas águas espanholas, olhos brilhantes de peixe, eu giro numa rua de carros amarelos e aceno para um órgão em uma igreja da Broadway.

Quando você encarar as rainhas medusas na água, transfixado pelos seus pulsos rosa-pálido, os olhares acusatórios do pós-vida – saiba que você estará me encarando. Eu sou elas em centenas, cega e mutante, pronta para saudar e interrogar seus dias. Essas alucinações são o pequeno preço por seu rosto. Eu me mantenho ocupada e desorientada. Eu traço nossos lares desaparecidos através do mito. Eu entendo agora que amar radicalmente é sempre desejar ser banida para uma ilha de pedras desfigurada no meio do mar, um pequeno sacrifício, de verdade.

Eu, também, devo ter sacrificado alguns homens para preservar a ideia toda de uma viagem. Ou de uma nação. Ambos falsamente amados. Esta é a questão. Nosso herói não queria realmente ir naquele navio.

Com sorte, ele escapou do cosmos marítimo.

Ele sabia que a espuma do mar do topo do redemoinho era o remédio amargo e escolheu a menor das maldições – uma profecia em que o fraco é arrancado e você veleja para casa tranquilo, bem tranquilo. (FERNANDES, 2019, tradução nossa)

apoio para a análise. A seleção do corpus de imagem está amparada na busca pela identificação de matrizes de imagens que, quando aproximadas, testem a hipótese apresentada neste projeto: a investigação de imagens de resistência política cuja dimensão sensível se aproxima da sensibilidade trágica.

O ano de 2013 foi escolhido por ter marcado o retorno em grande intensidade das manifestações públicas de rua no Brasil, movimento que se deu dentro do contexto global iniciado, por volta de 2011, de vários levantes e ocupações no mundo inteiro, colocando em relevo a necessidade de revisão ou de questionamento do capitalismo contemporâneo.

Os estudos do trágico trazem perspectivas para a análise conceitual de algumas imagens relacionadas de modo direto à política brasileira de 2013 até então. Porém, optei por entender essas imagens dentro de um trajeto antropológico (DURAND, 2012). Assim, as imagens do presente estão próximas de imagens do passado, mesmo que não façam parte de uma mesma técnica ou de um mesmo tema. É o gesto, é a comoção, a afecção, a paixão que conjuram juntas, tornando-as miscíveis que me interessa. É o levantar-se sabendo que não há como evitar o destino, a queda. A tragédia fala sobre a dignidade da queda.

A hipótese deste estudo é: de que modo imagens relacionadas ao período histórico depois de 2013, no Brasil, consolidam uma percepção trágica de mundo? Podem essas imagens apontar para transformações sociais. Analisam-se, aqui, imagens alinhavadas a determinados eventos históricos, que possuem interseções com outros eventos históricos, costurando uma linha do tempo aos saltos. Um trajeto da vivência humana da dor, da queda, da revolta e da paixão.

Na tragédia, a política invade o território da lenda e se apossa da dor, fundindo-se com ela. Se a tragédia persiste em outros movimentos artísticos é porque é por meio dela que a experiência estética se alinha de modo evidente à política e a questões que dizem respeito à vida civil e à cidade, conforme pontuam Williams (2013) e Eagleton (2012).

Essa costura coloca o problema visto por Benjamin (2013a) e lembrado por Sarlo (2010, 2011) de que a história é uma constante paisagem em ruínas, e nos resta a tarefa da coleção dos fragmentos, a junção das estrelas, a montagem ordenada de modo arbitrário das superfícies das imagens, lembrando de deixar intervalos para que se possa entrever o que há por baixo. Deixando frestas para que essa superfície possa ser reorganizada pelos que estão por vir. O procedimento surrealista do sonho, da lacuna do inconsciente que interfere no mundo objetivo interferindo nas cadeias de compreensão, remodelando os caminhos já conhecidos de entendimento.

No primeiro capítulo, analisarei imagens a partir de noções vindas dos estudos sobre o trágico. A proposta é demarcar o percurso do trágico enquanto chave de compreensão de valores culturais ocidentais e identificar a relação que a tragédia mantém com o campo social e cultural brasileiro a partir de uma perspectiva imaginária da sociedade. O objetivo é cotejar a tragédia para abordar a dimensão trágica e atemporal do contexto político do Brasil.

O trágico é apresentado de maneira inicial, como sensibilidade mediadora de leitura das imagens circunscritas à cultura visual brasileira que articulam sentimentos de intenso sofrimento ou que sugerem destruição de mundos subjetivos. Desde este início, apresento as imagens que constituem o corpus da pesquisa dentro de uma dinâmica metodológica constelatória. Explico: agrupando montagens de imagens que se interpelam por afinidades de problemas que apontam, organizados de modo arbitrário pelo seguinte critério: a comoção que representam.

Então, como metodologia, haverá dois procedimentos principais que se alternam: o relato auto etnográfico para a descrição das manifestações de rua, enxergadas aqui como momentos ritualísticos mediadores da produção de imagens; procedimentos de montagem e de análise de quadros compostos de imagens, articulados pelo tecido conceitual que reveste os estudos do trágico, tanto pelas suas dimensões filosóficas quanto pelas críticas vindas da Teoria da Literatura.

No segundo ponto, testo de maneira mais ostensiva o potencial metodológico de montagem de imagens para observação de um contexto político. As manifestações de rua e suas proximidades com as dinâmicas ritualísticas são observadas, iniciando também a discussão sobre a mágica que existe quando lemos uma imagem como metáfora e não somente como uma coisa em si. Olhando a imagem a partir de seu potencial narrativo e não pelo que poderíamos compreender se fizéssemos escolhas mais analíticas e tecnicistas, sem incluir aí qualquer crítica a essas abordagens. Trata-se mais de ousar ampliar o campo de estudo das imagens que de restringi-lo.

No terceiro capítulo, parto dos estudos de Benjamin (2011) e sua fortuna crítica, do resgate da Idade Média feito por Eco (1989, 2010, 2012) e também da visada do Imaginário a partir de Durand (1988, 2012) e Castoriadis (2004) para operar conceitualmente a relação entre alegoria, história e imagem compondo uma triangulação do que vou chamar aqui de experiência do trágico. Há uma especial atenção às ferramentas de análise que os usos da noção de alegoria podem sugerir como ponto de vista metodológico, para o campo dos estudos da imagem. É comum encontrarmos o termo “alegoria” em capítulos de livros e textos

críticos sobre pintura figurativa, fotografia e cinema sem a devida investigação sobre o termo enquanto conceito.

A alegoria será apresentada como parte da articulação do imaginário para trazer ao contexto contemporâneo narrativas que podem ser circunscritas dentro do escopo do trágico, a partir do referencial teórico apresentado no capítulo anterior. É a partir dessas articulações, alinhadas aos posicionamentos teóricos de Eco (1989), de Burke (1995) e de Benjamin (2011, 2013b) sobre o emprego da teoria da alegoria que se seguirá a metodologia trabalhada no processo de codificação e de decodificação das imagens aqui em análise. Estes procedimentos investigativos serão retomados ao longo deste estudo, como uma ferramenta de leitura de imagens.

Em seguida, na quarta parte, abordo diretamente parte da estrutura do enredo trágico para trabalhar o percurso das imagens. Neste capítulo, proponho observações sobre imagens a partir de uma dinâmica de reconhecimento, aproximando o debate que surge pontualmente na Poética de Aristóteles com autores contemporâneos.

Para Aristóteles (2015), na sua Poética, reconhecimento seria o ponto na peripécia do herói trágico que permite a modificação da ignorância ao conhecimento. O poeta que alcança mais alto nível de beleza é aquele que compõe o reconhecimento por meio da reviravolta, como se dá em Édipo Rei. Autores contemporâneos tratam da noção de reconhecimento, como Alex Honneth como maneira de aproximação ou de interpelação com o outro como Judith Butler. A proposta do capítulo é construir um recorte a partir dessas duas perspectivas teóricas para o estudo das imagens.

O corpus desta pesquisa destacou o trabalho de alguns profissionais que estão na linha de frente da cobertura política brasileira: Gabriela Biló, Orlando Britto, Zuleika de Souza, Ricardo Stuckert, Dida Sampaio. Das artes visuais, busquei inspiração na comoção provocada por Cândido Portinari, Tarsila do Amaral, Adriana Varejão, Djanira da Motta e Silva e Lasar Segall.

Alguns autores trágicos foram priorizados: Sófocles e Eurípides. A chave para a escolha desses dois autores está nas discussões feitas durante os estudos no grupo de pesquisa Narrativas Contemporâneas de “O Nascimento de Tragédia”, de Nietzsche. O primeiro autor incorpora a dimensão sagrada do espetáculo trágico enquanto o outro questiona os deuses e aponta para uma outra maneira de pensar as relações mundanas.

Espero, até o final deste trabalho, ofertar possibilidades de compreensão a partir de um quadro de análise que se vale da interseção entre os seguintes campos do conhecimento que são frequentes na teia interdisciplinar da comunicação, a saber: as teorias da imagem e do

imaginário e a teoria da literatura, naquilo que dispõe sobre a tragédia e o trágico, a filosofia e a sociologia.

2 TRAGÉDIA À BRASILEIRA

“O teu destino é sentir alegria e dor; és filho de mortais e, satisfeito ou não, terás de obedecer à vontade dos deuses.”

Ifigênia em Áulis (EURÍPEDES, 1993)

O campo conceitual da tragédia é também um campo de referências afetivas para guiar, de maneira metodológica, o corpus de imagens a serem analisadas neste estudo. Os textos trágicos tratam de colocar em forma, pelas narrativas que apresentam, o escopo de emoções pungentes, capazes de provocar no público aquilo que foi sendo chamado por Aristóteles (2015) de *catarse*. Outro elemento chave na construção da narrativa trágica e que possui efeito direto sobre o público é o reconhecimento: o percurso da ignorância ao conhecimento durante a *peripécia* (o *périplo*) iniciada pelo herói trágico. Desta maneira, o reconhecimento está alinhado à *peripécia*, ao ponto de virada que impele o personagem trágico a tomar consciência da queda e se colocar, então, em ação. Posto isso, é pelo reconhecimento que se suscita a *catarse*, o transbordamento de comoções ou estados de espírito que atravessam subjetivamente gerações e que podem comunicar emoções como piedade e horror.

A potência dos mitos gregos abre passagem para que narrativas trágicas que persistem no espaço do simbólico adentrem o campo social seja de maneira dialética (SZONDI, 2004), seja na concepção dramática de estar inserido em um mundo hostil, onde não é desejado estar (STEINER, 2006) ou como problema ético sem solução (NUSSBAUM, 2009). Assim é o percurso apresentado em *Édipo Rei*, segundo a tradição trágica clássica. Édipo não é somente um desafortunado abandonado pelo pai cujos descaminhos o levam a cometer parricídio e a desposar a própria mãe. Édipo também é a dialética entre o sofrer trazido pelo conhecimento e pela ação, e o se manter à sombra da informação de que dispõe, protegido de um saber que transformaria a percepção dele sobre si mesmo, tornando impeditiva a manutenção da compreensão que tinha de sua própria trajetória até então. Podemos fazer um paralelo com a história do Brasil: o que é dado a conhecer por meio da narrativa de nossa nação quando a contamos a despeito da escravidão de pessoas africanas e do genocídio indígena?

Édipo também representa o martírio do indivíduo em prol do bem-estar do coletivo, já que a jornada dele começa na tentativa do soberano de livrar Tebas da maldição lançada sobre Laio, o rei anterior, que atingira toda a cidade. A reflexão de cunho ontológico que extrapola as reflexões de natureza política e popularizaram a tragédia sofocliana quando a tornou objeto

de estudo da Psicanálise difere do que é colocado pela segunda obra da trilogia tebana: Antígona.

Depois da morte de Édipo, o embate se dá a partir da disputa entre Antígona e seu tio, o rei Creonte, configurado também como o conflito entre governada e governante, tendo no centro da questão a tensão entre as leis da cidade e a tradição fúnebre; o que não deixa de representar também um conflito entre a razão do estado e o *páthos* do indivíduo, estado que pode ser traduzido em dor, em doença, em paixão, em sofrer.

Como prática metodológica para acessar estados emocionais que aqui nomearei de *páthos* do trágico, vivenciei como observadora manifestações políticas organizadas por movimentos do espectro político da esquerda e também manifestações de movimentos de mulheres no Recife entre o período de 2017 e começo de 2020. A experiência direta foi crucial para agenciar como método de conhecimento o *páthos* trágico de ser mulher⁴ e ajudar a construir o quadro de análise deste trabalho. E de que trágico falo? Daquele que aglutina forças mobilizadoras insurgentes, energizadas por uma forte comoção causadas pelo sentimento de luto e compaixão. Se priorizo a compaixão⁵ como emoção operadora desse agenciamento é por considerá-la de excepcional capacidade para orientar um agir coletivo e direcionar processos de enlutamento.

Na tragédia, a dor é irreparável, sem solução, jaz naquilo que o sentir tem de desespero sem medida (STEINER, 2006). Do ponto de vista da psicanálise, o processo do sofrer, da dor, é fundamental na elaboração do luto, esta que é, em si, uma dinâmica identificável como princípio organizador no desenvolvimento da tragédia. O enlutado perdeu algo de sua afeição cujo contorno delineia-se no nível consciente (FREUD, 2014).

A volta a um estado harmônico próximo do inicial é de trajetória incerta, não há tempo preciso para o fim da dor nem garantias de retorno ao estado harmônico inicial. Há uma relação com o exterior que foi desestabilizada e demanda reconstrução ou transformação. Um descompasso entre o mundo vivente do imaginário e um novo mundo incipiente, logo inseguro, cuja sensação inicial é de perda. Algo que pode ser encontrado em contextos de diluição das referências estáveis das instituições socialmente estabelecidas.

Pela perspectiva do imaginário, um mito persiste em seu trajeto antropológico pela “incessante troca que existe no nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (DURAND, 2012, p. 41).

⁴ Discorro mais sobre isso no último capítulo, quando tratarei da relação entre tragédia e conhecimento, cotejando uma perspectiva decolonial.

⁵ O debate sobre compaixão será retomado em outros momentos ao longo deste estudo.

Assim, o imaginário é o caminho entre as representações subjetivas e aquilo que lhes compõem de maneira objetiva, que lhes são anteriores e estão inseridas no campo social e que podem apontar direções. É a persistência de determinados arquétipos e de suas vibrações presentes em um mito que compõem sua trajetória.

O enredo trágico traz em si o percurso do não solucionável, do destino terrível, a imagem da queda e da destruição de mundo subjetivo alinhavado na realidade exterior ao sujeito. A questão que se propõe aqui é: indo além da individuação da dor, que trajetória percorreriam imagens que extrapolam a experiência individual do sofrimento e atingem dimensões estéticas e políticas partilhadas em grupo? Poderia esse movimento ser mapeado e disposto como uma constelação imagética da experiência coletiva da dor e de como essa dor pode ser contada? Busco refletir sobre o trajeto antropológico do trágico no presente contexto brasileiro.

Porém, é preciso inserir distâncias entre a perspectiva mítica vinda da Europa e a que funda nossa experiência latino-americana. As forças que são agenciadas lá operam aqui de que maneira? O inverso também deve ser questionado: como se materializam aqui narrativas míticas que foram forjadas à distância – espacial e temporal?

Para aproximar essas perspectivas que muitas vezes se apresentam como rivais e antagônicas, convoco o olhar proposto pelo movimento modernista brasileiro ocorrido cem anos depois da mudança do Brasil de colônia para império, e menos de 40 anos depois da instauração da República. Por meio da arte, a proposta modernista marcada pela Semana de Arte de 1922 conclamava que enxergássemos com olhos livres⁶ (SCHWARTZ; ANDRADE, 2017).

Nas imagens que compõem de maneira constelar o objeto desta pesquisa verificam-se vestígios da “sobrevivência dos signos ou das imagens, quando a sobrevivência dos próprios protagonistas se encontra comprometida” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 150). Essas imagens são formas de resistência à desordem de um mundo em decomposição, uma “iconografia do sofrimento” (SONTAG, 2003, p. 51). Sontag (2003) aponta que fotografias de pessoas em zonas de guerra, corpos mutilados e mortos em áreas de combate apresentam desconstruções de mundo a pessoas em condições privilegiadas e que estão com seus próprios mundos em segurança.

⁶ Assim conclamava Oswald de Andrade no Manifesto da Poesia Pau Brasil: “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com os olhos livres” (SCHWARTZ; ANDRADE, 2017, p. 26).

Zelizer (2010) afirma que muitos jornalistas privilegiam a imagem enquanto elemento denotativo, confiando na noção objetiva e real que seria intrínseca à fotografia enquanto índice do real: o mundo tal qual ele é. Essa percepção da imagem fotojornalística traz consigo a percepção do próprio jornalismo como agente social indutor de percepções factuais, verdadeiras, objetivas, construídas de forma metodológica na intenção de fornecer informações suficientemente capazes de diminuir incertezas sobre o que está sendo dito e sobre o mundo ali exposto (ZELIZER, 2010). Mas, a partir do momento em que as barreiras entre observador e participante são confrontadas e as distâncias entre quem produz informação e quem as recebe são operacionalizadas, as vozes se multiplicam e potencializam narrativas que escapam da zona de estabilidade do que está dado como consenso.

A noção do caráter denotativo da imagem é tensionada pela contingência, termo importante para as reflexões filosóficas frutificadas pelas tragédias. Os personagens trágicos são levados pela contingência a assumirem e reconhecerem a vulnerabilidade de suas vidas humanas. Tensão que se desdobra também entre o que é visível e aquilo que não é dado a ser visto no momento em que cada imagem vai a público.

É importante observarmos o processo no qual o aparecimento de cada imagem está imerso, observando também o quadro das emoções que vão emoldurar a observação da imagem – que outras imagens sucedem ou antecedem o que está sendo visto? A partir disso multiplicam-se as possibilidades de significação que podem ser capazes de escapar a molduras mais organizadas e previsíveis de controle.

Outro tema da tragédia grega é o destino como força motriz. Um dos pontos que subjaz a toda narrativa trágica é a questão do sofrimento imerecido, na qual reside a possibilidade de despertar compaixão no público, pois é o infortúnio que, por meio da moralidade, dá sentido ao sofrimento (SONTAG, 2003; SZONDI, 2004). Szondi (2004, p. 85) afirma que “só é trágico o declínio de algo que não pode declinar, algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável”.

Nietzsche (2013, p. 263) destaca a contradição provocada pelo prazer estético proporcionado pelas tragédias gregas a despeito de questões morais: “Como podem o feio e o desarmonico, o conteúdo do mito trágico, suscitar um prazer estético?”. De forma semelhante, a imagem do sofrimento possui uma *terribilitá* em que reside um tipo de beleza questionadora. Somente a arte seria capaz de transformar a náusea acerca do “horível ou absurdo da existência em representações com as quais se pode viver” (SONTAG, 2003, p. 87-89). Nietzsche (2013, p. 247) identifica dois caminhos: o do sublime – “enquanto

apacamento artístico do terrível” – e o do cômico, a “descarga artística da náusea do absurdo”.

Acrescento a relação entre amor e compaixão, como emoções que se confundem. O amor aparece para Nussbaum (2001) como emoção subjacente na conexão entre sentir e agir nos termos em que uma pessoa define sua vida, como a estranha e íntima proximidade entre medo e esperança, entre luto e raiva.

A visão estoica concorda que as emoções são passos de um método para compreendermos como se organizam julgamentos de valor, a partir da interferência das emoções nas respostas cognitivas que damos ao mundo exterior a nós mesmas. O processo de enlutamento se torna, então, um evento importante de observação pois não é uma resposta situacional e imediata a um fato. Está ali, operando em segundo plano, latente e com potência para disparar, moldar e também suspender estados emotivos e respostas cognitivas.

Imagens são também fantasmas que habitam o mundo e nos ajudam a compreendê-lo, construindo aproximações que o tornam legível, a partir de suas regras e repetições, capazes de fornecer um mínimo de previsibilidade ao mundo e a nós mesmos (PAZ, 2013). Imagens da perda daquilo pelo qual nutrimos afeto, seja um ideal de mundo, uma perspectiva de futuro norteadora de nosso cotidiano, podem ser tão desestabilizadoras quanto a perda de pessoas que amamos e que consolidavam nosso entendimento de nós mesmos e de nossas próprias histórias. Sobram fantasmas de imagens que se perpetuam e criam nexos entre passado e presente e que nos proporcionam alguma coesão quando o mundo tal qual o entendemos parece ruir.

2.1 IMAGEM E SEMELHANÇA

É importante assinalar que Durand (2012, p. 43) apresenta a analogia como “reconhecimento de semelhança entre relações diferentes quanto a seus termos”; enquanto convergência é o procedimento que “encontra constelações de imagens semelhantes termo a termo em domínios diferentes do pensamento”. Isso porque, para Durand (2012), os símbolos se aproximam em espécies de constelações de imagens por constituírem variações de um mesmo arquétipo.

Essa distinção é relevante para o procedimento de comparação entre imagens e das sensações que elas nos evocam. Perceber aquelas que se aproximam por criarem uma espécie de zona de convergência entre si, seja pela proximidade temática ou plástica que engendram, próximas daquelas com que estabelecem analogias.

De acordo com Benjamin (1987), começamos a criar semelhanças nas brincadeiras da infância que são prolongadas na vida adulta como modelo de criação e de pensamento. Esse exercício sugere, inclusive, certa aproximação com o modo de proceder místico⁷, que também foi alvo de investigação por Mauss (2017b). Benjamin (1987) exemplifica o momento do nascimento, marco escolhido pelos astrólogos para a feitura do mapa natal, aquele que conterà informações sobre o destino do nativo, como um ponto crucial na operação de semelhanças no campo da astrologia para demonstrar que a percepção do semelhante se dá de maneira fulgurante, dentro de uma temporalidade singular.

A tarefa da escrita, posta ao lado da linguagem oral, seria um “arquivo de semelhanças e correspondências extrassensíveis” (BENJAMIN, 1987, p. 110). As ferramentas que descobrimos quando crianças permanecem como mediadoras da nossa inserção na sociedade: a produção de semelhanças se dá alargando o campo da linguagem, tornando esta a mais especializada faculdade de mimese e de mediação do mundo inteligível.

O exercício de produção de semelhanças na construção de saberes acompanha inferências imediatas, fruto da experiência direta, como a noção de que a manhã se despede quando o Sol está em seu auge e de que a tarde se vai quando o Sol desaparece para que a Lua faça nascer a noite. A sequência desses eventos moldou nossa percepção da passagem do tempo, por exemplo, estabelecendo os fragmentos que compõem um dia.

Na espécie de carta epistemológica em que Benjamin (1987) abre a sua tese de doutorado sobre o drama barroco alemão, a relação entre o jogo mimético que se dá entre a natureza e nossa elaboração sobre os fenômenos está presente para elucidar a diferença entre o que é uma ideia e o conjunto de conceitos que configuram e atualizam a representação em si da ideia. A analogia de Benjamin (1987, p. 56) é de que “as ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas”.

Para recompor semelhanças perceptíveis em imagens do Brasil contemporâneo partir de um esquema de significação composto pelas semelhanças conceituais apresentadas pelas tragédias como quadro de análise, é necessário tomar distância, aproximar-me delas em um trajeto elíptico, indireto, intervalado.

A produção de semelhança, pela perspectiva de Ricoeur (2012), implica a possibilidade complicada, quiçá até barroca, de perceber a identidade na diferença e a diferença na identidade, a identificação do outro no mesmo e do mesmo no outro. As

⁷ Voltarei ao pensamento de Marcel Mauss em capítulos adiante.

reflexões epistemológicas de Benjamin contribuirão nesta pesquisa como operadores metodológicos do corpus de modo procedimental.

As imagens selecionadas como objeto de estudo serão analisadas a partir da busca pela articulação de uma constelação de imagens que possa circunscrever a experiência sensível do trágico no Brasil enquanto fenômeno estético relacionando um passado e um presente de conflitos irresolvíveis, de dores extremas e de permanente vulnerabilidade diante do acaso. Inspirada por Ricoeur (2012), arrisco afirmar que aceitar falar sobre uma imagem pela perspectiva do simbólico é entender que esse conhecimento é provisório e se dá a partir de equivalências e não de identidades entre as semelhanças que palavras e imagens podem sustentar quando aproximadas.

À tarefa da interpretação cabe a apresentação de ideias por meio de uma dinâmica simbólica da reflexão, que de modo simplificado, torna-se equivalente à atribuição de sentidos aos signos postos pelo mundo. Não há o ganho da reflexão simbólica se não acontece também a percepção da perda diante da tentativa de simbiose entre signos que habitam universos distintos. Há de se incluir no trabalho de busca por semelhanças a admissão da perda obtida pela diferença, própria do encontro entre o que me é conhecido e aquilo que é estrangeiro.

Estabelecer meios para interpretação de imagens é investigar dinâmicas que incluam o potencial simbólico dessas como meio de reflexão. Uma tarefa de tradução que pressupõe, como afirma Ricoeur (2012) cotejar a lembrança que salva e o luto que admite a perda diante da equivalência perfeita. É impossível chegar a uma tradução ou da interpretação perfeita, visto que traduzir também é interpretar.

Como procedimento de observação, guia este estudo a definição de que o imaginário, de acordo com Durand (2012, p. 41) “não é mais que esse trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito” em que as representações de cunho subjetivo podem ser explicadas pelas acomodações, articulações e permanências dessas representações no mundo. As operações metodológicas de investigação das relações entre as imagens do campo entre si e a constituição delas enquanto um corpus de pesquisa se dá a partir da visão do trágico enquanto dissolução de um mundo estabelecido evocando perda, sofrimento e desvelamento do horror e do terrível inerentes ao sujeito.

Um caminho de reconhecimento de si mesmo, de ser mais daquilo que se é, tal qual foi para Édipo no texto de Sófocles (1998). A perspectiva epistemológica de cunho decolonial contribui para este debate, ao colocar em evidência o viés ocasionado pela história da colonização e pelos modos de ocupação dos territórios latinos, determinantes das relações sociopolíticas que se ramificaram em nossa cultura. A incorporação de uma perspectiva que

enfrente o legado da colonização somada às reflexões que a tragédia grega, matriz de uma episteme europeia, se apresenta mais como um ponto de negociação de um desejo de elaborar uma narrativa histórica de resistência e força, do que uma autocontradição na construção de conhecimento, como aponta Bhabha (2007).

Este posicionamento encontra alicerce em autores que trabalharam com a perspectiva teórica do trágico na literatura como os pensadores de origem marxista Raymond Williams e Terry Eagleton. Williams (2013) investiga a dimensão política condizente com o pensamento trágico. Eagleton (2012) se filia a Williams e constrói um mapeamento conceitual das várias codificações teóricas que se referiram à literatura trágica na filosofia e na crítica literária.

A teoria crítica se condensa num modo em si trágico de percepção do mundo: compreende a disputa e a desigualdade de forças políticas e a tarefa titânica de reescrita dos discursos históricos na dicção do ordenamento do mundo, navegando entre diferentes temporalidades sejam essas tecnológicas, culturais, econômicas ou políticas. (WILLIAMS, 2013; EAGLETON, 2012).

Muitos classicistas amparam teoricamente este estudo fornecendo uma linha teórica que permite refletir sobre aspectos filosóficos específicos da tragédia grega que podem ser costurados a reflexões sobre imagens que compõem o quadro de análise que investigamos. Szondi (2004) apresenta um traçado elencando filósofos e também obras que delineiam várias concepções sobre a tragédia ao longo do tempo.

Lesky (2003) reflete sobre os conceitos filosóficos surgidos a partir das peças trágicas e Nussbaum (2001, 2009) elabora ponderações sobre temas fundamentais da ética cruzando conceitos de Platão e de Aristóteles com enredos e personagens trágicos enquanto Romilly (2008) apresenta perspectivas históricas acuradas sobre o período clássico das tragédias, confrontando, a partir de evidências, alguns pressupostos comumente difundidos.

2.2 PASSOS DO TRÁGICO

Investigo a permanência do trágico enquanto instância que aponta a desarticulação de referências previamente estabelecidas. A noção de *páthosformel* vinda de Warburg (2015), resumindo o reconhecimento de comoções ou de estados de espírito que atravessam subjetivamente gerações e que podem comunicar emoções, estabelece um diálogo possível para os caminhos metodológicos que proponho aqui. O ponto de encontro está na vinculação entre imagens e narrativas que possuem em comum os sentimentos do trágico como

possibilidades tradutórias da experiência estética que articulam, assim como na articulação entre imagens e política.

Localizo neste momento o campo conceitual do trágico como nexos do seguinte corpus da pesquisa: imagens fotojornalísticas e vindas também do campo das artes visuais que articulam intenso sofrimento, resistência, luta, despertam compaixão ou expressam piedade⁸. A partir deste contexto, examino as articulações entre estética e política, investigadas nas trajetórias percorridas por imagens que extrapolam a comoção individual e se tornam integrantes de uma experiência do luto e da resistência partilhada em grupo.

O campo conceitual do trágico surge, então, como sensibilidade mediadora da compreensão das imagens. A permanência da sensibilidade trágica do mundo atua como agente mobilizador de imagens circunscritas à cultura visual brasileira que articulam sentimentos de intenso sofrimento ou que sugerem destruição de mundos subjetivos.

Segue-se não em direção a uma análise teórica, mas em direção às possibilidades de reflexão amparadas na articulação entre o relato pessoal das imagens que compõem o corpus deste estudo e a abertura potencializada pelos achados da teoria. A narrativa a partir das é a ferramenta de apoio metodológico para a elaboração do registro da sensibilidade e da dimensão simbólica e imaginária dos eventos que sucederam a atividade do luto e de resistência agenciadas pela virada no jogo de poder das forças da política brasileira. Espero, entre o testemunho e a imagem, remontar a experiência da perda de uma referência imaginária de mundo estável, de luto de possibilidades de futuro.

Como parte da apresentação geral do problema e o delineamento de perspectivas teórico e críticas que os estudos do trágico trazem para o entendimento de fenômenos vivenciados em coletivo recentemente. Algumas imagens serão analisadas para demonstrar como diferentes noções do trágico podem contribuir para a percepção de eventos de 2013 a partir da perspectiva trazida pelos estudos do imaginário. A proposta é demarcar o percurso do trágico enquanto chave de compreensão de valores culturais ocidentais e identificar a relação que a tragédia mantém com o campo social e cultural brasileiro a partir de uma perspectiva imaginária da sociedade.

O objetivo é cotejar as imagens pela dimensão do trágico para oferecer leituras estéticas e políticas do contexto do Brasil depois de 2013, ano do início da maior e mais recente crise institucional no país desde o processo de fim da ditadura militar e início da abertura democrática.

⁸ Em alguns momentos, estabelecerei, a partir de Arendt, Eagleton e Nussbaum, distinções entre piedade e compaixão.

A construção de uma constelação imagética articula a experiência contemporânea do trágico no Brasil. O tom especulativo e afetivo deste trabalho é assumido desde este momento inaugural. O objeto desta pesquisa é fluido, transitório, e não desejo que ele, tal qual a auréola do anjo de Baudelaire (1988), que tanto inspirou Walter Benjamin, caia simplesmente, deixando o panteão dos símbolos e adentrando as medidas do cotidiano. Em respeito ao material de que trato, optei por manuseá-lo segundo os conselhos de Adorno (1991): buscar oferecer um tratamento estético a um objeto estético.

O ensaio, como aponta Adorno (1991), espelha ódio e amor e não se propõe origem, procura oferecer jogo e felicidade como essências, oferece possibilidades de leitura e mantém uma horizontalidade com o objeto, como moléculas afins. O jogo que estabeleço aqui é de aproximar imagens sem um nexo que as submeta a um tema, mas um elo que produza nelas, juntas, um problema a ser visto. Remonto imagens para oferecer uma possibilidade outra de leitura.

A tragédia trata da impossibilidade de alteração do curso do destino, mas também de rejeitar e de resistir à fatalidade. Nossa própria existência é, em si, trágica. A despeito de outros seres vivos, somos conscientes da nossa finitude e, talvez por isso, tracemos estratégias para evitar a morte diariamente. As tragédias escritas por Sófocles (1998), na Grécia do Século V, distinguem percepções do bem do mal pelo agir político.

Os textos trágicos oferecem também problemas do conhecimento e da legibilidade. É assim em Édipo Rei, Hécuba, Ifigênia em Áulis e Antígona (SÓFOCLES, 1998). Ademais, ensina que se caminha-se para o bem quando se é capaz de entrelaçar as leis da cidade com os juramentos dos deuses: assim, torna-se grande; o contrário daquele que é possuído pela arrogância, audácia exagerada, pela insolência (*hubris*), e que, por isso, deve deixar a cidade – a comunidade política – pela morte ou pelo exílio (CASTORIADIS, 2004).

A tradução de Antunes (SÓFOCLES, 1998) optou por substituir “Rei” por “Tirano”, em defesa de uma maior precisão do termo dentro do contexto político da Grécia da época e também para ressaltar o fato de que Édipo não sabe que é herdeiro legítimo do trono quando assume o governo de Tebas. Não se sabe príncipe. Alcança o poder depois de desvendar o enigma da Esfinge, sendo, portanto, um Tirano, de acordo com as categorias políticas vigentes. Frye (2014) aponta a frequência com que a autoridade do herói trágico é investida a partir de suas habilidades e não de maneira hereditária – a diferença entre Duncan e Macbeth e entre Édipo e Laio – aproximando-o da definição de tirano.

Depois dos fatos de Édipo Rei, o protagonista segue idoso em busca do lugar destinado a ser seu sepulcro, seguindo que foi vaticinado pelo oráculo. Está acompanhado de

Antígona, uma de suas filhas. A tragédia discute, além de tangencialmente a velhice, trata o alijamento da cidade e da vida política e da importância simbólica da relação entre território e morte. Mais: do que é permitido acontecer em determinado lugar. É interessante observar como a narrativa imagética do Brasil sofre uma alteração entre a primeira e a segunda metades do século XX.

Se na primeira parte estava em circulação por meio de cartões postais imagens de conflitos como a revolta de 1924 em São Paulo⁹, na segunda metade, a ideia de país pacífico, onde não há guerras nem rebeliões está apresentada em cartões postais de praias do Nordeste e de pontos turísticos como o Pão de Açúcar. O cartão postal é um veículo importante para fazemos essa reflexão, já que sua principal função é a de ser enviado, de ser destinado a alguém, contando, tal qual uma carta sucinta, eventos que visam a permanecer a vinculação entre pessoas que estão separadas pela distância. (ALONSO; ESPADA, 2017).

O evento aqui é narrado a partir de imagens que se tornam escolhidas para serem representações de cada espaço e território. Mais: fala do que está autorizado a ser visto como acontecimento de um lugar. O que pode acontecer aqui do ponto de vista de produção de imagens. A morte de Édipo está autorizada pelos deuses em um lugar definido. As imagens de conflitos no Brasil obedecem a regras de visualidade que estão imbricadas nos jogos políticos que permeiam as relações culturais.

Essa produção aborda a caminhada em torno da reconstrução da identidade, e não só da soberania, que foi perdida. Exemplifico, aqui, a latência da perpetuação do trágico enquanto escopo conceitual para a leitura de conflitos do presente, fornecendo um agenciamento, por meio da estética, de problemas que possuem um acento mobilizador calcado na relação entre emoções e conflitos sociopolíticos.

Bhabha (2007) explica que escolhemos, entre nossas várias possibilidades de identificação, a identidade política que será norteadora do nosso agir em direção de nossos interesses. Algumas perguntas se destinam, a partir daí, à investigação do deslocamento do afeto e nas possibilidades de criação de estratégias que somem diferentes formas de representação dessas identidades capazes de produzir imagens:

Qual de suas identidades é a que determina suas escolhas políticas? As respostas a tais questões se manifestam, de acordo com Hall, na definição ideológica de interesses materialistas, um processo de identificação simbólica alcançado através de uma tecnologia política de criar imagens que produz hegemonicamente um bloco social de direita ou de esquerda. Não apenas o bloco social é heterogêneo como, a meu ver, o trabalho da

⁹ Indico o catálogo da exposição Conflitos (ALONSO; ESPADA, 2017), produzido pelo Instituto Moreira Salles e que consta como referência bibliográfica deste trabalho.

hegemonia é ele mesmo o processo de iteração e diferenciação. Ele depende da produção de imagens alternativas ou antagônicas que são sempre produzidas lado a lado e em competição umas com as outras. É essa natureza paralela, essa presença parcial, ou metonímia do antagonismo, e suas significações efetivas dão sentido (literalmente) a uma política da luta como luta de identificações e à guerra de posições. É, portanto, problemático pensar nela como tendo sido relegada a uma imagem da vontade coletiva. (BHABHA, 2007, p. 56).

Quando os teóricos remetem a textos da tragédia, sejam gregos, da Idade Média e de Shakespeare, por exemplo, é assinalado o envolvimento de pessoas da corte – Reis, Rainhas e Príncipes, em conflitos familiares. São as figuras que possuem o controle das posses e que se apresentam em processos de despossessão, de rebaixamento, de queda. Diferente dos efeitos da narrativa bíblica de Jesus Cristo, o deus humanizado para servir de exemplo moral, a tragédia aponta a fragilidade a que estamos suscetíveis e como podemos deixar de possuir até mesmo aquilo que nos faz compreender ser quem somos e como podemos diante da interpelação de outros nos apresentar: nossas identidades.

Algumas dessas questões conceituais são observadas como agentes em um dos textos de Sófocles (1998) da Trilogia Tebana: Édipo em Colono. Um senhor de cerca de 70 anos peregrina entre cidades distantes da sua terra natal. Foi punido de maneira contundente: exílio. Ele é um rei deposto, o antigo mandatário de uma importante cidade, lugar onde não pode mais sequer estar. Resta-lhe encontrar um lugar que lhe sirva de abrigo para os últimos dias de vida. A esposa está morta. Dois de seus filhos se atacam, em breve, de maneira fatal para ambos, assim como o próprio pai vaticinara.

O velho caminha acompanhado por uma das filhas. A outra se juntará aos dois mais adiante. Depois de longa caminhada, chega a um bosque e encontra asilo sob proteção do rei do local. Deve-se saber que o rei deposto não enxerga e que está resignado de seu infortúnio – não se impôs como chefe da cidade. Não provocou guerra. A única condição imposta por Édipo peregrino é a que se dá em torno da decisão de escolher como irá morrer, obedecendo o desígnio dos deuses. Será nas proximidades do bosque que ele desaparecerá do mundo dos vivos: é arrebatado em meio aos prados em um fim misterioso, em que o rei caído se reconcilia com o sagrado.

Os eventos contados acima são posteriores à descoberta da falha do Rei Édipo, ou seja, de que havia matado o pai e desposado a própria mãe fazem com que ele seja expulso de Tebas pelos próprios filhos, Polinice e Etéocles, que, a partir desse evento, iniciam uma guerra pela tomada do trono do pai. Velho, cego, vivendo como mendigo, Édipo chega a um

bosque próximo da cidade de Colono. Lá, ele pede guarida ao rei Teseu, ofertando-lhe proteção diante de um possível ataque vindo de Tebas.

Durante sua jornada até o novo abrigo, o velho rei é seguido por Antígona e, mais à frente, recebe a companhia da outra filha, Ismene. Duas profecias permeiam a narrativa de Édipo em Colono: uma é professada pelo próprio Édipo, que havia amaldiçoado os filhos homens, alertando-os de que se matariam na briga pelo reino que havia lhe pertencido.

A outra, vinda de um oráculo, indica que a terra em que Édipo for enterrado será abençoada pelos deuses. Um trovão vindo de Zeus anuncia que é hora de Édipo partir para a morte, Édipo segue até o local onde se dará o fim de sua estada no mundo dos vivos e encerrariam suas provações. Ele vai até o lugar apenas na companhia de Teseu e desaparece nas profundezas da terra. Teseu guarda segredo do lugar em que antigo rei de Tebas morre, como condição para a bonança de Atenas.

Édipo em Colono é a segunda peça na ordem cronológica dos eventos da Trilogia Tebana, escrita por Sófocles. É o texto mais longo e que trata diretamente do tema da velhice. E, também, da importância simbólica da relação entre a morte e do contexto em que ela se dá.

Se Édipo Rei narra os eventos a partir de um esquema de revelação que poderia ser conjugado à metáfora do conhecimento e da visão, caras à modernidade, por exemplo e adquire camadas de sentido importantes não apenas pelo problema cultural do incesto, Édipo em Colono mira na dimensão mítica da continuidade da descida após a queda. Atento ao modo como é contado o desaparecimento do rei e para a demonstração de que a morte surge como um presente divino, uma bênção, um milagre:

Não o atingiu qualquer relâmpago de Zeus, nem um tufão vindo do mar naquela hora. Deve ter sido o mensageiro de algum deus, ou então os abismos sempre tenebrosos do mundo subterrâneo podem ter-se aberto para levá-lo sem lhe causar sofrimentos. O homem desapareceu sem lamentar-se e sem as dores oriundas de doenças, por um milagre inusitado entre os mortais (SÓFOCLES, 1998, p. 186).

A dinâmica de peregrinação a partir da perda e da exclusão, tal como é apresentado o destino de Édipo, é selada sem fazer referência ao quadro completo da sua própria história, desagregando, em parte, o presente e o passado do futuro do personagem. É uma dinâmica de reescritura de si próxima à praticada pelo reinvestimento da energia libidinal que Freud (2014) descreveu como condizente do processo de enlutamento.

Durante seu percurso, Édipo toma distância das mortes que permearam sua jornada assim como de Tebas. O caminho até um novo pouso consiste no redesenho de sua vida, de reelaboração, a sua própria pena, com suas tintas, de sua narrativa. Freud (2014) define o

trabalho do luto como um trabalho de voltar-se para o ego enquanto se afasta do objeto do luto, redinamizando a libido.

Isso torna possível um reordenamento da relação do ego com a realidade, que está desprovida, agora, do objeto amado. Este pode se apresentar tanto pela perda de um ente querido como pela perda de uma abstração (o país, a liberdade, um ideal são alguns dos exemplos citados por Freud). Um exemplo de trabalho em curso de reelaboração promovido pelo luto é a frase de incentivo à política que estampou camisas e cartazes usados em protestos recentes: “Luto para mim é verbo.

O efeito no público é invariavelmente semelhante: a reflexão de que “se até pessoas poderosas estão vulneráveis à ação da fortuna, que dirá eu, pessoa comum, sem posses e sem títulos?”. O que se coloca em perspectiva é a própria suscetibilidade diante do infortúnio, dos golpes e das armadilhas súbitas do destino pelos sentimentos intensos de piedade e pavor enquanto resposta ou efeito ao enredo trágico que se constitui a própria forma da tragédia grega. Aristóteles (2015) defendia que a experiência de catarse coletiva, da evocação das emoções pelo poema trágico poderia ter aprendizados partilhados socialmente de importância para o vínculo entre os cidadãos.

A própria encenação das narrativas dos mitos de Édipo, de Antígona, de Medeia traria ensinamentos valiosos para a convivência entre os membros da cidade. Frye (2014) atribui à tragédia o tratamento ficcional da história de alguém em alta posição (um deus, ou alguém excepcional) que é capaz de morrer, de sofrer, de perder. Algo que lutamos cientes da derrota, pois se segue em um curso tão concatenado entre causa e efeito que se assemelha ao que simboliza o outono das estações, a passagem melancólica do tempo.

A tragédia grega também apresenta alguém em posição exposta, de liderança, destacada e isolada que é submetido a eventos que misturam o incongruente com o inevitável. É preciso apontar que, dos gregos a Shakespeare, os textos trágicos são expressões artísticas de momentos da história em que um grupo de poder, geralmente uma forma de aristocracia, está perdendo poder e prestígio tanto político quanto ideológico.

2.3 A REENCENAÇÃO DO TRÁGICO E A POLÍTICA

A palavra grega para refletir o trabalho do poeta trágico seria o verbo *synístemi*. Pinheiro, um dos tradutores brasileiros da Poética, explica que o termo contém em si uma dificuldade para a tradução (ARISTÓTELES, 2015). A palavra aponta as várias ações empreendidas pelo poeta durante o trabalho de representação de um mito: compor, reunir,

estruturar, agenciar, tramar. Pois rerepresentar um mito, reavivá-lo, é, também, dar-se conta de que o que está sendo posto diante do público é algo que já compõe o repertório cultural e imaginário desse mesmo público. O mito ou enredo trágico é, antes de tudo, a reencenação de uma história conhecida e reconhecida pelos espectadores. Há um vínculo inextinguível entre memória e mímese, assim como entre estética e experiência, como efeitos das peças trágicas.

Na concepção aristotélica, o enredo trágico é, em si, a mímese, a reelaboração, de personagens em ação, cuja finalidade é promover, no público, a partir da encenação, a comoção consequente dos sentimentos de piedade, pavor e horror, como expus acima. A tragédia versa sobre a vulnerabilidade humana diante do acaso, do inesperado, das viradas imprevisíveis da fortuna. Para apresentar a estrutura do percurso do enredo tipicamente trágico, a própria obra aristotélica se apresenta como espécie de estudo mimético da arquitetura do poema trágico e do seu efeito principal, a catarse, elaborando apontamentos sobre a relação entre beleza e sofrimento, constante alvo de investigação filosófica. É a partir da concepção aí exposta que as imagens do corpus desta pesquisa foram selecionadas: pela dimensão de palco, de drama, que são capazes de evocar.

O estagirita afirma que a mímese¹⁰ teria por finalidade não apenas a ação conduzida a seu termo, mas também os acontecimentos, sucedidos um ao outro, que suscitam o pavor e a compaixão, e que tais emoções, uma após a outra, se realizam, sobretudo, a despeito de nossa expectativa.

É necessário ponderarmos sobre alguns elementos que fazem parte do percurso dos sentimentos que estão envolvidos com a tragédia – a compaixão e o pavor: a primeira ocorreria em relação a um evento que acontece a alguém virtuoso que não merece a situação que lhe ocorre; o pavor, em relação ao semelhante, e assim tal ação não suscitará nem compaixão nem pavor. Aristóteles (2015, p. 113) indica ainda uma situação “intermediária”, a que alguém “sem se distinguir muito pela virtude e pela justiça, chega à adversidade não por causa de sua maldade e de seu vício, mas por ter cometido algum erro”.

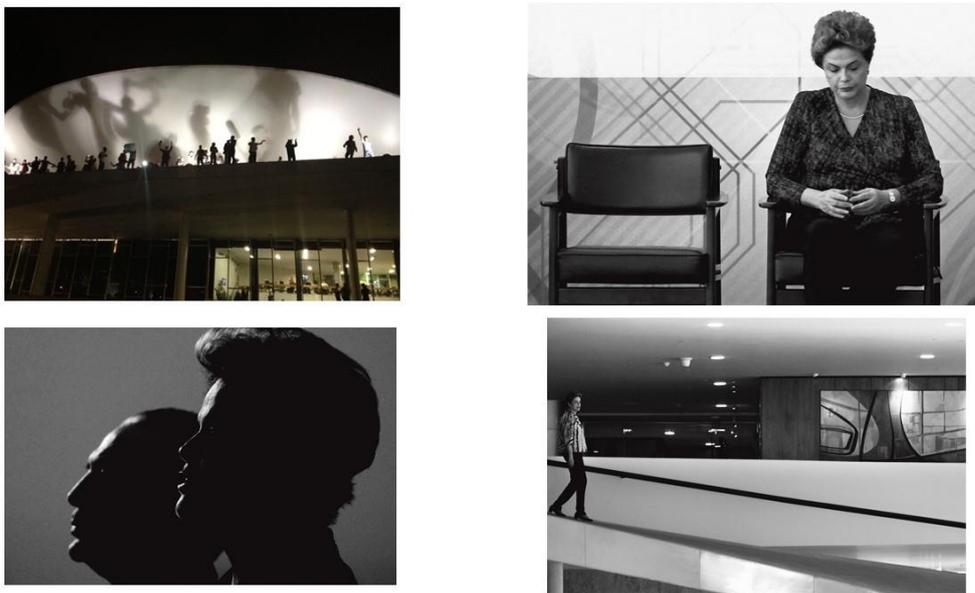
A mímese se refere também como a reelaboração da ação de personagens. O enredo da tragédia seria, em si, a mímese dessa ação. A comédia mimetizaria personagens piores e a tragédia mimetizaria personagens melhores, no que diz respeito à índole, do que de fato são. Pela trama de que trata, a comédia não causaria dor muito menos destruição.

A tragédia, por sua vez, seria a mímese de uma ação que se efetiva por meio da atuação de personagens que devem necessariamente possuir qualidades e que sucumbem

¹⁰ No capítulo seguinte, quando aprofundarmos o debate sobre alegoria e imagem, voltarei ao problema posto pela noção de mímese, tendo em vista as questões colocadas por Eco (1989), autor privilegiado neste estudo.

diante do infortúnio, assombrando o público com sua derrocada. A ação trágica por excelência seria aquela que é composta por uma atitude nobre por parte do herói, que, no entanto, está suscetível à desmedida, à falha (*hamartía*). A mimese se dá pelo redesenho da falha, da lenda, para texto poético e pelo entrelace entre a reflexão estética e a possibilidade de análise política.

Figura 2 – Sombras do poder.



Fonte: Costa (2013); Brito e Dualibi (2016).

Legenda: No sentido horário, primeira fotografia à direita: imagem de manifestantes ocupando o Congresso Nacional durante a sequência de protestos que ficaram conhecidas como Jornadas de Junho, em 2013; segunda, terceira e quarta fotografias do sentido horário são de Orlando Brito e foram publicadas na Revista Piauí.

A estabilidade socioeconômica atingida a partir da abertura democrática e da Constituinte de 1988 assim como a vigência normalizada de eleições e a transmissão de poder do PSDB para o PT no primeiro dia do ano de 2003 indicavam que o Brasil estava construindo bases democráticas estáveis, seguras (BRITO; DUALIBI, 2016). Parecia que, tal qual o slogan vencedor da campanha presidencial vitoriosa de 2002, a esperança havia de fato vencido o medo. Lilia Moritz Schwarcz e Heloisa Murgel Starling assinalam alguns dados que corroboram essa sensação de esperança: havia uma ênfase na execução de políticas públicas ancoradas na missão de reduzir desigualdades; uma expansão de direitos sociais; maior período democrático da história republicana; estabilidade na divisão e na relação entre os três poderes: Legislativo, Executivo e Judiciário (SCHWARCZ; STARLING, 2015).

As manifestações de rua de 2013, ano que antecedeu a Copa do Mundo no Brasil, chamadas de Jornadas de Junho, aconteceram na esteira dos movimentos globais *Occupy*, fortalecidos a partir da crise econômica global de 2008. Os protestos daqui começaram em busca da melhoria da política tarifária e da infraestrutura do transporte público em São Paulo, sofrendo violenta repressão da polícia do Governo de Geraldo Alckmin. Em seguida, passaram também a debater, de maneira difusa, a ameaça de declínio econômico e os rumos de políticas públicas depois da estabilidade atingida na primeira década dos anos 2000.

Durante os primeiros dias de manifestação, em São Paulo, houve uma intensa repressão da polícia militar. As imagens da violência estatal circularam ostensivamente na mídia estampando os ferimentos graves de vítimas de balas de borracha. Se antes havia uma rejeição da grande mídia expressa em editoriais do dia 13 de junho de 2013 da Folha de São Paulo – “Retomar a Paulista (EDITORIAL..., 2013), e do Estado de São Paulo – “Chegou a hora do basta” (O ESTADO DE S. PAULO, 2013), os registros em vídeo e fotografia que circularam denunciando a ação policial repressiva impulsionaram outras manifestações e inverteram a seta para onde apontava a opinião pública.

Passeatas convocadas pelas mais variadas entidades, das mais distintas colorações políticas se alastraram pelo país empunhando bandeiras dispersas: mais educação, mais saúde, menos corrupção, *#naovaitercopa*, e *#vemprarua* – o mote da campanha publicitária vigente da Coca-Cola. Uma das imagens circulantes derivava de uma campanha de 2011 da marca de uísques Johnnie Walker, com o mote “O gigante não está mais adormecido. Keep walking, Brasil” (COMERCIAL..., 2013). A referência primeira é o Hino Nacional, no trecho que cita o Brasil como um país “gigante pela própria natureza” que está “deitado eternamente em berço esplêndido” (BRASIL, 1922). O vídeo da campanha mostra o Pão de Açúcar como gigante de pedra, que poderia ser o Prometeu do mito grego, que se levanta para o assombro das pessoas que o admiram estupefatas.

O auge das manifestações, no dia 20 de junho de 2013, quando várias capitais do país paralisaram suas atividades administrativas e econômicas para ceder lugar às passeatas em suas principais avenidas. Não faltaram comparações, em imagens da cobertura pelos jornais e nas redes sociais, com o movimento pelas Diretas Já no período da Ditadura. Houve a evocação, por exemplo, da foto de Evandro Teixeira da passeata dos Cem Mil, em 1968. Porém, além de grupos de caráter progressista e que defendiam maior participação popular nas decisões sobre políticas públicas, havia também a presença de grupos dotados de um “imaginário de retrocesso político” (SCHWARCZ; STARLING, 2015).

Iniciou-se um crescente/ movimento de rejeição à política institucionalizada com rechaço a partidos políticos via agressões físicas a quem portava a bandeiras ou vestia camisas de agremiações partidárias. Mesmo que o movimento vislumbrasse uma tentativa de ruptura com o passado, suas imagens olhavam sempre para trás. Neste momento, houve o germinar de um debate, em meio a essas movimentações, sobre o incremento do fascismo e do autoritarismo (SCHWARCZ, 2019), ou, pelo menos, sobre a evidência do perfil autoritário da sociedade brasileira, algo que nem sempre se torna transparente.

Schwarcz e Starling (2015) perceberam duas vertentes entre os movimentos de 2013. Grupos aparentemente mais progressistas como formados por grupos que pareciam dotados de um ar libertário, autônomo, em contraste com parcelas também dotadas de certa independência, mas que apresentavam “ideários antagônicos” a esses primeiros, formando um ambiente em que coabitavam pautas e estilos de mobilização que funcionavam como fator de repulsa e de atração em relação uns aos outros” sem oportunidade de debate e de diálogo.

Podia-se evidenciar, também, em alguns grupos que integraram as manifestações de 2013, além da pouca abertura ao diálogo, um ativismo com tendências individualistas e que, a partir de 2015, ressurgiram de outra forma a partir da eleição vitoriosa da presidenta Dilma Rousseff e contribuíram para a mobilização popular a favor do Impeachment, como o Movimento Brasil Livre (MBL). Muitos desses grupos foram aglutinados em torno da defesa da abolição da corrupção como um elemento de inviabilidade da política partidária, num aprofundamento da posição antagônica à política institucionalizada apresentada já em 2013. Esses núcleos foram instigados pela Operação Lava Jato, que começa em 2014, tendo o juiz Sérgio Moro, ex-Ministro da Justiça do Governo Bolsonaro, como uma espécie de guardião da moral e dos bons costumes na lida com os bens públicos.

O primeiro grupo de imagens parte desta conjuntura política. Na primeira fotografia, da ocupação do Congresso Nacional em junho de 2013, a multidão está aglutinada como um único corpo, infiltrando-se no concreto enquanto busca frestas para recriar o presente, afundando-se nele. A parede externa da cúpula da Câmara dos Deputados parece, graças à luz difusa, bruxuleante, um tecido que cambaleia e recebe o reflexo das sombras. Não havia uma pauta específica de reivindicações e o gesto que se apresenta coordenado em imagem se torna uma tradução dos desejos dali: a experimentação da tomada do poder e da reencenação de movimentos anteriores que moldaram ideais recentes de liberdade e emancipação, como os comícios pelas Diretas Já na época da ditadura militar. As três imagens que compõem o quadro são de eventos posteriores aos de 2013.

A primeira imagem, no sentido horário, não identifica, a um primeiro golpe de vista, as figuras humanas que ocupam aquele imenso objeto arquitetônico. A imagem é capaz de permitir a repetição do gesto das miniaturas humanas cuja libertação determinou o percurso de Prometeu. Dilma ladeada pela cadeira vazia tece um mesmo fio que o isolamento protagonizado por Antígona na rivalidade que empreendeu diante de Creonte. Os rostos em paralelos, Dilma na parte externa inferior, exposta, Michel Temer, seu vice, na metade interna. Dilma como escudo, com a boca entreaberta, queixo levantado, na pose de quem interpela e que está também disposta a falar. Temer de lábios cerrados, queixo sutilmente voltado para o lado oposto do de Dilma. Está à sombra da sombra dela. Em seguida, a trajetória da descida de Dilma na rampa do Planalto.

Walter Benjamin, para Szondi (2004), busca uma resposta à problematização do trágico na virada do século pelo caminho da filosofia da história da tragédia. Szondi (2004) enfatiza a importância dada por Benjamin à questão dialética e do sacrifício do herói no enredo da tragédia, atrelada à ausência das palavras e do *agon* (fator agonístico). A ausência de palavras está atrelada pela discrepância entre a palavra trágica e a situação em que o herói se encontra, uma espécie de “opressão muda”. O fator agonístico aparece pelo fato de que os jogos teatrais áticos aconteciam como disputas.

A concepção de sacrifício se aproxima de uma estrutura dialética que percebia o paradoxo – o sacrifício que obedece a estatutos antigos e institui novos; na morte que é expiação e na vitória dos homens e de deus e que é, também, declínio. Benjamin entendia como tragédia somente a tragédia dos gregos, que correspondia a um confronto com a ordem demoníaca do mundo (SZONDI, 2004, p. 78-79).

A fotografia é o registro da morte, da perda do instante, de algo que já passou, que já foi. Mas que é capaz de nos dragar para o momento que persiste enquanto podemos testemunhá-lo pelo registro da fotografia. Registrar uma imagem é uma atitude que empreende o distanciamento de si do momento presente com vistas a uma ação posterior. Há uma retirada de si da ação direta sobre o que acontece para a inscrição de si como agente que compõe uma narrativa sobre o presente. É um deslocamento que implica um sacrifício: a morte da possibilidade do agir efetivo naquele instante. Isso não impede que a pessoa que fotografa seja agente do presente.

Pelo contrário, o instante sacrificado se torna um agenciamento do instante posterior. É a modulação da narrativa que coloca a pessoa que fotografa na posição de ameaça ao poder instituído. Sabe-se que ali estão maneiras de elaborar leituras de um tempo. As imagens dos três grupos apresentados aqui versam sobre os últimos 40 anos da política brasileira e os

modos de negociação estabelecidos na reorganização de forças depois da ditadura. As imagens revelam, tal qual o oráculo Tirésias, o destino que se faz nas entrelinhas dos jogos de afinidade e repulsa e que determina condições de perpetuação de dinâmicas de poder.

Buscando distanciar a fotografia da pintura, Barthes (2015) aproxima a fotografia do teatro, pela relação original que este estabelece com a morte e com o culto aos mortos – como a relação mantida pelas máscaras mortuárias e teatrais, por exemplo. A foto seria, para ele, um teatro primitivo ou um quadro vivo, por onde vemos os mortos. Visto que o teatro pede o encontro entre público e atores assim como a fotografia demanda o encontro entre fotógrafo e fotografado. No registo abaixo, de manifestantes ocupando o Congresso Nacional em Brasília, no dia 20 de junho de 2013, há rastros do movimento de corpos que dançam ou que pelo menos imagino que dançam.

Há sombras que parecem que se movem sozinhas, autônomas, e que são elas quem de fato desenham o contorno dos corpos físicos em todas as imagens abaixo. Há telas ligadas e me pergunto o que transmitiriam àquele momento – o que se passava ali, um retrato em *mise en abyme*, uma reprodução em miniatura tendendo ao infinito, como as matrioskas russas?

Lembro das pinturas primitivas que vi ao longo da vida e a imagem adquire uma conotação antropológica – possuímos braços e pernas assim como nossos antepassados e nossos gestos podem se dar em conjunturas distintas, mas percorrem os mesmos desenhos no espaço. Não somos desatados dos nossos corpos e nossas sombras por vezes insistem em nos desafiar e nos vencem portando dimensões maiores que as nossas. Olho para essa e para outras imagens e penso que o tempo não importa.

A despeito que se pode divagar, as imagens acima são enunciações de intensificações de disputas de enquadramento e de narrativas que produziram um enraizamento no tempo presente. A produção volumosa de imagens e de interpretações destinadas a moldar o agora e apresentar um futuro prescrito pelo acontecimento que se percebe, tão logo se realiza, como passado. O criador das imagens sabe que tem em mãos a criação também de um discurso voltado para a historicização dos fatos e que não é um observador neutro, mas sim um cronista de seu tempo.

O contexto político consequente, materializado no resultado das eleições de 2014 dos representantes do Congresso: dados do Departamento Intersindical de Assessoria Parlamentar (DIAP) apontaram o crescimento do número de parlamentares que defendem o agronegócio ou ligados a diversos setores da Polícia. As mobilizações desses grupos passaram, então, a empunhar pautas conservadoras e até mesmo agressivas em torno de costumes e meio

ambiente¹¹ – contra a legalização do aborto, a flexibilização do porte de armas, o recrudescimento do agronegócio diante da demarcação das terras indígenas, e a discussão sobre raça e gênero – e liberais na economia – incentivando a menor participação do Estado como mediador das relações de mercado.

Esses grupos¹² participaram de maneira ativa das costuras que levaram ao impeachment da presidenta em agosto de 2016. Exemplos dessas pautas conservadoras puderam ser vistas durante a visita da filósofa Judith Butler em novembro de 2017, quando ocorreu um embate entre pessoas pró e pessoas contra o pensamento dela em frente ao SESC Pompeia, local onde Butler foi convidada para uma palestra (BETIM, 2017).

Na ocasião, em referência aos tempos europeus da inquisição medieval, uma bruxa com as feições de Judith Butler foi queimada em frente ao local do evento. O evento é um pequeno retrato da fratura exposta ainda em 2016, quando manifestantes a favor e contra a permanência da presidenta Dilma fizeram passeatas e protestos em todo o país.

Em 2016, a antevisão da queda da Presidenta Dilma Rousseff com o início do processo de Impeachment formalizado em dezembro de 2015 pelo então presidente da Câmara dos Deputados, Eduardo Cunha, cobria o Brasil de nuvens. Não consigo lembrar daqueles dias sem imaginar um céu cinzento visto da janela do meu quarto. Não importava se morava numa cidade litorânea com poucos períodos de chuva. Os dias eram sobressaltados, alternando-se entre esperança e desespero.

Ir a manifestações contrárias ou a favor do Impeachment tornou-se algo frequente e a cidade do Recife, de onde falo, dividiu-se: Praça do Derby tornou-se o ponto de encontro da esquerda que seguia sempre em direção à Avenida Conde da Boa Vista e o Centro, de preferência em dias de semana¹³. Pessoas vestidas de verde-amarelo, que ecoavam de maneira mais contundente e paradigmática os gritos de 2013 contra a governo e, de modo disperso, reivindicavam mudanças a partir de uma pauta conservadora¹⁴, tomaram a Praia de Boa Viagem e agendavam com frequência passeatas aos domingos.

¹¹ Indico a leitura de reportagem da Revista Piauí sobre a questão ambiental durante o Governo Bolsonaro (ESTEVEZ, 2019) e também texto do correspondente internacional Jamil Chade sobre o imbróglio diplomático que envolveu o Brasil durante a crise das queimadas na Amazônia (CHADE, 2019).

¹² Podemos apontar três bancadas que se destacam no apoio a essas pautas: a bancada do agronegócio, que congrega ruralistas; a bancada da bala (formada pela Frente Parlamentar da Segurança Pública no Congresso Nacional; e a bancada evangélica, composta por líderes religiosos ligados, em sua maioria, a igrejas neopentecostais.

¹³ Passeatas de esquerda acontecem, na maioria das vezes, em dias de semana – paralisando as atividades laborais como maneira de amplificar o protesto. Passeatas de direita geralmente são realizadas aos domingos, questionando o modo de protestar da esquerda.

¹⁴ Os temas iam do combate à corrupção à oposição a direitos sexuais como aborto e educação sexual nas escolas, e, por vezes, reivindicavam intervenção militar.

Pediam, de maneira veemente, a saída da esquerda do poder. Havia uma aparente cisão. Vestir vermelho se tornou um ato de insubordinação e a camisa da seleção de futebol tornou-se um manto de orgulho patriótico para além do esporte e da Confederação Brasileira de Futebol e seus escândalos. Junho de 2013 apresentou foi a ocupação das ruas por agrupamentos e atores políticos não tradicionais, sem a liderança de movimentos sociais ou de sindicatos, muito menos de uma pauta específica e estruturada de reivindicações. Traduzo a inespecificidade das pautas no desejo de se fazer imagem e de protagonizar uma escrita de país.

É deste quadro temporal a que pertencem as três imagens ainda não comentadas do grupo acima. Se tomarmos Antígona como ponto de reflexão para olharmos para o que fazemos da morte, podemos ouvir de Creonte a recusa em ser confrontado por uma mulher. Ou podemos ouvir a trama de Ulisses, que conjura contra Filoctetes, o guerreiro abandonado ferido em que também é o guardião das armas de Hércules, sem as quais Ulisses não venceria a Guerra de Troia: Dilma Rousseff (FERNANDES, 2017), presidenta retirada do poder pelo Impeachment de 2016, afirmou se identificar com Filoctetes. A imagem de isolamento da presidente pode ser representada pela fotografia dela ainda durante o mandato, com o olhar voltado para baixo e, a seu lado, a cadeira vazia.

2.4 DESORDEM GENERALIZADA

Os registros e testemunhos de 2013 contribuíram para a repercussão de emoções como esperança e desespero, pavor e medo desenhavam fronteiras entre antes e depois. O impeachment de Dilma seguiu-se à posse, em 31 de agosto de 2016, do vice-presidente Michel Temer (MDB) como mandatário do país. Em abril de 2018, Lula é preso. No segundo turno das eleições, Jair Messias Bolsonaro (PSL) vence Fernando Haddad (PT). Nobre (2020) aponta um sentimento de ameaça existencial que pairava sobre boa parte do eleitorado de 2018.

Havia uma profusão de temores e de fantasmas: desemprego, temor pela vida, pela família, pela religião, pelo prestígio social. Perpetuava os ecos da crise econômica de 2014 e a renda estava abaixo da média de 2013. Outro ponto relevante sobre as eleições de 2018 foi ruptura com o sistema político vigente desde o Plano Real, a disputa e alternância do poder dentro de um jogo pertencente à social-democracia do PSDB e do PT. O eleitorado caminhou na direção que desagrupou os arranjos existentes e confluíram para a candidatura que parecia

atender, com seu palavreado antissistema, a diferentes motivações que muitas vezes eram conflitantes entre si.

Estaria disposta ali uma energia social nova emergente em 2013 que não foi canalizada pelas instituições e coagulada como um trombo que impede o fluir do sangue pelo corpo. Essa energia estagnada e difusa no corpo social nas redes sociais e nos protestos, que sinalizavam uma nova configuração do espaço público brasileiro. Dois movimentos sinalizam essa nova distribuição de vozes, como a dos evangélicos, compreendida de maneira equivocada, muitas vezes, como um único e homogêneo agrupamento, e o lavajatismo, com figuras do judiciário assumindo a encarnação de heróis e justiceiros.

No mundo todo, a sociabilidade digital nasceu junto com três fenômenos de enorme amplitude: a crise econômica iniciada em 2008 e que até agora não encontrou solução ou perspectiva; a rápida expansão das grandes plataformas digitais; e as crises de representação dos sistemas democráticos, identificadas como uma crise do conjunto das instituições políticas. Foi um encontro claramente explosivo para as instituições tal como tinham funcionado até ali. (NOBRE, 2020, p. 35).

Entre esses novos personagens que se viram habilitados a fazer parte do jogo político, emergindo no debate público como atores incontornáveis e com os quais a negociação se dá mediada pela presença digital, está a extrema-direita. Outros atores do mesmo espectro conservador que ressurgiram como agentes políticos foram os militares, também com voz nas redes sociais, mas de modo menos intenso.

Desde os movimentos Occupy¹⁵ e das seguidas ondas de manifestações que percorreram vários países e foram denominadas “Primaveras”, dos respiros finais das esperanças em torno dos adventos da Globalização e das possibilidades trazidas pelas Tecnologias da Informação e da Comunicação percebidos em maior intensidade em torno de 2010, o mundo ocidental pareceu mais estreito e polarizado.

As movimentações e levantes que apareceram como novidade na década de 2010 aparecem como reflexo do esgarçamento de esperanças depois do 11 de setembro de 2001 e da crise econômica global de 2008. Vários pesquisadores, de diversos campos do conhecimento – da Filosofia e da Sociologia, têm se debruçado sobre o enfraquecimento dos ideais democráticos e pluralistas na Europa e nas Américas. Habermas (2016), por exemplo, dá maior ênfase aos conflitos surgidos pós 11 de setembro de 2001 enquanto Löwy (2016) voltou sua atenção aos golpes antidemocráticos na América Latina.

¹⁵ Os levantes recentes e o vínculo com os movimentos de 1968 serão abordados no terceiro capítulo deste trabalho.

No Brasil, onde me detenho nesta pesquisa, a polarização ficou mais evidente a partir dos movimentos sequenciados em junho de 2013, ano que antecedeu a crise econômica que atingiu de maneira açodada o país, tornando-se mais ameaçadora que àquela instaurada a partir de problemas internos dos Estados Unidos e que obteve alcance global.

Um segundo aprofundamento da crise se deu a partir dos Estados Unidos, com a ascensão à Casa Branca de Donald Trump, em 2016, e o impacto dessa eleição no fortalecimento da ultradireita no mundo. É preciso, então, mantermos atenção ao uso e à recorrência do termo trágico.

Levitsky e Ziblatt (2018) chamaram de trágicas as consequências da decisão dos republicanos de manterem o apoio a Trump nas eleições presidenciais de 2016, quando as diferenças que cercavam a conjuntura política daquele ano indicavam que não eram eleições cuja polarização entre democratas e republicanos poderiam ser lidas sob a mesma gramática de pleitos anteriores. A polarização foi intensificada, os eleitores se tornaram mais endurecidos e também hostis. Os autores apontam duas normas fundamentais para a preservação do funcionamento da democracia: tolerância mútua e reserva institucional.

A primeira traz a assertiva de que enquanto a disputa se der dentro do âmbito estabelecido pelas regras institucionais: “Nós aceitaremos que eles tenham direito igual de existir, competir pelo poder e governar. Podemos divergir, e mesmo não gostar deles nem um pouco, mas os aceitamos como legítimos” (LEVITSKY; ZIBLATT, 2018, p. 109). Os inimigos não são vistos como uma possível ameaça à existência.

A segunda norma seria a reserva institucional, descrita por como “o ato de evitar ações que, embora respeitem a letra da lei, violam claramente o seu espírito” (LEVITSKY; ZIBLATT, 2018, p. 109). A reserva institucional celebra o equilíbrio entre de poder entre as figuras que compõem o governo de um país: Executivo, Legislativo e Judiciário. As duas regras são intrinsecamente ligadas e se apoiam de maneira recíproca:

Políticos são mais propensos à moderação quando se aceitam uns aos outros como rivais legítimos, e aqueles que não encaram os oponentes como subversivos serão menos tentados a recorrer a violações da norma para mantê-los longe do poder. Atos de reserva - por exemplo, um Senado controlado por republicanos aprovado a indicação de um presidente democrata para a Suprema Corte – reforçarão a crença de cada partido de que o outro lado é tolerável, promovendo um círculo virtuoso. (LEVITSKY; ZIBLATT, 2018, p. 112).

Chamo atenção para o uso aqui do termo trágico, usado por Levitsky e Ziblatt. A palavra mantém a potência conceitual, tanto pelo impacto negativo da eleição de Trump quanto pelos eventos consecutivos desestabilizadores e ameaçadores a pactos estabelecidos

tanto no âmbito do comércio internacional quanto nos acordos firmados a favor da diminuição dos danos ambientais e na gestão global da Pandemia do Coronavírus, por exemplo.

Além da sensação de “fim de mundo” contida na vitória de Trump outro evento corrobora o uso do termo: as diferenças se tornaram irreconciliáveis entre democratas e republicanos, tornaram-se a origem de potenciais conflitos práticos insolúveis. Tragédia aparece aqui pelo componente agonístico que lhe é impositivo. Assim como a eleição de Bolsonaro, no Brasil, em 2018, a ascensão ao poder de um candidato *outsider* revela a queda de um mito: o da democracia moderna como meio de proteção dos pilares que permitem estabilidade e proteção ao tecido social.

A percepção da força da democracia como sistema político estabilizador das relações sociais e mantenedor das instituições passou a ser repensada não só pelos atores políticos conservadores, mas também pelos movimentos políticos identitários que exigiam a sua inclusão nas tomadas de decisão e na renovação dos elementos que conferem coesão à sociedade: desde da ordem econômica até a radicalidade de ordem da linguística e do sistema cultural.

Na Grécia de V A.C. a questão do pluralismo já se tornava um desafio para a sociedade grega, que se via na iminência da partilha da esfera do sensível com outras comunidades, uma das características do período helênico, marcado pela interpenetração de culturas entre povos distintos.

Do século XX em diante, o pluralismo caso não seja percebida como espécie de premissa ou característica que distingue a época em que vivemos de outras, é percebido, ao menos, como fruto e endosso da complexidade que permeia as sociedades, de países altamente industrializados e detentores dos centros de poder econômico contemporâneos, “a forma moderna de pluralismo está plenamente desenvolvida, as ordens de valores e as reservas de sentido não são mais propriedade comum de todos os membros da sociedade”. (BERGER; LUCKMANN, 2004, p. 39).

Como argumentam Berger e Luckmann (2004), as configurações de valores estabelecidos como superiores são assim estipuladas e transformadas, socialmente, em sistemas por aqueles designados como peritos religiosos, de início, e depois, por filósofos, das culturas mais antigas até as mais avançadas.

Os sistemas de valor atuam como elementos que fornecem explicações (conferem sentido) e regulam os significados que regem a conduta dos indivíduos (as teodiceias são o exemplo mais tangível) tanto no que condiz com sua conduta enquanto cidadão como na esfera do cotidiano mas também oferecendo esteio para a superação de crises de sentido.

Operam a partir da relação do indivíduo com a sociedade assim como guiando rotinas a partir daquilo que transcende o cotidiano, que caracteriza regularidades e institui padrões para relações sociais duráveis que circunscrevem e nomeiam a comunidade.

Essas comunidades são delineadas por uma regularidade no modo de agir e que é espelhado em relações sociais duráveis. É essa durabilidade que firma uma confiança institucional nessas comunidades por parte de seus indivíduos. Entre as sociedades, mesmo que haja concordâncias básicas, existem diversas formas de comunidades de vida com diferenças relevantes entre si.

É importante pontuar que o sentido está vinculado à experiência, é a consciência de que as várias experiências pelas quais passamos ao longo da vida estão relacionadas e possuem, apesar da complexidade entre essas ligações, objetos de referência. Essas experiências acontecem emaranhadas no próprio agir social do indivíduo, de maneira objetiva ou subjetiva, e contribuem para a elaboração da identidade pessoal dele. O componente subjetivo dessas experiências é, note-se, relevante: é a partir da vivência subjetiva em que o próprio sentido se fundamenta (BERGER; LUCKMANN, 2004, p. 15).

Os autores lançam pistas para a construção de percurso para o lançamento de pressupostos metodológicos que possam acompanhar a investigação de conjunturas sociais nas quais ocorram frequentes crises de sentido, tanto de maneira subjetiva quanto intersubjetiva. O primeiro fundamento, para eles, seria eximir tanto o sujeito em si quanto a intersubjetividade da vida humana como causa da crise, em favor da análise da estrutura social na qual esses elementos estão inseridos:

Precisamos perguntar então quais as propriedades estruturais específicas de uma sociedade histórica que poderiam impedir o surgimento de crises de sentido e quais poderiam favorecê-lo. Dito melhor: quais são as condições estruturais para um grau suficiente de coerência nos reflexos intersubjetivos de modo que ocorram as bases exigidas para a formação da identidade pessoal com sentido constante? Quando esses processos subjetivos causam crise de sentido? Quais condições estruturais promovem e quais dificultam uma suficiente coincidência das relações sociais que estão na base de uma comunidade de vida resistente a crises? (BERGER; LUCKMANN, 2004, p. 31).

Em sociedades relativamente estáveis há uma reserva de sentido herdada por épocas passadas que condizem a um sistema de valores cujo ordenamento de sentido é compartilhado e comunicado em larga escala e que atravessam o imaginário dessa sociedade. Uma sociedade sem valores comuns e sem interpretações compartilhadas da realidade seria, para Berger e Luckmann (2004), inconcebível:

Um mínimo de comunhão de sentido numa sociedade contém, por um lado, a unanimidade quanto ao “funcionamento das funções”, portanto o acordo de que em cada área de ação se proceda de tal forma a corresponder às exigências racional-finalista (orientado para as funções da área). E, por outro, este mínimo de concordância é garantido pela aceitação geral de que nas reservas privadas da existência individual e das comunidades de vida é possível aspirar a sentidos de vida independentes, distintos daqueles de outros indivíduos e grupos. (BERGER; LUCKMANN, 2004, p. 36).

Mesmo que persista a religião como um exemplo de grande instituição que traz consigo pretensões totalizantes na partilha de categorias de sentido, outras instituições integram o campo do sentido tornando-o mais elástico e permeável. Essas instituições vinculam seus sentidos específicos a valores gerais, extrapolando seus escopos de ação, resultando em ações legitimadoras que potencializam a coexistência de ordem de valores distintas, até mesmo fragmentadas, permitindo a existência de comunidades de sentido diferentes.

Esses são pressupostos para o pluralismo, que se desenvolve, nas sociedades modernas, como um valor supraordenado (BERGER; LUCKMANN, 2004, p. 36). Embora esteja o pluralismo moderno na base para a difusão de crises subjetivas e intersubjetivas de sentido, as várias formas de totalitarismo do século XX não conseguiram restaurar, de maneira permanente, sistemas uniformes de interpretação, como o feito pela religião ao longo da Idade Média. Berger e Luckmann (2004) acrescentam que uma das consequências do pluralismo moderno é a instabilidade em torno da realidade, que deixa de ser única e idêntica para todas as pessoas, ocasionando um alto grau de insegurança na tomada de decisão na ação individual e na orientação geral acerca da vida.

Szondi (2004) compilou algumas definições do trágico ao longo da história da filosofia e que aqui apresentarei na intenção de demarcar pontos em comum que possam contribuir para a percepção da tragédia não só enquanto conceito, mas também como um elemento de relevância ao longo das histórias das ideias e das reflexões sobre a arte e a estética. Inicialmente, tragédia aparece, pois, para Schelling, como fenômeno que trata da liberdade do sujeito diante do destino, que surge aqui como necessidade objetiva (SZONDI, 2004).

A necessidade se faz, verdadeiramente, em oposição à vontade. A tragédia grega honrava a liberdade humana ao fazer seu herói *lutar* contra o poder superior do destino: para não ultrapassar os limites da arte, tinha de fazê-lo *sucumbir*, mas, para também reparar essa humilhação da liberdade humana imposta pela arte, tinha de fazê-lo expiar (SZONDI, 2004, p. 29). De acordo com Szondi (2004), Hölderlin apresenta a tragédia como fruto do paradoxo em

que aquele é dotado de força precisa se mostrar vulnerável e assim ser forte. O trágico se torna o sacrifício do homem diante da natureza, em busca de uma conciliação com os deuses.

No pensamento hegeliano, o processo trágico manifesta uma estrutura dialética de forma que tragicidade e dialética se tornam coincidentes (SZONDI, 2004). Esse processo, em constante movimento, seria a dialética da eticidade, que ele apresenta, em primeiro, como o espírito do cristianismo naquilo que traz como a possibilidade do destino na figura de Jesus, vista como a conciliação entre homem e Deus.

Mais tarde, Hegel conduz esse processo como um postulado sobre a doutrina ética. A dialética da eticidade fundamenta aquilo coloca todas as coisas humanas em movimento. Aquilo que, no destino, “divide-se no interior de si mesmo, só que retorna a si mesmo no amor, enquanto o mundo da lei mantém inalterada a divisão rígida que perpassa o pecado e o castigo” (SZONDI, 2004, p. 41).

De acordo com Szondi (2004), essa visão é levemente alterada ao curso dos escritos de Hegel, mas persiste a noção do trágico como a colisão entre o amor e a lei. O herói trágico é aquele que, por seu *páthos*, é levado tanto para a justiça quanto para a injustiça, como os personagens de Creonte e Antígona. Embora, ao analisá-los, Hegel sequer use os termos trágico ou tragédia, mas identifique neles a própria eticidade cindida entre a lei divina e a lei humana.

Já Schopenhauer enxerga na ação da tragédia processos de autodestruição e autonegação da vontade, que estaria expressa, nos conflitos trágicos, pela luta de diversas manifestações da vontade contra si mesma, comunicada enquanto conhecimento aos espectadores e leitores (SZONDI, 2004).

Importante apontar que *páthos* pode ser lido como uma emoção mórbida que se liga à exclusão de uma pessoa dentro de seu próprio grupo social, em que busca pertencimento. O *páthos* se relaciona ao sentimento de quem “reconhecivelmente como nós mesmos está cindido por um conflito entre o mundo interno e externo, entre a realidade imaginativa e o tipo de realidade que é estabelecida por um consenso social” (FRYE, 2014, p. 153).

Frye (2014) identifica quatro aspectos centralizadores que condensam conceitualmente e separam comédia, romance, tragédia e ironia como modos ficcionais. O conflito (*agon*) como a base arquetípica do romance e sua sequência de aventuras. O *páthos* (catástrofe) como o tema arquetípico da tragédia, tanto no momento da perda quanto no momento do triunfo.

A sátira ou a ironia se reúnem em torno da percepção da falta do heroísmo e da ação efetiva em meio à confusão do mundo. O reconhecimento (*anagnorisis*) em torno da vitória

de um herói e de sua companheira em uma sociedade de origem recente aparece como o tema arquetípico da comédia.

Figura 3 – Movimento centrípeto.



Fonte: Stuckert (2016) e Pinto (2018).

Legenda: A primeira fotografia é de Ricardo Stuckert, durante evento de Lula com apoiadores em 2016. A segunda é de Paulo Pinto e registra momentos antes da prisão de Lula em 2018.

As duas imagens acima mostram o ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva sendo abraçado por uma multidão de apoiadores. A primeira imagem foi feita em Barbacena, no Ceará, no ano do Impeachment ou Parlamentada ou Golpe que depôs a presidenta Dilma Rousseff. A segunda imagem, que repete o gesto da primeira de modo amplificado, foi feita em São Bernardo do Campo, berço político da figura pública de Lula, lugar em que se tornou o líder sindical das greves dos metalúrgicos de 1979.

É do dia em que Lula foi preso pela Polícia Federal e levado para Curitiba depois de julgado por Sérgio Moro, o Ministro da Justiça do Governo Bolsonaro que se iniciaria em 2019. Nas duas, Lula é quase indistinguível das mãos que o tocam, como se ele daqueles fosse patrimônio. Assim como Édipo em Colono, Lula está despossuído e partindo em direção a uma trajetória incerta de tessitura de si enquanto disputa com figuras que lhe antagonizam o controle da narrativa da sua própria vida.

São imagens coesas com a noção de indiscernibilidade apresentada em Nietzsche (2017) para evidenciar a impossibilidade de separação total entre princípios de natureza próxima, mas dotados de diferenças entre si. As imagens tanto apresentam uma situação de

queda de Lula, a vulnerabilidade dele diante do Sistema Judiciário, tornando-o um comum, da mesma maneira que atestam o triunfo dele enquanto representante popular máximo da esquerda.

Importa aqui a definição de *punctum* criada por Barthes (2015), o efeito pático (de *páthos*) da imagem, que é oposto ao *studium*, ou as imagens que a fotografia traz consigo ou as possíveis significações que acolhe, como explica Rancière (2012). Os termos barthesianos propõem um distanciamento da percepção da fotografia como arte para, ao invés disso, compreendê-la como uma alteridade da imagem por meio da “relação direta entre a natureza indicial da imagem fotográfica e o modo sensível por meio do qual ela nos afeta” (RANCIÈRE, 2012, p. 18). O efeito da imagem anteposto às informações da fotografia e às significações que ela pode acolher.

O *punctum* torna palpável uma dimensão quase material, quase carnal da imagem naquilo que Barthes (2015) chama de *isso-foi*. *Punctum* e *studium* não se anulam – habitam a imagem fotográfica em co-presença. Barthes destina ao *studium* o campo do gosto / não gosto, do interesse diversificado – um meio desejo, um meio querer. É onde encontramos as intenções do fotógrafo. O *punctum* é contundente, sendo com frequência um detalhe numa foto que comove, que provoca no espectador uma entrega à imagem. Uma fagulha, ou um detalhe que chega a “ferir”. (BARTHES, 2015, p. 46).

As mãos, cujos corpos de quem são propriedades não conseguimos definir rapidamente, constituem o *punctum* dessas imagens e das seguintes. A mão humana, que pode ser associada ao fazer humano, à ação humana. Destino e ação são noções que estão imersíveis e são inseparáveis uma da outra quando discutimos tragédia. O fazer ou o tocar que constituem o ato em si de caminhar, de seguir, de moldar o tempo.

Um dos pontos que costumam as narrativas trágicas é o problema da fortuna, do destino. O protagonista da tragédia é alguém que é acometido por infortúnios, por mudanças bruscas de condição, é atingido pela contingência. Mondzain (2015) indica que devemos investigar a qualificação (determinada ou indeterminada) da imagem cujo sentido é integrado a uma decisão política.

Sendo assim, qual o percurso dessas imagens? Que destino lhes acometem? São dissociáveis? Colocando em relevância a dimensão subjetiva das imagens, negando a separação entre imagem e sujeito, investigo o conceito do trágico como construção para encontrar, em fotografias jornalísticas, o estado de comoção política vivenciado no Brasil desde 2013.

Assim como as inquietações referentes à experiência e sua dimensão estética, presente nas reflexões dos filósofos gregos e alcança, posteriormente, definições sobre o campo do sublime que surgem com Baumgarten e Kant no século XVIII, o termo trágico atravessa a produção literária e teatral europeia na Antiguidade, é modificado sutilmente durante a Idade Média, atravessa o período histórico do violento processo colonizatório das Américas, o Romantismo¹⁶, e se mantém presente na teoria literária e social do período da Independências e Revoluções como a extensão particular de enredos que apresentam e que também despertam sentimentos extremos de dor, de piedade, pavor e horror.

Não é por acaso que seja acerca do pensamento sobre o trágico, como aponta Rancière (2009), o que alimenta Freud. Não por acaso, tanto a Psicanálise quanto as tragédias gregas se voltam para o imbricamento das teias de relações familiares, núcleo primeiro de vivência em grupo e mediador inaugural da nossa inserção e relação com a sociedade.

Indistinguível da vida e da arte, na Grécia Antiga, a tragédia foi concebida enquanto evolução dos rituais em homenagem ao deus Dioniso. Sófocles, Eurípides, Ésquilo e outros compuseram seus textos a partir das narrativas míticas e dos cantos dionisíacos - os ditirambos. Esses eventos aconteciam como rituais de fertilidade e de homenagem ao deus Dioniso, o deus do arrebatamento e da embriaguez. O deus da tragédia, também o deus da contradição extática, fonte da destruição e da procriação, como explica Berthold (2001). O culto às vegetações se fundiu aos cantos e aos poemas que faziam ode a Dioniso, ofertando música e teatro ao ritual religioso.

O início da tragédia é atribuído aos cantos dedicados à Dioniso, indicando a presença da oralidade dos cantos corais dos ditirambos. As peças trágicas seriam a evolução de um rito, no caso, dos ritos de consagração à Dioniso. O texto trágico é a própria ampliação do culto inicial. Mesmo que muitos dos enredos não tragam de maneira explícita a presença do deus Dioniso, a relação entre vida e morte, da maneira que é apresentada nos poemas trágicos, é permeada pelo sagrado, cito como exemplo Antígona e Ifigênia em Áulis.

Em Antígona, o conflito entre a protagonista e seu tio, Creonte, acontece justamente pelo respeito dela ao rito fúnebre. Em Ifigênia em Áulis, é o desígnio dado pelos deuses que impele Agamêmnon a encaminhar a própria filha ao sacrifício. Entretanto, convém lembrar que a festa era uma festa nacional, ligada ao governo. Não havia o distanciamento ente religião e estado como acontece a partir dos Estados Modernos (ARENDDT, 2016), quando ganha importância o debate sobre a laicidade do governo.

¹⁶ A relação entre romantismo e revolução será discutida mais adiante, no capítulo 3 deste trabalho.

Como relata Jacqueline de Romilly (2008), o contexto político grego do nascimento da tragédia está inserido no governo dos tiranos – regime forte, sustentado pelo povo, contra a aristocracia. É justamente durante esse período que a tragédia prospera sob o regime de Pisístrato, quem ergueu o templo de Dioniso na Acrópole e instituiu oficialmente as festas dionisíacas urbanas. Há uma relação entre o espírito cívico e as tragédias, que teriam ingressado na vida ateniense por uma decisão estatal de apelo popular num momento de expansão política.

A investigação etimológica do termo tragédia comumente o traduz como canto do bode. Porventura, é interessante demarcar a objeção feita por Romilly (2008) à presença dos sátiros, a quem se deveria a referência primeira ao bode na origem das tragédias, comumente difundida pela Poética de Aristóteles (2015). A hipótese que evidencia a relação entre os sátiros e o trágico, para Romilly, aproxima a origem da tragédia ao nascimento da comédia – ambas surgiriam do termo pelo qual se chamava o bando de fiéis a Dioniso.

Romilly (2008) segue outra interpretação para a origem do termo tragédia: ela descarta o teor lascivo dos cantos satíricos em favor da possibilidade de que o bode remeta ao animal oferecido em recompensa ao melhor participante dos concursos de tragédias ou, ainda, a vítima do sacrifício do ritual ou, o bode expiatório, catártico - reforça-se, assim, o caráter religioso e solene dos primórdios da encenação da tragédia, que não seria exatamente o bode – animal.

A palavra usada para se referir à figura do bode expiatório é *pharmakos*. Frye (2014) explica que a figura do bode expiatório está presente na comédia como parte de um ritual de purgação de alguém que é impossível de se reconciliar com um grupo determinado. Se a apresentação desse percurso é dada por meio da expulsão desse mesmo personagem, vemos não a comédia, mas sim a tragédia pois o que estará em relevo será a desgraça e o sofrimento de quem se viu isolado de seu grupo. Essas observações são importantes para entendermos, por exemplo, a relevância da noção de sacrifício dentro do escopo conceitual da tragédia.

Os ditirambos surgiriam apenas como modelo formal, servindo tanto para as tragédias quanto para o drama satírico. Mesmo assim, apoiando-se em textos remanescentes do período, Romilly (2008) aponta a dificuldade de se encarar o sacrifício do bode como parte do culto a Dioniso. Para ela, o rito parece mais ligado ao sacrifício de cabritos e de corças. Mesmo que de maneira cética, em busca de uma inserção de nuances entre a associação frequente do culto dionisíaco às tragédias, Romilly (2008) fala da proximidade de Atena e de Dioniso como deuses fomentadores da tragédia.

A condição de representação das tragédias da Grécia Antiga tinha como pressuposto um palco a céu aberto diante um numeroso público. Os atores cobriam rostos com máscaras que apresentavam as emoções e os personagens apresentados ali. A tragédia não tratava de narrar, mas de mostrar os acontecimentos, afirma Jacqueline de Romilly (2008). Ao público, a pedagogia estética do trágico evocava a “presença aterradora” (ROMILLY, 2008, p. 21) da morte, da violência, do conflito entre indivíduos e entre esses e deuses.

Ver o tempo adiante enquanto sentimos a dor de alguma perda é rascunhar os traços do compasso exigido pela lapidação do depois que é o luto. O luto segue protocolos específicos e é construído culturalmente sobre uma experiência estranha de dramatização cênica do fim da vida. A tragédia ritualizava coletivamente as dores, dava-lhes permissão.

Um dos impedimentos para percebermos a experiência da tragédia são os roteiros sociais de comedimento modernos, que tendem a comprimir a morte para que sigamos, sempre, à revelia dela, excluindo o sofrimento radical do cotidiano. Estranhamos a morte mesmo sabendo dela e criamos ritos institucionalizados para devolver a morte à natureza enquanto lutamos para nos separarmos de ambas. Porém, a tragédia é a representação da nossa vulnerabilidade imanente e nos reduz a Édipos modernos atuando semiconscientes no palco da vida.

De acordo com Sebastiani (2018), os anciãos se referem a Édipo como *parádeigma*, ou exemplo: “Paradigma define o âmbito em cujo interior se fala de muitas coisas até que se comece a dar conta do que seja esse âmbito, ou essa moldura tridimensional, senão mesmo tetra (inclua-se a passagem do tempo)” (SEBASTIANI, 2018, p. 20).

Os pedaços das histórias que chegam até Édipo confluem e se sobrepõem sobre a própria experiência vivida por ele. É pela lógica e pela argumentação que o personagem é capaz de construir, a partir dos fatos que ele mesmo investiga, que a força da fortuna se revela: confirma o que os oráculos anunciaram e não aquilo que sua memória, calcada no presente, enunciava. É aqui que a ironia trágica surge em toda sua potência de provocar horror e compaixão, demonstrando como o acaso supera o cálculo racional e não impede a vulnerabilidade da condição humana.

A tragédia discorre, assim, sobre ação e inação e sobre o que somos impelidos a fazer a despeito de estarmos emocionalmente dilacerados. Ao estudar a estrutura de Édipo Rei, Marshall (2000) mostra que Lévi-Strauss – busca encontrar no mito instrumentos conceituais que permitam desvendar as estruturais fundamentais das narrativas, em sua universalidade. Lévi-Strauss impõe ao mito um sentido anti-histórico, retirando-o de seu espaço e tempo, fazendo Édipo orbitar “entre constelações míticas alienígenas, à procura de sentido que possa

finalmente identificar sua essência” (MARSHALL, 2000, p. 28). O que é substantivo no mito é a história que é contada. Os autores trágicos são agentes de seu tempo, tempo que se prolonga em páthos em nossos dias. Ou agentes de um páthos que se estende pelos séculos.

2.5 A FORMA DO TRÁGICO

A concepção de indivíduo foi o problema de fundo percebido por Nietzsche (2007), assim como a noção em si de individualidade, durante o período em que as narrativas gregas deixaram de ser registradas apenas pela oralidade e avançaram para o regime da escrita. A névoa que paira sobre figura de Homero teria surgido nesse momento, tornando confusa a separação entre o que seria a representação de Homero enquanto indivíduo e o que seria a representação dele como construção de uma coletividade, fruto de um imaginário que se consolidou pela narrativa oral. Nietzsche, assim, lança luz sobre as transformações que a noção de indivíduo / individualidade passou ao longo dos séculos e das diferentes civilizações. Rascunha-se, aí, o problema da indiscernibilidade proposto por ele.

Ou seja, se a referência feita a Homero designava uma única pessoa ou comunidade narrando de modo orgânico, unívoco, impossível de distinguir quando o texto seria de autoria de um ou de muitos. A própria noção de autoria é um problema direcionado à circunscrição da individualidade, sendo, portanto, bastante recente. A criação nem sempre foi vista como obra de uma única pessoa. Os textos trágicos surgem depois da Ilíada e da Odisseia, quando os autores das peças gregas disputam quem merece distinção pela atualização de mitos.

Nietzsche (2007) afirmava que, quando se fazia referências ao autor da Ilíada e da Odisseia, quem estava sendo evocado era uma espécie de pai arcaico a quem chamavam de Homero, um mito tal qual Orfeu. Nas tragédias, posteriores ao período das épicas, por outro lado, a figura do autor já é mais bem delineada. As noções de individualidade e de autoridade já estão mais difundidas. Isso pode ser atestado pelas reminiscências das competições de teatro que faziam parte das Dionisíacas.

O enredo trágico condensa ações de mitos como uma experiência dramática para ser vista, lida, apreciada, cultuada e, mais, ritualizada e enraizada numa estrutura de sentimentos. Como indica Williams (2013), a tragédia é uma forma dramática que incorpora tanto a história quanto a presença do mito e da resposta ao mito como uma experiência coletiva compartilhada.

E é justamente essa estrutura de sentimentos suscitada pela dinâmica de rito, essa liturgia que foi desenvolvida e sustentada como uma tensão dramática que atravessava a

experiência individual e se convertia em experiência coletiva, que foi perdida ao longo dos séculos e que levou, consigo, um significado único do trágico (WILLIAMS, 2013). Esta é também a hipótese defendida por Nietzsche (2007) em “O Nascimento da Tragédia”. O afastamento da tragédia da dimensão ritualística e sagrada, em favor de uma aproximação da filosofia socrática, de teor logicizante e racionalista, teria decretado a morte da tragédia.

Na avaliação de Williams (2013), a tragédia na Grécia de Sófocles e Eurípides era uma forma madura tocando em todos os pontos da cultura madura que a originou. Importante apontar aqui que o auge do período de produção e encenação das tragédias aconteceu durante as Grandes Dionisíacas, coincidindo com um período intenso de transição a partir de mudanças e de revoltas políticas na Grécia - do fim do domínio dos Tiranos à fundação da República de Atenas (BERTHOLD, 2001), no período helênico.

Williams (2013) explica que a ideia da tragédia tem sido vista, desde o tempo da Revolução Francesa, como uma resposta cultural à consciência da mudança e do movimento natural e incontrolável da vida. É interessante observar a relação entre tragédia e individualidade ou, melhor, tragédia e concepção do indivíduo sobre si. Uma das indagações feitas por Williams acerca da permanência da relevância do texto trágico nos dias de hoje, para além do seu valor histórico e da contribuição para a gênese do cânone da literatura ocidental, está na potência estética do trágico como uma resposta da arte à desordem social.

Williams (2013) aponta as reticências entre os teóricos do trágico e os teóricos sociais e da revolução em aproximar os dois princípios (tragédia e revolução) diante de momentos de perturbação e de mudança social. Haveria recusa em aceitar, por exemplo, que revoluções, fundadoras muitas vezes de países e de nações, flertassem com a falta de perspectiva de futuro que o trágico promove como experiência. Destarte, a revolução seria épica e não trágica.

A relação com a temporalidade é distinta entre a tragédia e a épica. Esta, assim como a maioria dos enredos dramáticos, se dá em uma construção mais bem definida entre passado, presente e futuro expressa pelos episódios. Há uma imersão mais intensa no presente nas tragédias, uma falta de perspectiva de futuro. O passado é posto como eventos condensados que se aglutinam nos infortúnios que enlaçam os personagens. A revolução geralmente se dá vislumbrando justamente um futuro diferente daquele que está posto pelo presente, logo, mais próxima da épica.

Porém, nos moldes dos levantes contemporâneos, nas descrições feitas por Didi-Huberman (2017a) e de outros autores, fica evidente a mudança na relação que os movimentos de insurgência estabelecem com a própria noção de temporalidade. Autores mais próximos da tradição clássica tais quais Nietzsche e Steiner, como acusa Eagleton (2012, p.

49), indicam uma espécie de “morte” da tragédia: ela teria sido encerrada a partir de um certo desencantamento do mundo em que destino, deuses, heróis e mitologias perderam lugar para a racionalidade, a democracia, o laicismo, o acaso e a contingência.

Talvez, os levantes atuais não encarnem mitos, de fato, mas sejam as próprias emoções trágicas sendo cantadas enquanto ação – tragédia em devir, luto pela sensação ainda não elaborada de se sentir onde não se deveria estar. A experiência do trágico não permanece ou ressurge como resposta, mas como construção e forma de sensibilidade (*aisthēsis*) diante de momentos de intensificação da percepção da vulnerabilidade da vida humana.

Figura 4 – As mãos na política.



Fonte: Souza (2017); Brito (2007); Brito e Dualibi (2016).

Legenda: As três primeiras imagens são do ensaio de Souza (2017) publicado na Revista Piauí (“O último baile”). As outras duas são do fotógrafo Orlando Brito. A primeira, abaixo, à esquerda é do ensaio Linhas Tênuas (BRITO, 2007), e a segunda, do conjunto Fim do Caminho (BRITO; DUALIBI, 2016).

Acima, o *punctum* está também nas mãos. A primeira tríade de fotografias é de um ensaio feito pela fotógrafa Zuleika de Souza durante a festa de comemoração dos 50 anos de profissão do jornalista Ricardo Noblat. Raul Jungmann, que foi deputado federal e Ministro da Justiça do Governo Temer, com as mãos abertas enquanto explana diante de um interlocutor que está fora do quadro. Um outro homem passeia a mão pelo rosto – um gesto de reflexão ou de quem limpa algo? As mãos do Ministro do Supremo Tribunal Federal (STF) Marco Aurélio de Melo que se entrelaçam e culminam num sorriso da colunista da Globo News Cristiana Lôbo.

Nomes do Judiciário, do Direito, do Jornalismo e da Política nacional – como o presidente Michel Temer e o ex-senador Aécio Neves, aparecem nas fotografias do ensaio. Bebem vinho, conversam, riem. As mãos que se aproximam indicam as relações cordiais presentes naquela noite. Os corpos que não se esquivam do toque. O conjunto de imagens de Zuleika Silva é da noite anterior à exposição de denúncias em torno de negociações entre Michel Temer e empresários.

O escândalo abalou a imagem do governo em sua reta final, diminuiu os índices de popularidade do presidente. Em março do ano seguinte, Temer seria levado preso junto com outra figura que está no ensaio, mas não coloquei no quadro: Moreira preso por quatro dias junto com outra figura que está no ensaio de Souza (2017), mas não aparece no quadro que selecionei: Moreira Franco. Ambos foram alvo de desdobramentos da Operação Lava-Jato, a mesma que teve seu auge com a prisão de Lula.

A terceira fotografia é a mais antiga. Faz parte de um conjunto de autoria de Orlando Brito agrupado sob o título “Linhas Tênuas” (BRITO, 2007). As imagens apresentam como principal repetição a figura de Antonio Carlos Magalhães, político baiano que apoiou o governo militar e que aparece na imagem acima próximo do presidente Fernando Henrique Cardoso, uma das lideranças políticas do meio intelectual durante o período de resistência e de redemocratização, e do vice-presidente Marco Maciel, que também estava ligado aos militares durante os anos de chumbo.

As mãos deles não estão expostas. Estão discretas, protegidas pelos braços que se cruzam. Os três homens parecem comentar sobre algo que se passa diante deles. ACM tem a postura mais relaxada, o corpo quase escorrega pela cadeira, está à vontade, principalmente quando observado em contraste com a disposição do corpo de Marco Maciel. FHC está em um meio-termo.

A quarta fotografia lança um contraste às demais: a figura de uma mulher sozinha passeando de bicicleta. A imagem é de Dilma Rousseff apresentada dentro do conjunto montado por Orlando Brito nomeado Fim do Caminho. Dilma é a única figura da fotografia, assim como aparece em outras imagens do acervo publicado por Orlando Brito com registros dos dois mandatos dela. A mão da presidenta está sobre o guidom que a conduz durante o passeio e exercício matinal. Dilma segue à esquerda, distanciando-se da placa “Lava Jato Planalto” mais à direita do quadro, numa oposição.

É com as mãos que escrevemos. Apêndices de nossa fala, as mãos gesticulam emoções e são autoras das ações mais rotineiras de nosso cotidiano, como comer, por exemplo. O toque das mãos nos corpos que nos são alheios expressam intimidade. As mãos podem ser vistas

simbolicamente como integrantes do campo do nosso imaginário do que é o agir. São metáforas do fazer.

A ação, na tragédia, não trata das atitudes consequentes a um agir consciente e lógico, mas de decisões movidas pela paixão em sua acepção mais genérica – a que sugere acometimento, estado alterado, próximo ao de uma febre, de um transtorno involuntário que acede o sentir do corpo. O gesto apaixonado das mãos que se movem em direção a Lula contrasta com as mãos da festa narrada por Souza (2017).

As atitudes dos personagens trágicos são atos guiados pela dor, de quem não dispõe da possibilidade de fuga da ação, de quem está diante da impossibilidade de não escolher e está imerso em um presente do qual não se escapa. Ou, surge o personagem trágico que busca fugir do que lhe está vaticinado, mas a cada ato comprova a ação da fortuna sobre o seu destino e reafirma a sua vulnerabilidade. A noite de festa se converte em uma manhã de temor. Os arranjos se provam instáveis e incontroláveis.

O futuro parece uma perspectiva impossível e sobra apenas contemplar um passado em ruínas. O destino e o infortúnio que acometem esses personagens estão configurados na impossibilidade de inação, ou seja, se confundem e até se materializam na ação que lhes é imposta. A terra arrasada, o tempo que se afunda em si mesmo. Não há horizonte, não há perspectiva. O personagem da tragédia age sem possibilidade de escolher como agir, é impelido, empurrado pelas circunstâncias em que se vê imerso.

Poderíamos ler o trágico como uma paixão em luto. Uma emoção profunda é também movimento, ação manifesta de caráter objetivo no mundo. Os levantes que se tornaram comuns a partir dos movimentos de 2013 se aproximam dessa definição do trágico – uma ação coletiva de elaboração do luto em torno de algo que se perde e cujo contorno é definido pela própria ação, pelo mover-se.

2.6 A PERDA DA IMAGEM

Imagens contemporâneas de fenômenos que surgem como possibilidade de experimentar o trágico não só pela perspectiva das emoções de piedade, horror, compaixão e medo, mas também pela própria relação com o tempo.

O trágico é a chave operadora aqui de um conjunto sobrevivente de emoções e gestos que são retomados em momentos em que nos sentimos vulneráveis e percebemos nossa existência ameaçada ou impossível. Quando algo que amamos e que ajuda a circunscrever nossa definição sobre nós mesmos é perdido e nos coloca em vertigem.

A experiência de desamparo enquanto ainda não conseguimos nos recriar e ainda estamos em queda. Essa experiência de queda e de perda pode facilitar processos de aproximação e de mobilização. Gagnebin (2008) lança como hipótese a articulação de uma estrutura de amparo surgida pelas fragilidades criadas pela violência que permeia as relações sociais no Brasil.

O sofrimento e a fragilidade corpórea em que esses sujeitos se encontram possibilitam o acolhimento entre si das próprias fragilidades e se permitam a entrega “a outros impulsos, de autoconservação selvagem e de destruição, e se tornam incapazes de percepção do sofrimento alheio” (GAGNEBIN, 2008. p. 143-152). É a proposta defendida por Butler (2018), quando sugere alianças provisórias para enfrentar ameaças de retrocesso em direitos civis e de desvalorização da vida.

Para contemplar a noção de perda e desorientação que permeia o surgimento da Modernidade, Benjamin (1987) retoma a alegoria da queda da auréola do anjo e sua consequente descida à vida de mortal tal qual é descrita por Charles Baudelaire:

Meu caro, você conhece meu terror de cavalos e viaturas. Agora mesmo, quando atravessava a avenida, muito apressado, saltando pelas poças de lama, no meio desse caos móvel, onde a morte chega a galope de todos os lados ao mesmo tempo, minha auréola, em um brusco movimento, escorregou de minha cabeça e caiu na lama do macadame. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que me arriscar a quebrar uns ossos. E depois, disse para mim mesmo, há males que vêm para o bem. Posso, agora, passear incógnito, cometer ações reprováveis e abandonar-me à crapulagem como um simples mortal, E eis-me aqui, igual a você, como você vê. (BAUDELAIRE, 1988).

Baudelaire (1988) e Benjamin (1987) percebiam o declínio do mundo em que viviam. Nós, agora, percebemos e sentimos a queda. Reconheço que esse uso da primeira pessoa do plural parece, à primeira vista, limitado, restrito a um grupo muito específico de pessoas que se aglutinam em torno de pautas também específicas. Porém, a atmosfera revisionista e nostálgica que paira sobre o país e é intensificada paulatinamente desde 2013 denota que a noção de queda é interessante para pensarmos também sobre a sensação coletiva, num espectro mais amplo, de perda de referências e nos implicarmos nos processos que se desenrolam assumindo o posicionamento com o qual nos identificamos simbolicamente.

É interessante pensarmos, como uma ampliação da noção de queda, o gesto que surge como reação primeira. Observo o uso corrente do termo resistência em vários textos críticos à situação política brasileira principalmente após a retirada de Dilma Rousseff da presidência. Um dos exemplos está na coletânea “Por que gritamos golpe?” (SINGER, 2016), com artigos de teóricos e de políticos de oposição ao grupo político que coordenou o Impeachment.

Muitos dos textos reforçam tanto a organização de resistência como também descrevem o contexto político com uma constelação de palavras que incluem os termos trágico, abismo, fim, ruptura, desmonte.

Resistir como um ato em si mesmo, sem produção de futuro e sem perspectivas, fixando-se no presente na tentativa de construir barricadas para defender o passado. Em um segundo momento, emaranhado à resistência, está o gesto do levante, também este desprovido de futuro e engalfinhado ao presente.

O movimento de levantar-se, seja ou não em busca de uma reação conservadora ou de uma revolução de ideários progressistas, parte sempre de quem se olha da altura do chão. Quando falo “nós”, faço em nome de todos que caem e que ainda estão em processo de elaborar a descida. A própria noção de aura surge, a partir do texto de Baudelaire (1988) como gesto e como imagem da perda transformados em relato.

A sensação de queda pode ser observada também como uma nova disposição para a elaboração do conhecimento. A observação do fragmento e do circunstancial, uma análise metonímica, a assunção de que não se pretende apresentar inferências universalizantes é um enfrentamento a modos de conhecer que surgem desde a disciplinarização dos saberes no período iluminista.

A proposta benjaminiana e, mais tarde, o texto de Adorno (1991) sobre o ensaio, investigam metodologias que abarquem dimensões especulativas que não se propõem ao alcance de verdades absolutas. Admitem uma certa provisoriade em seus produtos e resultados. Podemos somar à perspectiva da Escola de Frankfurt o descentramento proposto pelo pensamento decolonial, aprofundando a crítica à epistemologia da Modernidade consequente do Iluminismo.

Souza (2006) coloca como desafio hermenêutico a articulação sistemática de perspectivas na operação de crítica do mundo moderno a partir do contexto dos países que estão deslocados do centro de poder global. No entanto, são essas operações que permitem a percepção das singularidades da configuração da sociedade moderna e de suas condições de vida, a despeito das ilusões de sentido e das opacidades que lhe caracterizam.

Isso permite que sigamos pensando um cruzamento entre a teoria da tragédia e as imagens brasileiras sem perder vista o entendimento de que a Modernidade seria também, assim, a temporalidade que funde o legado do colonialismo ao capitalismo, gerando relações específicas de dominação sob uma hegemonia eurocentrada.

Os modos de conhecer surgidos dessa fusão singular foram impostos como a forma da razão, de maneira universal, de produzir saber, atendendo a demandas específicas do

capitalismo: a medição, a padronização, a quantificação. Daí, foi constituída uma mitologia que alicerçou a Europa como preexistente ao próprio padrão capitalista cuja consolidação se dá em meio à colonização das Américas (LUGONES, 2014, p. 59).

As fotografias dos três grupos analisados foram produzidas dentro dos códigos da linguagem jornalística. Depois, foram remontadas em trajetórias distintas. No primeiro percurso, entraram nos processos de circulação e mediatização que coordenam o ordenamento da transição da fotografia factual para o registro imaginário, como acontece com a imagem das pessoas ocupando o Congresso Nacional.

No segundo, foram selecionadas e reagrupadas em processos que poderíamos chamar de uma reescritura por seus próprios autores – é o que acontece com os fragmentos extraídos dos ensaios de Orlando Brito e de Zuleika de Souza. Nenhuma delas foi pensada como objeto do circuito da arte em suas intenções tanto de circulação, legitimação ou exibição. Mesmo assim, podemos pensa-las como objetos da estética e da memória. Objetos que constituem saberes e olhares eloquentes de um tempo e que extrapolam o alcance do jornalismo.

Há um tratamento cênico nessas fotografias que dá a ver a intenção da narrativa do presente, inscritas, decerto, numa temporalidade linear, mas que comenta o passado e se lança ao futuro. São operações que sinalizam modos de conhecer específicos de um conhecimento agenciado pelas imagens. As imagens podem evocar movimentos culturais, políticos, gêneros artísticos, diagnosticar mudanças históricas.

Buck-Morss (2012) explica que Benjamin sugere a politização da arte como maneira de combater a submissão da estética à política e marcar uma oposição significativa à maneira como o fascismo opera discursos sobre a arte. Assume-se, então, a imagem como objeto que condensa pensamento, pluralista e impossível de ser visto somente como ornamento neutro. Isso pressupõe o retorno ao pensamento sobre a estética como o pensamento do que é percebido pelas sensações, retornando ao campo original da estética enquanto, também, sensorialidade, mais amplo do que somente pensá-la dentro do campo da arte. A estética que tem como campo a própria realidade, em sua materialidade e em sua natureza corpórea. É pela repetição da representação do gesto calcado na emoção e reconhecido por quem vê que constitui a sobrevivência do páthos da imagem. É sobretudo pela evocação por meio da estética que a força do gesto da imagem surge como uma sobrevivência antropológica antiga.

Pensar como esse retorno da estética uma perspectiva de pensar sobre e com as sensações. Uma ampliação de perspectivas que impuseram o distanciamento da dimensão sensorial e empírica como métodos de análise. A inversão proposta pelo retorno ao sensorial contribui para a reflexão benjaminiana sobre o choque como essência da experiência

moderna, colocando a anestesia e a inebriação como o contraponto ao choque. Tornaram-se necessários para dessensibilização da dor. Aqui, a imagem apresenta a dor, a comoção, como caminho para o conhecer.

O tempo, se intervalo, é também distância, espaço e experiência. Por isso, busco oferecer uma imersão no presente histórico do Brasil desde 2013, a partir da evocação extemporânea de gestos em imagens vindas da fotografia e das artes visuais costurada, em alguma medida, com o relato pessoal como método de escrita, justamente por estar lidando com o presente, sem distanciamento dos fatos e das imagens fotojornalísticas a que dedico este estudo. É impossível, para mim, separar a leitura do tempo presente ao qual estou imersa da leitura das imagens.

A indeterminação do simbólico corteja nosso desamparo: o sofrimento ainda não foi elaborado e está imerso em um presente desprovido de distanciamento necessário à criação de um horizonte de futuro. As imagens acusam um processo tangível de empobrecimento do mundo exterior, de descrença e de perda que circunscreve a descrição freudiana de enlutado. O teatro apresentado nas imagens denota o reinvestimento da energia libidinal do processo de luto pode ser percebido tanto nas tentativas de resistência quanto numa atmosfera de apatia gerada por uma aparente falta de sentido da vida que se instala na representação das sensações que essas imagens despertam.

É interessante observar que essa atmosfera de perda de sentido se faz presente desde as manifestações de 2013 e que podem ser indicadores de uma busca de reorganização desse sentido ou, pelo menos, de vivência comunal, motivada pela partilha afetiva justamente da sensação de perda. Lanço essa possibilidade pela observação da imprecisão e pela profusão das pautas de reivindicação das passeatas de junho daquele ano. Aquilo que não se consegue dizer se torna expresso pelo corpo, pelo gesto, pelo movimento em coletivo.

Fomos às ruas desde 2013 com poucas (na maioria das vezes, nenhuma) garantias de mudança no curso do destino. As águas caudalosas da política brasileira seguem e nossos corpos não acompanham o rumo traçado pelo leito desse rio. Movíamos-nos como uma metáfora, desenhando formas pelas linhas de afeto que tecem o simbólico, mas que não se manifestam no imediato, produzindo imagens imprecisas, cujo destino é incerto.

As águas caudalosas da política brasileira seguem e nossos corpos não acompanham o rumo traçado pelo leito desse rio. Movemo-nos como se move uma metáfora, desenhando formas pelas linhas de afeto que tecem o simbólico, mas que não se manifestam no imediato. Movemo-nos produzindo imagens imprecisas, cujo destino é incerto.

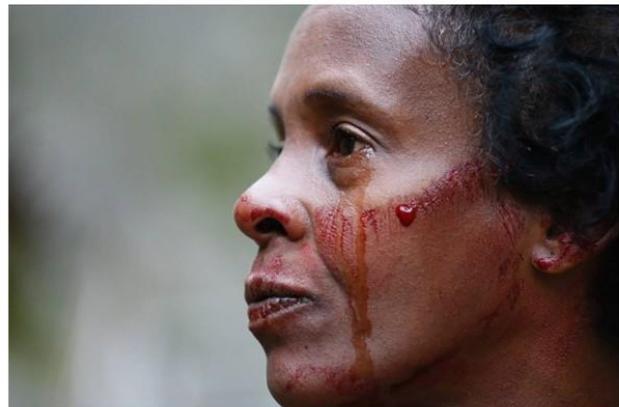
3 TRAGÉDIA, GESTO, RITUAL

“Não temos pretensões quanto ao conhecimento de tudo que é divino. Nenhum pensamento afetar­á as tradições que recebemos de nossos ancestrais, antigas como o tempo e resistentes aos sutis raciocínios dos cérebros sofisticados.”

As Bacantes, de Eurípides (1993).

“Ainda que sejam alheios a seus males, tem piedade, então, de mim, pois minha sorte é realmente digna dessa piedade.”
Agamêmnon para Aquiles, em Ifigênia em Áulis, de Eurípides (1993)

Figura 5 – A dor figurada.



Fonte: 1. Negri (2016); 2. Brum (2016); 3. Portinari (1944); 4. Cortês (2020).

Legenda: Em sentido horário: 1. Marcha das Vadias (2016) – Foto: Flora Negri; 2. Sheila Cristina Nogueira da Silva, (2016) – Foto: Pablo Jacob – Agência O Globo; 3. Mulher Chorando (1944) – Cândido Portinari; 4. Pai que perdeu o filho para o coronavírus recoloca cruz em ato simbólico pelos mortos da pandemia (2020).

A metáfora das estrelas são vestes apropriadas às imagens pois cobrem parte daquilo que elas são: representação, partes de um todo, indícios do caminho pelo qual a luz passou, vestígios de algo que talvez sequer exista ainda. A imagem, em seu sentido mais amplo, não é apenas uma fantasia, mesmo que possa se constituir, em contraditório, como um fantasma. É

uma entidade que atravessa espaços e é talhada pelo tempo, imersa em brumas, descrita, por Benjamin, como relembra Didi-Huberman (2008, p. 22), como o instante em que “o Outrora encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação”.

Esboço a hipótese de que as imagens mimetizam o mundo assim como as tragédias mimetizam as paixões humanas e a nossa vulnerabilidade diante das circunstâncias que nos são impostas. Se as tragédias apresentam o percurso de emoções, as imagens permitem revisitarmos o mundo e as diferentes paixões (aqui no sentido de páthos) com as figuras que apresentam. Um exercício de compaixão por vezes anacrônico.

O procedimento de montagem de imagens, seja no cinema, seja em um poema, pode ser descrito como o trabalho de aproximar elementos difusos para que possam ser ordenados em um discurso capaz de um sentido. Didi-Huberman (2018) sugere essa ferramenta como possibilidade investigativa, metodológica, para abordar a complexidade de fenômenos que se sobredeterminam. Uma constelação é também uma maneira de remontar fenômenos distintos que, agrupados, desenham uma figura, um emblema.

Constelar e montar imagens são ações próximas. Rancière (2012, p. 14) atribui à complexidade da imagem do cinema a operação de técnicas de montagem que colocam em não equivalência a palavra e a imagem: o antes e o depois modificam o próprio sentido atestando que “a imagem nunca é uma realidade simples”.

A disposição das estrelas em uma constelação dentro de um mapa é uma arbitrariedade. Talvez o mais antigo consenso entre as comunidades humanas seja de que as informações que estão no céu são fontes para o vínculo entre grupos e para a própria garantia de sobrevivência, posto que orientaram desde rotas de navegação até a passagem do tempo ao longo do dia.

Algumas estrelas estão distantes entre si por anos-luz. É o modo que vemos, como montamos o traçado entre o que é visível daqui da Terra que lhes confere a possibilidade de representar um significado ou um objeto terrestre que faz uma constelação ser nomeada, ou melhor, ser reconhecida como unidade, ganhar uma narrativa que poderá ser mítica. O que faz uma constelação nascer.

Não se trata de ampliar ou de atribuir novos significados às imagens, mas sim de lhes conferir tempo. As figuras acima são assíncronas e, talvez, daqui a pouco, serão extemporâneas, tal qual são as estrelas que observamos no céu. O exercício de olhar para imagens e lhe conferir duração é o de inserir o acontecimento histórico naquelas figuras, dar-lhes historicidade.

Encontrar uma maneira de articular o tempo de forma a comprimir distâncias e conferir legibilidade entre causas e efeitos que permanecem e que também pertencem a uma mesma cultura. O tempo da cultura não é o mesmo tempo que percebemos. Remontar imagens é permitir ver o prolongamento, a extensão, é conferir espacialidade ao tempo dos fenômenos.

As imagens serão estudadas pela perspectiva de que são meios de apresentação do *páthos* do trágico ou simplesmente representações da expressão de sentimentos coletivos que fazem com que aqueles que olham e aqueles que são olhados se tornem miscíveis por um instante.

A primeira imagem do quadro acima é de um grupo de mulheres de braços dados, em ação, avançando. Elas participavam de um ato da Marcha das Vadias do Recife, de 2016. Estavam vestidas com o torso descoberto e gritavam. Naquele ano, as notícias sobre um estupro coletivo de uma adolescente no Rio de Janeiro mobilizaram redes sociais e os coletivos feministas Falo mais sobre manifestações de mulheres mais adiante. A segunda imagem é de Sheila Cristina Nogueira da Silva¹⁷, que chegava a sua casa quando encontrou o corpo do filho ensanguentado, abatido em uma ação policial na comunidade em que ela morava.

A terceira imagem é parte da crítica social presente no modernismo brasileiro da primeira metade do século XX. Integra o conjunto do chamado realismo socialista de Cândido Portinari. A última imagem do quadro é de Márcio Antonio¹⁸, que perdeu o filho Hugo, de 25 anos, vítima da pandemia do coronavírus. Márcio foi fotografado enquanto recolocava as cruzes que faziam parte de um protesto para chamar atenção para a pouca efetividade das ações brasileiras no combate da pandemia. Um senhor, partidário do governo Bolsonaro, havia chutado as cruzes momentos antes.

As pessoas das fotografias sofreram ações que escaparam ao controle delas mesmas. Assim como nós. Elas atestam o incomensurável que nos ronda todos os dias e que optamos por não ver. A única do quadro que sustenta o olhar e o queixo formando um ângulo reto com o chão e que mantém a expressão contida, mesmo com o sangue que escorre, é Sheila Cristina. A coragem de Sheila se aproxima da de Ifigênia que se depara com a morte e segue ao encontro dela, serena, mesmo que em sofrimento.

¹⁷ A jornalista Brum (2016) incluiu em seu artigo “O golpe e os golpeados” o relato de Sheila sobre o momento em que foi fotografada.

¹⁸ O depoimento de Márcio Antonio está disponível na matéria de Cortês (2020), publicada no G1.

Na Marcha das Vadias, as mulheres desnudas formam um corpo que se move em um grito uníssono. Avançam, em posição de ataque, Amazonas. Não ouvimos o som, mas podemos imaginá-lo apenas olhando para os rostos delas. Uma expressão catártica, passional, feroz. Estão em um movimento que exige a desaparecimento delas enquanto indivíduos, separadas uma das outras. Ali, são uma só. Indiscerníveis. Furiosas. Bacantes.

Márcio reafirma a cruz na areia, o objeto sólido no lugar que é movediço, na praia, espaço que é transformado pelo menos uma vez a cada 24 horas com as idas e vindas da maré. Ele reivindica, reforça o luto. Repete a morte do filho. Repetir é dar ritmo, é marcar o tempo. Márcio recoloca de pé a cruz que representa o corpo que, devido às regras de segurança sanitária, não pôde abraçar na última despedida.

Dá a nota seguinte na sinfonia da dor que o homem bolsonarista quis interromper. Márcia finca à terra seu direito ao luto, ao reconhecimento da dor pela perda do seu filho. A dor que não é serena, que também não é furiosa. Um gesto assertivo, um gesto tal qual o de Hécuba¹⁹ diante da perda de parentes amados. As imagens apresentam dor, representada pelas histórias individuais que ali estão enquadradas.

A palavra trágico é definida, invariavelmente, dentro do vocabulário popular, a partir da evocação da jornada de uma perda e das emoções que decorrem desse luto. Esta acepção do termo encontra respaldo nas narrativas gregas de Sófocles, Eurípides e Ésquilo, por exemplo, mesmo que, muitas vezes, tragédia seja lida como sinônimo de catástrofe, o que é um equívoco. A catástrofe trata de eventos imponderáveis que não são frutos diretos da ação humana – um tsunami, um furacão²⁰. A tragédia está entrelaçada ao agir humano. Aproximo as imagens das tragédias mencionadas aqui não pelas narrativas, mas pela imagem simbólica do páthos que carregam consigo. A tragédia é a forma cultural da expressão do páthos de uma época. A narrativa condensa uma imagem simbólica de dor profunda.

A descida a uma condição social inferior àquela que se espera merecer, tal qual está em *Ájax* (SÓFOCLES, 1993); a perda da própria identidade, como acontece em *Édipo Rei*; o enfrentamento de um ordenamento de poder (família ou estado), em *Antígona*. É recorrente na dramaturgia trágica grega o verso: “Ai de mim, ai de mim” para expressar a dor atravessada pelos seus personagens (ÉSKULO; EURÍPIDES; SÓFOCLES, 1993).

¹⁹ Hécuba vinga o assassinato do neto de maneira extremamente violenta depois que descobre que este fora vítima da traição de Poliméstor conforme abordo mais adiante.

²⁰ Por isso que os desastres causados pelos rompimentos das barragens das cidades mineiras de Brumadinho e Mariana apresentam complexidade para essas definições. Foram catastróficos e também trágicos, visto que ali houve, sim, ações humanas diretas cujas consequências levaram a desordens ambientais.

A dor dilacerante, por exemplo, não decorre somente da perda já absoluta e definitiva, mas também das consequências de conflitos internos vindos das diversas manifestações da vontade contra si mesma, comunicada aos espectadores e leitores. Analisemos o enredo de tragédias escritas por Eurípides que colocam em destaque a resposta de mulheres ao que o destino lhes coloca como fato.

As Bacantes é a tragédia escrita por Eurípides (1993) em que se coloca uma oposição entre a razão e o ceticismo versus a liberdade de culto e o êxtase religioso. O próprio coro, formado por mulheres, deseja se unir às ninfas de Dionísio, aderir ao transe que o deus oferta. O deus convocou as mulheres da cidade a deixarem seus lares e o acompanharem à vida nos montes, com vestes orgiásticas. Há uma reverência à natureza e a formas de convívio comunais, fora da relação estabelecida pela pólis, estabelecendo um antagonismo ao poder do rei e ao racionalismo.

Sob delírio místico, em devoção, elas matam e esquartejam o rei de Tebas, Penteu, enquanto festejam o deus do vinho. O próprio deus se refere às bacantes como Mênades enfurecidas, possuídas por emoções intestinas. A mãe do rei, Agave, é uma das mulheres que aderem ao ritual em reconhecimento à divindade de Dionísio e que participa da cerimônia de aniquilamento do próprio filho, caindo em perdição.

Em Ifigênia em Áulis, o rei Agamêmnon é informado da profecia que atrela o retorno seguro das naus gregas, depois da Guerra de Troia, ao sacrifício da sua filha Ifigênia à deusa Ártemis. O rei convoca a jovem e a esposa Clitemnestra a Áulis, sob pretexto de promover o casamento de Ifigênia com o herói grego Aquiles.

As intenções de Agamêmnon são desveladas e ficamos sabendo também da dúvida dele: sacrificar a própria filha ou o destino dos homens que estão sob sua liderança? A rainha descobre que o casamento é somente um arдил e reage ao marido, questionando sua autoridade como rei e seu poder como pai. Ifigênia se voluntaria à morte em favor da Grécia e parte para o local do sacrifício. A peça encerra com um mensageiro narrando os fatos que se sucederam: a deusa tem piedade pela jovem, que desaparece, e em seu lugar é imolada uma corça.

Hécuba inicia com o relato de uma criança que se apresenta como um fantasma vindo da morada dos mortos. É o espírito de Polidoro contando quem são seus pais e em que circunstâncias ele foi assassinado pelo rei e amigo da família Poliméstór. O jovem prepara os espectadores para a violência das ações que cercam a história. É que depois da derrota de Troia, as mulheres da terra vencida foram feitas escravas. Um outro fantasma, o de Aquiles, um dos heróis gregos morto na guerra, exige o sacrifício de Polixena, filha da rainha Hécuba.

Odisseu se dirige a Hécuba, que lhe implora que não lhe leve a filha e é ignorada. Polixena, firme, anuncia que prefere a morte à escravidão e segue para cumprir seu destino.

Enquanto Hécuba organiza o funeral da filha, recebe a notícia da morte do seu filho mais novo, Polidoro, que estava confiado para proteção a Polidoro, junto ao tesouro do rei de Troia, Príamo. Hécuba preparava os funerais de Polixena quando recebe a notícia do corpo da criança encontrado na praia. Hécuba descobre que o menino fora morto num gesto de traição de Poliméstor depois da derrota de Troia. Ela suplica a Agamêmnon a vingança do filho, que se mostra complacente e permite que ela e suas companheiras matem os filhos de Poliméstor e arranquem dele os olhos.

A tragédia mimetiza uma ação efetivada pela atuação de personagens que devem necessariamente possuir qualidades admiráveis pelo público e, apesar disso, serem passíveis de sucumbir diante do infortúnio, assombrando os espectadores com sua derrocada. A ação trágica por excelência seria aquela que é composta por uma atitude nobre por parte do herói que, a despeito da correção, obnubila a desmedida, a falha, “o famoso erro clássico em estado de ignorância” (*hamartía*) (MARSHALL, 2000, p. 199) da mesma ação.

A tragédia revela uma estreiteza de visão por parte da personagem principal. A mímese aristotélica mira, então, no redesenho da falha, da lenda, na elaboração do texto poético e no entrelace entre a reflexão estética e a possibilidade de análise política. É aí que a tragédia se constitui como fenômeno não somente estético, mas também filosófico, ético, político.

As três peças apontam para a relação de forças entre mulheres e homens, mesmo que o texto tenha sido escrito em sociedade escravocrata, expansionista e que não reconhecia as mulheres como dotadas dos mesmos direitos políticos que os homens, desprovidas de cidadania. Passava longe da Grécia reflexões modernas sobre gênero, mas não se pode deixar de observar o potencial de insurgência e de sublevação diante do poder estabelecido por parte das mulheres que recusam a vida na pólis em *As Bacantes*, pelo enfrentamento de Clitemnestra (personagem que reaparece em outro texto para se vingar da deslealdade do marido, inclusive) e pela fúria de Hécuba.

O conteúdo das encenações trágicas circulava de maneira a alcançar ampla disseminação entre o público, integrando o círculo comunicativo e simbólico da época (MARSHALL, 2000). A tragédia grega possibilitou a organização de experiências e de sentido do mundo vivido, refletindo problemas da ordem simbólica da comunidade ateniense, como a questão da sucessão, do parentesco e de como essas relações se emaranham ao destino da cidade e do governo.

A tragédia trouxe novas dimensões éticas e políticas para essas perguntas. Marshall, então, desfaz a oposição imaginária entre política e drama, entre política e palco do teatro. Esses se entrecruzam: o discurso político ateniense surge com a tragédia e esta se torna um meio de expressão política. À tragédia coube conferir sentido, unidade e coerência às vivências históricas da cidade, tornando-se fundamental à democracia grega.

Das imagens do quadro constelatório acima, apenas a esfinge de Sheila Cristina não está inserida em uma manifestação política. Um protesto, mesmo que não se avolume a ponto de se transformar em uma revolução, responde à emoção trágica de se lançar ao presente sem perspectiva ou horizonte de futuro, lançar-se em estado de ignorância. O movimento é semelhante ao percurso de elaboração de uma perda tal qual perfaz o luto. É o ponto de onde não há retorno.

A trajetória percorrida em nada se parece a algo que já foi vivido, mesmo que tentemos traçar comparações. A única coisa precisa e evidente é o gesto do corpo que se lança ao destino. O protesto de Sheila é individual, é o gesto solitário de tocar no sangue do filho morto e passar no rosto em busca de uma proximidade, em despedida.

O sangue de alguém morto para muitas pessoas seria repulsivo. Não para uma mãe cujo filho foi levado pela violência do estado. Sheila não está só, reaviva o filho quando passa em seu rosto um elemento que pode ser associado simbolicamente à vida. No momento da morte, um ato da mãe une seu corpo de novo ao do filho, como antes do nascimento. Voltam a ser dois em um corpo só. Sheila se insurge, assim, contra o próprio sentido linear do tempo. Um gesto de fundamento trágico, de insurreição.

O gesto do protesto é denso de esperanças mesmo que sabidamente vãs. Assemelha-se ao de quem se solta no oceano em meio a uma tempestade e crê seguir na travessia até à margem, onde, quiçá, aportará em terra firme. As contradições da esperança são justificáveis, pois, o corpo que se coloca em coordenação junto a outros corpos e harmoniza o movimento uníssono do protesto é dotado do saber de um movimento consciente e cindido. o experimento construído em nome da esperança no ato de se mover e o horror fruto da percepção daquilo que provoca o movimento. Quem ocupa a rua e marcha em nome de um posicionamento está firme na mudança. Abarca o coletivo em uma aliança desenhada no instante – afinal, o que unem as pessoas que se juntam a desejar a rua é o que lhes falta e não o que lhes preenche.

3.1 AÇÃO PELA DOR

Manifestações de ruas podem ser comparadas a processos ritualísticos. Vestígios de procedimentos rituais são evidenciados em atos e mobilizações – seja pela presença da dança, de performances circulares, do choro catártico, do grito ou pela própria dinâmica de apelo ao emocional – falas inflamadas, vivências e apresentações teatrais, música como elemento evocador de presenças afetivas, presença de cruces, etapas previamente concebidas, segredos sobre intenções e negociações guardados por quem organiza o movimento, etc. Há uma falta de racionalização do processo ritualístico que exige uma dimensão imersiva por parte dos integrantes que também está nos protestos. Uma ação em grupo, em coletivo, de pessoas que decidem se mobilizar contra uma situação que já está estabelecido, contra algo que está pactuado.

Alguns pontos devem ser observados: o primeiro é que imagens de protestos se comunicam com nossas emoções e nos mostram o que está no campo do possível, além de ativar estados de comoção que inquietam nossa memória, interpelam nossas lembranças: “onde vimos isso antes?”, “quando sentimos isso antes?”. Acrescenta a nossa contemplação a dimensão antropológica da apresentação gestual da dor, lembrando a permanência notada por Warburg (2015) de fórmulas patéticas, dotadas de intensa passionalidade e que condensam, em gestos figurativos, fenômenos que atingem a alma humana e trazem consigo uma sensação inescapável de desamparo. As imagens potencializam formas de estar junto coletivamente. Aglutinam e impulsionam movimentos provisoriamente coordenados em grupo. Essas ações de contestação de estado e expurgo do sofrimento são amplificadas pelas imagens que surgem a partir delas.

Segundo: recorro a Agamben e suas anotações sobre o gesto. Percebendo-se em meio a uma época de pouca naturalidade nas expressões do corpo e de empobrecimento dos símbolos, Agamben (2015) credita a Warburg o interesse pela investigação do gesto na imagem, observando aí o cristal que estrutura os fragmentos resignados da história. Vislumbra na coleção de imagens organizadas por Warburg no Atlas Mnemosyne, o repertório de imagens que anteciparam o conceito dos fotogramas, imagens dotadas de autonomia suficiente para criar a sensação de movimento.

Agamben percebe duas polaridades na imagem: aquela que reifica o gesto e a que o anula, tal qual a máscara mortuária e o símbolo. Uma correspondência entre a lembrança e a memória voluntária, e entre a epifania e a memória involuntária. “E, enquanto a primeira vive num mágico isolamento, a segunda envia sempre para além de si mesma, para um todo do

qual faz parte” (AGAMBEN, 2015, p. 57). Nota também, na imagem, uma religação, uma possibilidade de revelação da história em um gesto, que é preciso desencantar, trazer do céu para a terra, desvelar.

Agamben (2017) retoma a comparação feita por Benjamin. Se para o alemão, as ideias estão para as coisas assim como as constelações para as estrelas, para o italiano, a filosofia confia à ideia a constelação na qual os fenômenos se compõem em um gesto. O movimento de desenhar relações entre fenômenos dispersos e lhes conferir sentido, significado e moldura (conceitos) para o mundo é uma das tarefas do pensamento.

O terceiro ponto é: imagens também operam de maneira específica em eventos como catástrofes naturais, atentados, guerras, mortes de celebridades. Allan e Zelizer (2002) argumentam que a amplitude de fotografias relacionadas ao 11 de setembro facilitou a resposta e a atenção do público diante do evento, ajudando a lidar com o trauma do testemunho dos ataques e a sair do estado inicial de desordem e de choque. Essa recuperação implica em um trajeto delicado que vai da instauração do trauma em si à elaboração de um espaço de criação posterior. Esse trajeto se dá em três etapas: estabelecer uma segurança; o engajamento na lembrança e no sofrimento; a reconexão com o cotidiano. Suportar a travessia do trauma traz uma visão alterada de como a vida pode ser, rearranjando alianças e políticas, modificando práticas.

Quarto: imagens também produzem outras imagens, de caráter simbólico, nem sempre bidimensionais. Como explica Durand (1988), os processos de circulação das imagens e da difusão de obras de arte permitiram a instauração de um museu imaginário, uma resposta para dar equilíbrio ao excesso de cientificismo e de resistência aos símbolos. Essa difusão fez nascer uma manifestação²¹ no campo da cultura de uma reequilíbrio simbólica diante da perda da função do símbolo (DURAND, 1988). Gostaria de definir museu aqui como lugares intermediários entre o passado, o presente e o futuro, locais de armazenamento dos signos que articulam narrativas históricas em ajuntamentos aproximados por informações afins entre si.

O que espero contar é como gestos coletivos, evidentes em manifestações de rua, podem, a partir de sua conotação ritualística, adentrar o espaço do museu imaginário e criar imagens simbólicas que remetem ao pathos trágico. Atuar entre o mundo simbólico e o mundo objetivo, transitando como fantasmas entre os dois espaços, sem estabelecer

²¹ Durand chama de ativismo cultural. Porém, fiz a alteração pois entendo que os termos que se dava o termo ativismo na época de escrita e de tradução do livro para o português diferem em parte de como conhecemos a palavra ativismo hoje, em 2021.

antagonismos ou relações de oposições entre esses mundos. Espero apresentar também como história e destino se aproximam sem serem coincidentes, próximos por contiguidade. A história como a bifurcação da oferenda ao destino. A esquina em que a profecia, o acaso, o ritual suspendem aquilo que é discursivo e se revelam em acontecimento, para depois se transformarem novamente em palavra.

Para Durand (1988), as imagens são dotadas de representações afetivas, vividas, e unem pessoas entre si. Estico um pouco aqui: imagens que se investem de uma forte carga simbólica condensam representações afetivas do vivido. Podem criar e mobilizar em torno de si comunidades, mesmo que provisórias e unidas em um vínculo precário. Durand se vale de Cassirer para investigar o processo de organização do real em uma expressão que produza sentido e que possa ser representada à consciência. Essa expressão, transcendente, se assemelha ao contorno de uma fisionomia, de uma modelagem inteligível e global. (DURAND, 1988).

A lupa é posta, aqui, sobre a dinâmica de produção de imagens simbólicas a partir das manifestações de rua. Mondzain (2015) relembra que as imagens participam das várias narrativas históricas da humanidade. Isso não se reduz à participação das imagens ao âmbito da História da Arte, que colocaria uma ciência das imagens dentro do campo exclusivo da história das figuras, sem interrogar a natureza das imagens e sua ontologia particular.

Opondo-se a tentativas de dar definições à imagem, ela propõe investigar qual a “proveniência” e a “destinação” da imagem, buscando reencontrar aquilo que se inscreve na história da humanidade e que procede de modo a “interrogar as operações imaginantes na sua relação com o que constitui o sujeito falante e sociável.

Na genealogia do humano, a imagem é parte integrante” (MONZDZAIN, 2015, p. 40). Mondzain (2015) coloca o problema da produção e da destinação das imagens como um problema político. Assim, reivindica a capacidade de produção de imagens como parte de uma economia do desejo que foi interdita e controlada pelas instituições. Está em consonância com Durand (2004), para quem o Ocidente passou por mais de uma fase de iconoclasmo, em que a imagem e o modo de pensar por via indireta que ela instiga passaram a ser alvo de cerceamento vindo dos movimentos religiosos e intelectuais que se sucederam e se fortaleceram tendo o Iluminismo como ponto de culminância (SILVA, 2020).

A intenção subjacente de forjar, criar, potencializar, agenciar ou reforçar uma imagem simbólica em um protesto, tendo como ação consequente a mediação produzida por essa mesma imagem no âmbito de construção de vínculos comunitários é uma maneira de questionar e de se insurgir contra um dado estado de ordem solidificado nas estruturas das

instituições. Ora, isso diante da dimensão de controle simbólico que essas instituições representam.

A insurgência pode ter em vista o fortalecimento da pluralidade democrática dessas instituições. Insurgir para provocar uma pausa, como convocação ao diálogo, e não necessariamente uma disrupção. Afinal, o processo democrático envolve negociações de alargamento do campo do simbólico que ressoam no campo do político. Envolve dilatações e contrações entre os espaços de poder disputados pelos vários campos e setores da sociedade: de corporações de empresários a movimentos sociais populares.

3.2 SOBRE SOFRIMENTO, COMPAIXÃO E PIEDADE

Arendt (2016) observou como sentimentos de piedade e compaixão estiveram presentes no curso das Revoluções Francesa e da Independência dos Estados Unidos no século XVIII. Uma das diferenças entre o movimento francês e o americano é que havia na Revolução Francesa um ideário calcado na restauração de uma ordem que a monarquia teria degenerado enquanto a revolução estadunidense mirava no que considerava abusos do governo colonial. Os dois movimentos seguiram por sentimentos distintos.

O francês foi tomado pelo sofrimento consequente da piedade e da miséria do povo enquanto o compromisso principal do americano estava com a liberdade. Arendt (2016) se deteve a esmiuçar como esses sentimentos impulsionam movimentos de contestação política e adquirem relevância. Ela defende que até a Idade Moderna, a distinção entre ricos e pobres era vista como uma condição natural e inevitável. O questionamento dessa ordem surgiu durante a experiência colonial estadunidense. O direito à manifestação é uma das conquistas da Declaração de Direitos dos Estados Unidos. Está lá: o direito do povo de se reunir pacificamente e solicitar do governo reparação de injustiças. Entretanto, Arendt (2016) pondera:

Todas essas conquistas, às quais poderíamos acrescentar nossas próprias aspirações a sermos libertados da penúria e do medo, são, de fato, essencialmente negativas; elas são produtos da libertação, mas não constituem, absolutamente, o verdadeiro conteúdo da liberdade, a qual, como veremos posteriormente, significa participação nas coisas públicas, ou admissão ao mundo político. (ARENDR, 2016, p. 26).

Tanto na França quando nos Estados Unidos, Arendt evidenciou o que chamou de páthos da novidade: a experiência da capacidade de iniciar uma coisa nova – não

simplesmente a rebelião de um sistema opressor, mas a oportunidade de criar ou de redescobrir a república como regime de governo, aliada a experiência de ser livre.

A descoberta da possibilidade de igualdade e de reparação de injustiças está costurada com o fortalecimento de sentimentos como compaixão e a piedade, emoções, como vimos, que estão entre os efeitos das tragédias gregas perante o público. Entretanto, o entendimento que temos atualmente da experiência acerca dessas emoções está mais próximo daquele que nasce com as revoluções burguesas do que os que foram investigados na retórica aristotélica. Os efeitos é que se assemelham.

A compaixão moderna, distinta da aristotélica, elimina a distância entre mim e o outro e torna verdade preferir, mesmo que de maneira ingênua, sofrer a assistir o sofrimento dos outros. A distância que a compaixão abole pode se dar de maneira produtiva no terreno da política, ao se dedicar a dar voz a esse sofrimento e reivindicar ações efetiva e rápidas. Arendt (2016) conclui que o clamor da compaixão por uma ação direta é o clamor de uma ação por meio da violência.

A piedade seria uma distorção da compaixão, justificaria a atração e a aceitação pela falibilidade, pela tibiez humana, portanto se mostra mais eloquente e mantém distâncias. O exemplo das revoluções estadunidense e francesa é interessante pois vemos que a piedade permite a distinção entre fortes e fracos:

Pois a compaixão, ser atingido pelo sofrimento de outrem como se fosse um contágio, e a piedade, lamentar sem sofrer na própria carne, não só não são iguais como também podem não ter relação alguma entre si. A compaixão, por sua própria natureza, não pode ser despertada pelos sofrimentos de toda uma classe ou povo, e muito menos da humanidade em geral. Ela não consegue ir além do que é sofrido por uma pessoa, e mesmo assim continua a ser o que se supõe que seja, um cossofrimento. Sua força depende da força da paixão, que, ao contrário da razão, só consegue abranger o particular, sem nenhuma noção do geral e nenhuma capacidade de generalização [...] sem o infortúnio, a piedade não existiria, e por isso ela tem interesse na existência dos infelizes, tanto quanto a sede de poder tem interesse na existência dos fracos. Além disso, por ser um sentimento, a piedade pode se deleitar nela mesma, e isso conduz quase automaticamente à glorificação da própria causa, que é o sofrimento alheio. (ARENDDT, 2016, p. 123-128).

A alternativa apontada por Arendt é a solidariedade, que seria capaz de articular comunidades interessadas nos pobres e oprimidos. Em resumo, a solidariedade está, para ela, como um princípio organizador de ações efetivas, a compaixão como uma das paixões (*páthos*) e a piedade como um sentimento. Cabe mencionar a crítica observada por Buck-Morss (2017) sobre a relação que esses movimentos mantiveram com a Revolução do Haiti, a partir da trajetória histórica do pensamento em defesa da liberdade tanto por parte de

historiadores quanto de filósofos que inspiraram os movimentos revolucionários dos séculos XVII e XIX.

Havia um paradoxo entre o discurso da liberdade e a prática da escravidão em países que se diziam liberais, como a Holanda, por exemplo. A defesa da propriedade privada como defesa da liberdade tornava míope o problema da escravidão, pois os escravos eram vistos como propriedades de seus senhores. A figura histórica de Robespierre ilustra a transição da paixão da compaixão ao sentimento de piedade. Este, mais recentemente, tem designado um sentimento de superioridade e de condescendência em direção a quem sofre (NUSSBAUM, 2001).

Essa ambiguidade tornou cômoda a perpetuação da escravidão em um país recém-independente e autoproclamado liberal, como os Estados Unidos. A própria palavra “escravidão” era usada na época como expressão de contestação contra o que se chamava de “tirania do estado”. Não atestava uma indignação iluminista contra o fato de que uma pessoa poderia ser considerada pertencente tal qual um objeto a outra. A hipótese levantada por Arendt (2016) é a de que foi a tecnologia (o advento da Revolução Industrial) e não a filosofia que trouxe a possibilidade de se considerar a escravidão como algo aviltante:

Todo o poder político tem como fonte original e mais legítima o desejo do homem de se emancipar da necessidade da vida, e alguns homens conquistaram essa emancipação através da violência, obrigando outros a carregar por eles o fardo da vida. Este era o fulcro da escravidão, e foi somente o surgimento da tecnologia, e não o surgimento das ideias políticas modernas em si, que veio a refutar a velha e terrível verdade de que apenas a violência e o domínio sobre os outros podiam trazer mais liberdade a alguns homens. (ARENDR, 2016, p. 157).

O termo revolução é originário da Astronomia e se tornou relevante depois de Copérnico, que inaugura a Era Moderna a partir da revolução feita pela Terra em torno do Sol (modelo heliocêntrico). A palavra retornou a seu significado latino anterior, que definia “o movimento regular e necessário dos astros em suas órbitas, o qual, por estar sabidamente fora do alcance do homem e sendo por isso irresistível, certamente não se caracterizava pela novidade nem pela violência” (ARENDR, 2016, p. 71). A acepção da palavra, no entanto, estava mais próxima da ideia de restauração que de significar o fim de uma ordem e início de uma outra.

3.3 O SENTIR DA REVOLUÇÃO

Os oráculos gregos são maestros que entoam as notas da melodia trágica. Os personagens conhecem por meio da mântica as ações que lhes pedem os deuses para que tenham a fortuna que lhes parecem boa. A queda se dá pela resistência em se submeter ao que diz o vidente. Resistir não é somente fazer oposição a evento em curso. Resistimos quando hesitamos, tentando escrever o tempo a nossa maneira. Resistimos quando antecipamos podas e abreviamos o desenrolar dos fatos. O sentimento da revolução é o desejo de modificar o curso do rio destino.

As evidências científicas apontam que não tivemos uma única origem e se especula que o primeiro ser humano tal qual assim conhecemos tenha sido uma mulher africana. As Américas foram colonizadas pela Europa a partir das viagens de descobrimento, por volta de 1500. Essa etapa de expansão do poderio europeu marcou o fim da Idade Média e o início da Modernidade (SHOHAT; STAM, 2006). A repetição da ideia de que a Grécia foi o berço da história do mundo é uma narrativa que reforça uma perspectiva eurocentrada.

Adoto as tragédias gregas como ponto de partida para a reflexão teórica inspirada pelo movimento antropófago modernista brasileiro, que revisita o legado colonizador europeu em um exercício crítico, sem adotar inteiramente a perspectiva europeia, mas também sem refutá-la por completo. As relações herdadas entre as ex-colônias e os países que lhes exploraram são demais complexas para que se opte por um binarismo teórico pouco produtivo. É preciso lembrar que as tragédias surgem na Grécia justamente no período do pan-helenismo, quando os ideais gregos passam a ser atravessados pelo contato com povos de outras culturas, consequência do movimento expansionista grego.

Figura 6 – Produções do ser/estar junto



Fonte: 1. Amaral (1929); 2. Moriyama (2020); 3. Costa (2018).

Legenda: No sentido horário: 1. Antropofagia, de Tarsila do Amaral (1929); 2. Edifício Copan²² visto durante panelaço contra o Governo Bolsonaro durante período do isolamento social causado pela pandemia do Coronavírus; 3. Pessoas protestam no Centro do Recife pelo assassinato da vereadora do Rio de Janeiro Marielle Franco.

No quadro acima, a figura que representou como bandeira o Movimento Antropofágico, marco inaugural do grupo que instaurou o modernismo brasileiro tanto nas artes visuais quanto na música e na literatura. Em seguida, imagens do panelaço organizado contra o Governo Bolsonaro durante o período de isolamento social da Pandemia do Novo Coronavírus; as luzes são de apartamentos de moradores do Edifício Copan, no Centro de São Paulo. A última imagem é de pessoas protestando no Recife contra o assassinato da vereadora carioca Marielle Franco, em 2018.

O Edifício Copan, palco de uma das manifestações acima, é fruto das mudanças de perspectivas trazidas pelo modernismo brasileiro. O projeto do prédio é da década de 1950 e o lugar foi inaugurado em 1966). A expressão dos ideais de revolução é, assim, partilhada nas formas culturais de cada tempo, que se tornam os meios mais amplos para a comunicação desses sentimentos.

²² Sugiro ler a entrevista onde Moriyama conta como fez a fotografia:
<https://gamarevista.com.br/conversas/como-e-fotografar-uma-crise/> Acesso: 23 jul. 2020.

Tanto o romantismo quanto o surrealismo como movimentos artísticos de natureza revolucionário influenciaram artistas brasileiros. Com o capitalismo tardio, a crítica romântica se difundiu e ganhou ainda mais radicalidade e atravessa as denominações dos movimentos modernistas e pós-modernistas. Vanguardas modernistas como o surrealismo e o expressionismo, mantiveram proximidades com a crítica assumida pelo romantismo enquanto movimento estético.

O expressionismo se assemelha ao romantismo na atmosfera (*Stimmung*) que compartilham: sentimentos de nostalgia, angústia, desespero, revolta e busca por uma utopia, aliada a uma negação do mundo externo em favor da expressão da interioridade. Já o surrealismo buscou, assim como o romantismo, reencantar o mundo, orientado pelo espírito revolucionário tanto a partir de Marx quanto de Rimbaud.

O levante mais cortante entre os movimentos artísticos brasileiros em busca de uma identidade nacional, revisando a nossa ligação com o país colonizador foi o modernismo brasileiro. A Semana de Arte de 1922 foi um ponto de inflexão das correntes artísticas e estilísticas de Literatura e das Artes Visuais que foram apresentadas a público nesta época. O Movimento Antropofágico, liderado por Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, tinha no “Abaporu”, figura idealizada por Tarsila, o símbolo maior: uma criatura gigantesca, de pés que pareciam dominar o corpo, uma cabeça mínima apoiada no cotovelo, ao lado de um cacto.

O “Abaporu” sugere a intenção modernista de refundar o Brasil a partir de novas angulações: negras, fluidas, arredondadas, populares, distantes do classicismo que, em geral, tecia medidas ao passado colonialista e católico do país, com suas Iracemas, Moemas e Guaranis apresentados como figuras doces e curvadas aos brancos. Elementos que compõem a figura do quadro que faz nascer e nomeia a Antropofagia estão presentes no “Abaporu”, que também dialoga com outra obra de Tarsila, “A Negra”, de 1923.

Figura 7 – Abaporu e A Negra (Tarsila do Amaral)



Fonte: Amaral (1923, 1928).

No começo do século, a emergência da psicanálise como acesso ao espírito (ou à alma) e como meio para a profecia sobre como o indivíduo pode imergir em si mesmo reformulou a relação da sociedade com o sagrado. A confissão não precisava mais ser com um padre. Poderia ser feita com um psicanalista, sem a necessidade de uma punição. Essa virada está presente no surrealismo, que influenciou o modernismo brasileiro.

Um dos ingredientes dos surrealistas para reencantar o mundo foi o mito, com parte do dispositivo afetivo e espiritual do movimento, disputando-o com o nazifascismo: “Sem dúvida, Breton e seus amigos pensam que o mito é um cristal demasiadamente precioso para ser abandonado aos mitômanos fascistas” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 200). O mito também era uma maneira de acessar um universo não racional por meio de um espaço profano, não religioso. O mito da poética surrealista é um mito em movimento: “Sempre incompleto e sempre aberto à criação de novas figuras e imagens mitológicas” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 203).

Há vestígios do romantismo e do surrealismo nos movimentos que ocuparam as ruas a partir das iniciativas estudantis da França em maio de 1968 às reivindicações pacifistas, terceiro-mundistas, aos coletivos da contracultura e aos adeptos de experiências de vida comunitária, assim como à manifestação de tentativas antipsiquiatria. No Brasil, 1968 marcou um maior enfrentamento político dos estudantes e, em consequência, uma maior repressão por

parte da ditadura militar. Um ponto interessante de ser observado nesses movimentos é a vivência utópica da revolução como festa, de mãos dadas com a poesia e com a ironia, apelando à imaginação e à criatividade. Isso permanece em evidência nas manifestações de rua que observamos no contemporâneo.

A sobrevivência do ideário de insurgência é bastante perceptível no movimento romântico. Irmanado com as ondas de transformação políticas burguesas a partir do século XVIII, possui, em suas características, um ímpeto revolucionário que oscila entre progresso e restauração de uma ordem antiga. Assim como no trágico, uma irresoluta incoerência mantém as emoções em relevo, moldando gestos e ações práticas.

Há uma resistência ao mundo burguês moderno como elemento unificador. Por vezes, essa crítica à sociedade burguesa adquire uma coloração conservadora e contrarrevolucionária, por inspirar uma nostalgia passadista. Uma definição possível do romantismo seria “uma crítica da modernidade, isto é, da civilização capitalista, em nome de valores e ideais do passado” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 38).

O barroco, o romantismo e o surrealismo são movimentos artísticos que possuem em comum o extravasamento de emoções e o afastamento de perspectivas de futuro. Possuem em comum um adensamento do presente e um flerte com o misticismo. O romantismo é interessante, aqui, por ainda ser evidenciado em algumas de suas principais matrizes estéticas ainda hoje e estar vinculado às revoluções burguesas do século XVIII que estruturam a noção de indivíduo que persiste contemporaneamente.

Um exemplo da persistência desses movimentos para além do período histórico em que estão marcados, é a obra da artista contemporânea Adriana Varejão (2005), que trabalha a partir dos códigos do barroco para tecer a crítica à colonização portuguesa e à evangelização católica.

Varejão revisita o barroco brasileiro para um gesto antropofágico: põe em cena uma mulher nua, com corpo no estilo clássico europeu, porém tatuada e adornada por correntes e cordas em seu pescoço e seu ventre. A mulher porta uma espada na cintura enquanto segura a cabeça degolada do autorretrato da própria artista. A criação que mata a sua criadora. Como aponta Hollanda (2019), a obra nomeada *Figura de Convite III* alude às figuras de painéis de azulejarias da nobreza portuguesa dos séculos XVII e XVIII.

Figura 8 – Figura de Convite III



Fonte: Varejão (2005).

Para demonstrar a potência epistemológica da arte e a vanguarda das suas agendas, Hollanda (2019) atribui à obra de Varejão o gestual de elaboração de uma narrativa a contrapelo, capaz de revigorar símbolos históricos para lhes dar a perspectiva da colônia não somente temporal como também geograficamente. Segundo a própria artista, “o maior sentido de seu trabalho é assumir na pintura o papel de agente da história” (HOLLANDA, 2019, p. 15). A antropofagia de Adriana Varejão mastiga os códigos artísticos coloniais e os devolve ao Brasil contemporâneo na intenção não de romper com a temporalidade, mas de inscrever nela as marcas de uma revolta anacrônica sobre o passado – um gesto de revolta que olha para trás mirando reescrever o destino.

3.4 A PARTILHA DO SOFRIMENTO

A operação da arte como agente da história guarda interseções com os métodos de agenciamento empregados pelos sujeitos que se organizam em manifestações de rua. Esses expandem seu potencial de significação por meio da publicização dos atos na mídia como uma extensão do próprio protesto. Os movimentos reconhecem a disparidade entre aquilo que é divulgado pelas televisões, jornais e rádios, o que é compartilhado, mobilizado e narrado nas diversas vozes das redes sociais. Sabem que esses múltiplos atores são, mesmo que possam representar opositores potenciais, partes fundamentais das estratégias de visibilidade dos protestos.

A exposição do sofrimento no espaço público como mecanismo aglutinador e mobilizador foi objeto de análise de Vaz (2014) para traçar reflexões sobre ética e política. Uma investigação sobre a relação política entre piedade e sofrimento revela a força do testemunho e da narrativa da dor imbricada na distribuição de papéis entre observador, audiência e causa do sofrimento. Esse conjunto articula uma zona da aparição, norteia o modo como a dor aparece. Vaz (2014) se interessa pela crítica à construção da sensibilidade política da audiência diante de imagens do sofrer, uma perspectiva próxima a que foi feita por Sontag (2003).

Vaz, então, recria uma história da compaixão mediante a dinâmica que orienta a construção social da igualdade percebendo quais são aqueles objetos que se tornam dignos de compaixão no espaço público moderno. Lembro que “a história das pessoas é a história de suas relações sociais” (SAFFIOTI, 2019, p. 143). A instituição da universalização da regra moral dentro de uma sociedade, definidora do que é o bom e do que é o mau, contribuiu para que os laços comunitários não fossem os únicos norteadores nas tomadas de decisão sobre a solidariedade diante do sofrimento de indivíduos pertencentes ou não ao mesmo grupo comunitário. Essa percepção nada tem a ver com uma perspectiva humanitária, moralmente falando. Trata-se da percepção das pessoas como agentes da sua própria história e também da história como fato coletivo, socialmente direcionado por interesses múltiplos e, diversas vezes, concorrentes.

Na Grécia Antiga, os filósofos se esmeraram em criar categorias que deveriam valer para todos. Mesmo assim, a escravidão, um dos piores infortúnios que podem acontecer a uma pessoa, acontecia sem gerar indignação. Para Vaz (2014), isso sinaliza dois aspectos sobre o sofrimento: o de que pode ser tomado como inevitável e que pode ser considerado como merecido, como consequência de falhas do indivíduo.

O sofrimento se torna uma questão política quando a regra moral é universalizada e sofrer se torna evitável, não pertencente à ordem natural das coisas. A piedade cristã também é separada da compaixão dotada de potencial para a ação política. Para ele, a emoção contada pelo cristianismo na parábola do Bom Samaritano, por exemplo, e indicada no mandamento de que devemos amar o próximo assim como a nós mesmos, conduz a uma ação imediata e restrita:

Seu objeto é sempre um indivíduo qualificado. E a compaixão não é loquaz; aquele que ajuda, com seus recursos limitados, não precisa falar a outros sobre o que viu ou o que fez. Por fim, não é feito o nexos entre o sofrimento experimentado e determinadas características da sociedade de modo a ser necessária à sua transformação pela política. (VAZ, 2014, p. 81).

Os direcionamentos morais colocados pela forma contemporânea da piedade, diante da exposição do sofrimento, impelem a audiência a ir além da esfera do sentir, sequenciando uma instigação ao agir político. Essa ação pressupõe como efeito imediato a redução dos sofrimentos. Há uma tendência preponderante a ações de vingança virtuais, direcionadas à destruição de reputações e linchamentos de avatares midiáticos²³. Um roteiro de atitudes coletivas pode ser listado: mobilizações e posteriores manifestações de rua, redação de petições online para nomear parques, salvar a Amazônia, pedir justiça para comunidades que correm risco de desapropriação de suas casas, etc., se transformaram nas mais comuns.

A compaixão está próxima do enquadramento epistemológico articulado por Butler (2015a) ao propor a possibilidade do enlutamento como fronteira para a distinção da vida que merece ser mantida daquela que pode ser descartada, inserindo critérios dentro das perspectivas foucaultianas da biopolítica do fazer viver e deixar morrer. Uma das implicações dessa definição é de que a vida que não é preservada, que não é alvo de um testemunho, não será enlutada quando perdida.

Butler (2015a) transfere para o contemporâneo o problema do deslocamento crítico agenciado pelas condições técnicas de reprodução e reprodutibilidade anteriormente posto por Benjamin (2012). As fontes de mídias atuais dispõem de tecnologias de transmissão em tempo real dos conflitos e a consequência, entre a mídia dominante, tem sido a deterioração do contexto do enquadramento que é dado às guerras:

O enquadramento que busca conter, transmitir e determinar o que é visto (e algumas vezes, durante um período, consegue fazer exatamente isso) depende das condições de reprodutibilidade para ter êxito. Essa própria reprodutibilidade, porém, demanda uma constante ruptura com o contexto,

²³ Sugiro o debate apresentado por Campello e Andrade (2020) sobre a cultura do cancelamento publicada no blog do Laboratório de Estudos de Teoria e Mudança Social.

uma constante delimitação de novos contextos, o que significa que o ‘enquadramento’ não é capaz de conter completamente o que transmite, e se rompe toda vez que tenta dar uma organização definitiva a seu conteúdo. (BUTLER, 2015a, p. 25).

Algo semelhante pode ser percebido na cobertura das mídias tradicionais (televisão, jornais impressos, principalmente) de grandes mobilizações que questionam uma dada ordem estabelecida. Durante as manifestações a favor do Impeachment de Dilma, 15 de março de 2015, um domingo, a TV Globo dispôs de transmissão ao vivo durante a programação da emissora, com acompanhamento em todas as cidades em que houve protestos. Sob a alegação de que poderia ferir o código eleitoral, a emissora não agiu da mesma maneira durante a protesto contra a candidatura de Jair Bolsonaro, em 29 de setembro de 2018 (TOLEDO, 2018)²⁴. A midiaticização divide a dor, amplia a sua potência de alcance.

De que modo, indaga Butler (2015a), a comoção é produzida e partilhada pela estrutura que produz o enquadramento? Será que a comoção é capaz de modificar essa estrutura, circunscrevendo e, num ato alquímico, transformando o périplo do luto em estratégias de resistência?

Nesta direção, a pergunta de Taylor (2013, p. 197) em torno da morte da Princesa Diana pode ser repetida em torno de Marielle: “Qual seria a política e quais os objetivos de uma ação voltada a direcionar uma energia memorativa composta por performances miméticas de enlutamento encenadas simultaneamente de modo sincronizado?”.

O ritual expresso pelo luto é marcado pelo desejo de realizar o impossível retorno de quem ou do que foi levado pela morte. Partilhar a dor seria a comunhão também de um agir político, mesmo que não direcionado a uma finalidade, mas com a perspectiva de recriar modos de estar juntos e de redesignação de identidades sociais em prol de rearranjos possíveis nas relações de forças.

3.5 CENA E MANIFESTAÇÃO

Essas ações coletivas moldadas pela energia memorativa das performances de dor podem ser percebidas por meio da estrutura de repetição presente nas manifestações de rua como processos ritualísticos. Esses processos são entendidos como atos de invocação de elementos mágicos. Como explica Mauss (2017a, p. 98), “as práticas mágicas não são vazias de sentido”. Essas práticas traçam correspondências com representações e imagens que

²⁴ Interessante observar que a própria mídia apontou a lacuna e procurou identificar motivações.

concedem ao rito um caráter de linguagem, possuindo uma gramática própria, capaz de traduzir uma ideia e de intencionar um efeito que está direcionado a modificar um estado dado (MAUSS, 2017a) ou a reencenar um mito.

O indivíduo da sociedade moderna percebe sua trajetória como inserida em um sucedâneo de eventos que lhe antecederam e que foram finalizados no tempo e no espaço, mesmo que suas consequências práticas perdurem. Nas sociedades arcaicas, os eventos míticos podem ser repetidos a partir de procedimentos ritualísticos de rememoração e de reatualização.

O conhecimento dos mitos tem a seu dispor a linguagem, as palavras, a narrativa e os passos que são necessários à demonstração da vivência da liturgia do mito. “Aprende-se não somente como as coisas vieram à existência, mas também onde encontrá-las e como fazer com que reapareçam quando desaparecem” (ELIADE, 2016, p. 18). Os mitos que tratam da origem são complementares aos mitos cosmogônicos e se dedicam a explicar as transformações do mundo.

Eliade (2016) observa a recorrência entre culturas distintas a noção de um retorno às origens, a um princípio para curar os efeitos consequentes da passagem do tempo. Noto como o espelhamento entre o Velho e Novo Testamento configura a refundação do laço entre a humanidade e Deus. Tanto que uma nova contagem do tempo é inaugurada depois do nascimento de Jesus Cristo. Um outro procedimento habilitado a redesenhar, curar ou libertar da obra do tempo é a *anamnesis* ou a rememoração, escopo das cerimônias religiosas.

Certamente, percorrer o tempo em direção contrária implica uma experiência que depende da memória pessoal, ao passo que o conhecimento da origem se reduz à apreensão de uma história primordial exemplar, de um mito. Mas as estruturas são homologáveis: trata-se sempre de recordar, detalhada e precisamente, o que se passou no princípio e a partir de então”. (ELIADE, 2016, p. 83).

O deus que se retira do mundo dos humanos e é considerado um *deus otiosus* (ocioso), que permite que a divindade seja afastada do culto e possa, então, ser esquecida. Essa saída de deus conferiu maior drama aos mitos. Note-se que na trilogia tebana a presença dos deuses é mínima. Nas tramas euripidiana, a divindade surge mais como crítica pela interferência da divindade em assuntos humanos do que como figura a ser reverenciada. É a retirada de deus do mundo material que abre lacunas para que o mito se entrecruze à história e à especulação filosófica, deixando de narrar uma cosmogonia e sendo observado como um problema ontológico (ELIADE, 2016). O ritual presentifica o mito, invoca sua potência simbólica para que uma transformação no mundo material aconteça.

Federici (2017) pesquisou a história de rituais e do espaço permitido pela sociedade ao encantamento e à magia na interseção com a questão das mulheres no espaço público e na sociedade. Ela fez um inventário da relação entre a apropriação cumulativa e a caça às bruxas, apresentando como o banimento de práticas que envolvessem o corpo das mulheres e a magia se constituíram como adversários de instituições como a Igreja, além de também se tornar ponto de tensionamento com o capitalismo, pela própria proposta comunal que os modos de vivência ligados a práticas ritualísticas de existir preconizavam.

A rivalidade entre classes também atravessa essa oposição entre magia e modo de vida que deu origem à sociedade moderna. A magia pressupõe um mundo material vivo e imprevisível, interligado a um poder oculto que era vista pela classe capitalista que emergia do nascimento da burguesia como um poder difuso, caótico e insuportável.

Os rituais estavam presentes no cotidiano das populações pobres como tentativas de aplacar as forças que causariam o mal e que poderiam trazer bem-estar, fertilidade e saúde. O nascente mundo capitalista rejeitava a magia por seu caráter imprevisível e que parecia subverter a organização capitalista do trabalho assim como a racionalização do seu processo de trabalho.

O segredo que adjetiva a prática mágica era outro empecilho, pois garantia o acesso somente a alguns indivíduos, não sendo generalizáveis nem exploráveis: “Sobretudo, a magia parecia uma forma de resistência de base ao poder. O mundo devia ser ‘desencantado’ para poder ser dominado”. (FEDERICI, 2017, p. 313).

Durante o período da Inquisição, quando acontecia também a intensificação do processo de ocupação e colonização das Américas, a preocupação e a perseguição com as práticas mágicas se voltaram para a população africana transportada para o trabalho escravo no Brasil, no Caribe e na América do Norte. Esses processos foram acompanhados dos massacres dos povos nativos e da violência da catequização católica dos indígenas nesses países, com destaque para a presença dos jesuítas no Brasil.

O que interessa nesta investigação é como a magia e a prática ritualística estão presentes na vigilância daqueles que se dedicam à reelaboração de um estado de coisas já posto. As mobilizações que descabam em manifestações e protestos de rua surgem como fruto de estados de intensa comoção e arrebatamento em que emoções como piedade, compaixão, medo e horror são compartilhadas com gravidade e sofrimento. Ressurgem como rituais, como formas de estar juntos e de provocar um alargamento do campo simbólico para que nele caibam mudanças.

Mesmo que esses atos nem sempre estejam acompanhados de uma expressão solene, sendo facilmente seguidos de explosões mais próximas dos ritos de festa e de contestação carnavalescos. Se temos as tragédias gregas como principais norteadoras dessas reflexões, torna-se importante lembrar aqui do estado de convulsão febril que envolveu os feitos das Bacantes durante a sublevação da ordem que aquelas mulheres provocaram enquanto encantadas por Dioniso.

Como mencionado acima, o rito constitui uma linguagem que confere sentido às práticas mágicas, traduzindo uma ideia e construindo uma representação mínima traduzida, geralmente, por seu efeito. A finalidade do ato mágico é alterar um estado inicial com efeitos imediatos, com elementos concretos: “As coisas vêm e partem: a alma retorna, a febre é expulsa. Procura-se justificar, por acumulações de imagens, o efeito produzido [...] A imagem favorita é a do laço que se ata ou desata” (MAUSS, 2017b, p. 98-99).

Mauss (2017b) aponta, na dinâmica do rito, o estabelecimento de relações de continuidade entre os agentes, os participantes, os elementos e os objetivos que gera uma profusão confusa de imagens que permite que o rito seja concebido. O ordenamento mínimo dos procedimentos ritualísticos obedece a leis de simpatia e de contiguidade nem sempre facilmente desveladas, mas que operam como mecanismos de aproximação entre as imagens simbólicas que vão compor o ritual.

Por contiguidade, entende-se a operação metonímica de relacionar a parte pelo todo, construindo uma identificação que permita a representação de um inteiro por sua parte. Um osso representa, desta forma, a morte; um fio de cabelo, vale pela pessoa inteira a que se destina a magia, um integrante de uma família é equivalente à família inteira. Uma outra aproximação presente no rito é a que se dá por continuidade ou por contágio. Essa operação requer um contato material, físico, não restrito ao mundo invisível. Assemelha-se à necessidade performada no gesto intuitivo de um seguidor de tocar um líder ou um ídolo.

Nessas operações ocorre uma transferência, e não somente uma associação de ideias, que se complica numa consequente transferência de sentimentos: “Pois de uma ponta a outra de uma cerimônia mágica, verifica-se um mesmo sentimento, que dá o sentido ou o tom da cerimônia, que na verdade dirige e comanda todas as associações de ideias” (MAUSS, 2017b, p. 105). Essas observações contribuem para investigarmos de que maneira os procedimentos ritualísticos persistem e possibilitam o retorno de um encantamento agenciador de comoções em manifestações coletivas diversas.

Outras características semelhantes tratam de etapas que estabelecem começo, meio e fim, assim como a hierarquia estabelecida entre as posições e funções de cada pessoa

envolvida na dinâmica tanto do ritual quanto de uma manifestação (bem como numa peça de teatro, com os papéis bem definidos a exemplo da figura da pessoa responsável pela direção ou encenação da peça), possibilitam a reflexão sobre protestos e manifestações políticas de rua a partir de alguns pressupostos colocados pelos estudos sobre performance. Lembro que mesmo quando o estar junto se torna complicado por questões sanitárias que envolvem mensuração de riscos e de posicionamentos políticos, o eco da indignação se faz ouvir e atua por contaminação, ocupando a rua pela imaterialidade presente no som, nos gritos e no reconhecimento do outro também como vulnerável.

Muitas das perspectivas que observam fenômenos sociais a partir do conceito de drama social remetem diretamente a Aristóteles, estabelecendo uma espécie de correlação entre dramas sociais e gêneros de performance cultural (TAYLOR, 2013), o que estabelece um vínculo entre a estética aristotélica e manifestações de rua contemporâneas. Na concepção aristotélica, o enredo trágico é, em si, a mímese, a reelaboração, de personagens em ação, cuja finalidade é promover, no público, a partir da encenação, a comoção consequente dos sentimentos de piedade, pavor e horror, como expus acima.

Algumas das emoções que envolvem a mobilização em torno de eventos traumáticos e que dispararam processos de enlutamento e de mobilizações políticas receberam definições por Aristóteles (2015) que contribuem para o entendimento das dinâmicas de enquadramento apontadas por Butler (2015a), e que serão exploradas adiante. Aristóteles (2015) afirma que a mímese teria por finalidade não apenas a ação conduzida a seu termo, mas também os acontecimentos, sucedidos um ao outro, que suscitam o pavor e a compaixão, e que tais emoções, uma após a outra, se realizam, sobretudo, a despeito de nossa expectativa.

Comparo o percurso descrito pelas emoções do enredo trágico com as noções de vivência do trauma e a descrição de roteiro estabelecidas por Taylor (2013). Uma delas, a compaixão, surge, de maneira específica, em relação a eventos que acontecem a alguém virtuoso que não merece a situação que lhe ocorre; A segunda emoção é o pavor, a espécie de angústia que surge quando um infortúnio acontece a alguém que tomamos por semelhante a nós mesmos. Um sentimento indicaria uma situação “intermediária”, aquela que emerge quando alguém “sem se distinguir muito pela virtude e pela justiça, chega à adversidade não por causa de sua maldade e de seu vício, mas por ter cometido algum erro” (ARISTÓTELES, 2015, p. 113).

O amor, para Aristóteles (2000), é desejar para alguém o que se julga bom para ele e não para nós. Assim, é nosso amigo quem se alegra com nossos bens e se entristece com nossos sofrimentos, de maneira desinteressada. Nós amamos aqueles que amam seus amigos e

não os deixam em desamparo. Aristóteles (2000) distingue, entre os que são bons, aqueles que são aptos a amar, acrescentando distância entre amor e bondade. A compaixão é o sentir pesar por um mal que se mostra destrutivo ou penoso, e atinge quem não o merece, mal que poderia esperar sofrer a própria pessoa ou um de seus parentes. Há a necessidade de algum grau de identificação, que permita que os mesmos reveses que acometem aqueles a que dirigimos nossa compaixão também sejam possíveis de nos acometer. É preciso acreditar que o mal é iminente e, com efeito, também pode atingir a nós mesmos ou um de nossos parentes ou semelhantes.

Aristóteles (2000, p. 55) arremata: “Sente-se compaixão e se pensa que há pessoas honestas, pois quem crê não existir ninguém assim achará que todos merecem seu infortúnio”. Ele descreve um rol de categorias de semelhança que faz com que tenhamos compaixão: aqueles que nos são semelhantes na idade, no caráter, nos hábitos, nas dignidades, na origem. Há o zelo em distinguir a indignação da compaixão, sendo o primeiro um sentimento direcionado a um evento ocorrido a um outro que julgamos ser de caráter honesto. Para Aristóteles (2000, p. 55), também se deve sentir indignação por quem é feliz sem o merecer: “De fato, é injusto o que acontece contrariamente ao mérito e, por isso mesmo, atribuímos aos deuses a indignação”.

Ao se perceber tocada pela morte e pelo luto coletivo do falecimento da Princesa Diana, Taylor (2013) investigou as relações entre comoção, memória e trauma da morte de uma personalidade cujos detalhes da vida eram divulgados globalmente pelos mais diversos veículos de mídia. Taylor se debruçou sobre os estados de comoção causados pelas suas mortes e o desenrolar do trauma disparado por esses eventos. A mortes súbitas e inesperadas de Diana, foco do estudo de Taylor (2013), e de Marielle, que apresento aqui, a partir do que acompanhei no Recife, são exemplos da interação entre a mobilização midiática e estados coletivos de sofrimento que invocam um estar junto na dor. Não é a vida de Diana e Marielle que se tornam aqui alvo de comparação. É a mobilização em torno da morte dessas duas mulheres, as performances do luto coletivizado e impulsionado pelos diferentes veículos de mídia.

Taylor (2013) define performance como atos de transferência vitais capazes de transmitir o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social. Ela indica alguns passos metodológicos que permitem olhar para um protesto de rua como um evento performático capaz de transmitir uma memória traumática. O exemplo pensado por Taylor (2013) é a confluência e as diferenças entre os protestos argentinos das Mães da Praça de Maio e aqueles liderados pelos H.I.J.O.S..

Enquanto o primeiro grupo é formado por mães de desaparecidos políticos durante a ditadura argentina, o segundo é formado pelos filhos/ netos. Taylor (2013) descreve aquilo que foi repetido nas manifestações organizadas pelas mães/ avós e aquilo que é distinto nos atos impulsionados pela nova geração. Os dois grupos possuem o mesmo objetivo: lutar contra o esquecimento e o silenciamento dos crimes cometidos pelo governo argentino contra seus opositores, e agem atravessando o mesmo conceito: o da memória traumática coletiva que se materializa em performance.

A performance, então, funciona, na transmissão da memória traumática, inspirando-se em um arquivo e repertório de imagens culturais compartilhadas, ao mesmo tempo que os transforma. Os protestos performáticos funcionam como um ‘sintoma’ da história (isto é, representação), como parte integrante do trauma. Eles também defendem uma distância crítica para fazer uma reivindicação, afirmando laços e conexões enquanto denunciam ataques aos contratos sociais. Como o trauma, o protesto performático intromete-se, inesperado e inoportuno, no corpo social. Sua eficácia depende de sua habilidade de provocar reconhecimento e reação no aqui e agora, ao invés de contar com a recordação passada.

A identificação dessas etapas permite ver as coincidências estruturais entre as manifestações públicas e coletivas de luto e a vivência do trauma. Tanto um quanto o outro são caracterizados por repetições e agem de maneira local, dentro de um momento particular, como reflexo de tensões específicas que repercutem no corpo individual, político e social, e que se fazem sentir intensamente no presente. As manifestações coletivas, como afirma Taylor (2013), ajudam os sobreviventes a lidar com o trauma individual, pois incentiva a denúncia política. Outro ponto que aproxima o trauma dos protestos é a questão do testemunho. Estar presente a um evento que invoca um acontecimento traumático é se tornar participante deste mesmo evento e se permitir narrar-se enquanto testemunha que tomou parte no curso de ação seguinte à perda.

3.6 ROTEIRO, PROTESTO E RITUAL

Taylor percebe na performance, incluindo as que surgem dentro do contexto das manifestações de rua, o elo com a fisicalidade, com a corporalidade do teatro. Para ela, teatralidade e espetáculo constroem sentido na performance e contribuem para fazer ver um roteiro, ou seja, “uma configuração paradigmática que conta com participantes supostamente ao vivo, estruturados ao redor de um enredo esquemático, com um fim pretendido (apesar de adaptável)” (TAYLOR, 2013, p. 41). Os eventos públicos performativos, visto em estruturas

de roteiros, estabelecem algumas categorias de observações que contribuem para a análise. Fornecem chaves para alguns procedimentos metodológicos de compreensão de comportamentos sociais:

Um roteiro não é necessariamente, ou mesmo primordialmente, mimético. Embora o paradigma permita a continuidade de mitos e suposições culturais, ele geralmente funciona por meio da reativação, e não da duplicação. Os roteiros invocam situações passadas, algumas vezes tão profundamente internalizadas por uma sociedade que ninguém se lembra do que aconteceu antes. O roteiro da ‘fronteira’ nos Estados Unidos, por exemplo, organiza eventos tão diversos quanto às propagandas de cigarros ou a caçada a Osama Bin Laden. Em lugar de ser uma cópia, o roteiro constitui algo que acontece repetidas vezes [...] Ao refletir sobre os roteiros, bem como sobre as narrativas expandimos nossa capacidade de analisar com rigor questões como o “ao vivo” e o “que segue um script”; as práticas de citação que caracterizam ambos; como as tradições são constituídas e contestadas; a várias trajetórias e influências que podem aparecer em um, mas não em outro. Os roteiros como outras formas de transmissão, permitem aos comentadores historicizar práticas específicas. (TAYLOR, 2013, p. 66).

Para relembrar, reativar ou recontar o roteiro, é, primeiro, necessário invocar o local, a cena. Assim, pode-se perceber as estratégias de exibição, suas intencionalidades e possibilidades de ação. Nos roteiros, os espectadores lidam com a corporalidade dos atores sociais e, com isso, é introduzida uma distância crítica produtiva entre ator social e personagem, o que permite dar a ver áreas de resistência e de tensão. Em comum com os rituais mágicos, os roteiros condensam tanto montagem quanto ação/comportamentos e seguem fórmulas que miram em resultados específicos. Como último apontamento, está a permanente atenção para o fato de que roteiro é o reflexo de sistemas multifacetados funcionando entre si e que nos impele a estar lá ou como espectador, ou como participante, ou como a testemunha que dará o atestado de veracidade do que aconteceu.

Algumas das figuras que compõem os quadros expostos aqui dispõem de uma leitura sobre a produção simbólica gerada a partir de imagens de manifestações políticas recentes e de suas dinâmicas de elaboração de ritual e de luto. Percebo interseções dessas imagens com a dimensão imaginária persistente das tragédias. A minha reflexão se dá pela dimensão de continuidade cultural que a dinâmica da expressão da dor possui desde as tragédias gregas, registros antigos da memória ocidental da representação do sofrer. Ressalto que as tragédias podem ser vistas, desde Aristóteles como modelos de pedagogia perpetrados pela arte para o afloramento de emoções cujas repercussões podem se dar no agir político, conseqüente a partir do disparo de estados de comoção.

Tal qual a sequência de ações miméticas da tragédia, que operam em favor de uma pedagogia pela estética, algo semelhante acontece com os roteiros previstos genericamente para as manifestações que reativam mitos e acionam a história. As imagens que compõe os quadros constelatório que trago para reflexão se duplicam nos protestos em gesto.

Estive na maior parte das manifestações do Recife que se seguiram durante o processo de alijamento do PT do poder e posterior ascensão da extrema-direita em aliança com militares, evangélicos e denominações religiosas tradicionais, bancada da bala e do agronegócio. Atos que estavam ligados à disputa política nacional foram passeatas e atos contra o Impeachment, contra a Reforma Trabalhista, Marcha das Vadias, #8M, o #EleNão contra a eleição do presidente Bolsonaro, e o aumento do número de homicídios em Pernambuco (o ato “Desconforto”²⁵, em que o público presente seguiu a performance orquestrada pelo diretor teatral Marcondes Lima). Os protestos possuíram perfis distintos entre si, mas, em geral, traziam como pauta principal a urgência de preservação de vidas humanas e de combate às desigualdades. O recorte priorizou manifestações realizadas no Centro da cidade, pensando a distribuição do espaço geográfico como palco político. Imaginei e elegi para o recorte o Centro do Recife como anfiteatro principal das reencenações trágicas transmutadas em protestos.

Observava em cada uma dessas manifestações um sentimento de desesperança e de despedida de um mundo que estava prestes a deixar de existir. Por isso, percebia uma intensa coesão e formulação daquilo que estava sendo perdido, como se a memória ali precisasse ser muito bem desenhada para que não se esvanecesse mais rapidamente. A resistência parecia estar em definir com traços precisos o que estava desaparecendo.

Os atos organizados pelos movimentos e grupos de coletivos feministas seguiram outro tom. A dimensão simbólica desses atos é mais pulsante, vibrante. Performances em grupo, com poemas sendo recitados. Com poucos ou nenhum trio elétrico, sem músicas a não ser aquelas puxadas pelo Levante Popular – cantadas ou puxadas em coro à capela, ritmadas pelas batidas de alfaias e de outros instrumentos percussivos. Havia um caráter ritualístico, com etapas a serem seguidas, às vezes com elementos que evocavam cortejos fúnebres, por exemplo, a partir da presença de cruzeiros, e com o incentivo constante para que as mulheres presentes protegessem as outras integrantes da manifestação.

²⁵ O ato, contra a insegurança e a violência ascendente no estado, em 2017, contou com participação da classe artística do Recife (principalmente do Teatro, da Música e da Dança), representantes de entidades civis e religiosas e também com a presença de familiares de pessoas assassinadas e foi realizado em um palco comum à maioria das manifestações de rua de esquerda no Recife – próximo ao gradil que cerca a sede do Governo do Estado de Pernambuco – o Palácio do Campo das Princesas.

O apelo é justificado: reivindicando o domínio sobre o próprio corpo, muitas mulheres vão às passeatas feministas, principalmente na Marcha das Vadias, de sutiã à mostra ou com os peitos desnudos e, por isso, são hostilizadas. É preciso que umas protejam as outras: existem relatos de agressão a manifestantes e a relação com a polícia militar não é tranquila – presenciei quando uma viatura da polícia acelerou para atravessar, adentrar, a Marcha das Vadias, em 2017, na esquina da Rua da Aurora com a Avenida Conde da Boa Vista. Nesta mesma passeata, um momento foi intrigante: garotos de não mais de 12 anos, negros, magros, fazendo uso inalatório de cola de sapateiro, apontavam e riam de uma mulher de cerca de 25 anos, com o peito despido, acima do peso, de cabelos curtos e rosto pintado.

De todas as manifestações que acompanhei em observação direta, a de maior impacto emocional, mais próxima de uma catarse coletiva, foi a que se seguiu ao assassinato de Marielle Franco. Conto a partir da noite que antecedeu o ato. Quando cheguei a minha casa, no dia 14 de março, as redes sociais choravam uma mulher chamada Marielle Franco e eu não consegui dormir, lendo e temendo o que a morte de Marielle representava na conjuntura política brasileira de 2018.

No dia 15 de março de 2018, as principais avenidas das grandes cidades brasileiras foram ocupadas por manifestações em protesto pelos assassinatos da vereadora do PSOL Marielle Franco e do seu motorista Anderson Gomes. São Paulo, Rio de Janeiro, e outras capitais foram palco para as manifestações de indignação diante do assassinato da vereadora carioca. Não foi diferente no Recife. Marielle e Anderson foram assassinados no Rio de Janeiro sob intervenção federal na segurança pública, com a presença do exército brasileiro.

Fui umas das centenas de pessoas que, conhecendo ou não a história de Marielle, acompanhando ou não a trajetória política dela, não hesitou em deixar os afazeres rotineiros e ir ao ato. Na entrada da Câmara Municipal do Recife, os óculos escuros estavam a postos às 17h, quando o sol já começa a se despedir da cidade. Mal disfarçavam as lágrimas daquele funeral sem corpo presente. Encontrei uma amiga que estava aos prantos. Abraçávamo-nos e ela soluçava. Várias outras mulheres estavam abraçadas, recorrendo umas às outras em busca de algum amparo para aquela dor.

O que chorávamos? Quem chorávamos? Chorávamos o que não conseguíamos colocar em palavras. Chorávamos o medo do que estava presentificado na materialização daquela morte. Chorávamos nosso desamparo: Marielle morta carregava consigo uma possibilidade de morte para todas que estavam ali e que partilhavam do mesmo mundo imaginal do qual Marielle pertencia e do qual ela era fruto. Quando falo de mundo imaginal cujo ordenamento

é desmantelado remeto à definição encontrada no trabalho de Michel Maffesoli (1995). De acordo com ele, um mundo imaginal é designado por:

Uma maneira de ser e de pensar, inteiramente atravessada pela imagem, o imaginário, o simbólico, o imaterial. Qualquer que seja a maneira pela qual este “imaginal” se exprime: virtual, lúdico, onírico, ele está cá, presente e preponderante; já não está enclausurado na vida privada e individual, mas será um elemento constitutivo de um ser-em-conjunto fundamental. (MAFFESOLI, 1995, p. 24).

Marielle morta levava consigo o desenho do mundo que habitávamos junto com ela. Mais: a morte de Marielle era um desvelamento, uma descida, uma queda. Era a dissolução desse mundo subjetivo que partilhávamos em que as promessas surgidas em torno do incremento do debate de pautas feministas sinalizavam para um horizonte temporal próximo de uma outra narrativa, diante da qual pautas progressistas seguiriam seu curso intactas. A fotografia do protesto no Recife mostra uma mulher cuja expressão facial condensa toda a imagem em torno dela. Ela está de branco, cabelos seguindo o movimento do corpo, que avança com um cartaz “Marielle Presente” em punho. As pessoas ao redor dela olham todas para a frente, mas nenhum olhar parece convergir para um mesmo ponto.

Três dimensões de relevância (VAZ, 2014) contribuem para percebermos como a compaixão se organiza na esfera do debate público conduzido pela mídia: seleção, elaboração social da responsabilidade sobre o sofrimento, e estratégias usadas por quem sofre ou por quem representa quem sofre para suscitar solidariedade. A seleção concerne na observação dos critérios de escolha dos sofrimentos que se tornarão visíveis e ganharão destaque no espaço público. A dimensão da elaboração social da responsabilidade, segundo ponto de observação de Vaz, trata de uma primeira separação entre qual sofrimento é evitável e qual é inevitável, implicando como, culturalmente, pensamos o poder da ação humana individual e coletiva diante de eventos trágicos. A terceira fonte de observação, as estratégias retóricas para despertar solidariedade (por quem e para quem), trata dos próprios modos de exibição do sofrimento no espaço público.

As dimensões apontadas por Vaz (2014) podem ser aplicadas em algumas dinâmicas percebidas no caso Marielle, de modo a potencializar o aparecimento dos vínculos de compaixão e solidariedade despertados pela morte de Marielle. A história de vida de Marielle, contada como a trajetória de uma heroína movida pela alegria, pela esperança e pelo questionamento das desigualdades sociais. Marielle é comumente descrita como preta, favelada, lésbica, mãe que saiu da periferia e fez mestrado, foi assessora parlamentar e eleita vereadora.

A imagem selecionada para eternizar Marielle é a que ela está com sorriso largo no rosto. Em linhas gerais, as responsabilidades que ajudam a elaborar a narrativa do assassinato são sustentadas por m aspectos estruturantes da sociedade brasileira, vistos como aqueles que devem ser transformados e sobre os quais devemos resistir: a dimensão patriarcal persistente do Brasil colônia, e seus consequentes racismo e machismo. Um outro aspecto é o reforço do estado de fratura da política brasileira desde a crise institucional inaugurada em 2013. Esses pontos se reforçam mutuamente e contribuíram para que se construísse um vínculo que uniu pessoas que guardavam, melancólicas, um sentimento de perda. O símbolo de Marielle morta se tornou o corpo para que finalmente desembocasse um luto coletivo pressentido, mas não vivido até aquele momento. Entendo melancolia aqui pelo desenho freudiano do sofrer difuso, sem o direcionamento específico a um objeto.

A representação feminina do choro como uma possível alusão a uma crítica política, não pela via de gestos de protesto, mas pela evidência da dor e do sofrimento. As lágrimas que escorrem quase invisíveis, mas que impedem a cadência da respiração, impõem à boca uma abertura e coordenam um grito impossível pois desprovido de som. Quem sabe tenta elaborar uma fala e dar voz ao choro. Ela parece estar inerte, buscando atingir um estado de calma pós-desespero.

Um estado emocional que possibilite um posterior movimento. Buck-Morss (2012) afirma que Benjamin sugere a politização da arte - estico aqui o campo da arte para acolher também o da fotografia e da imagem, - como maneira de combater a submissão da estética à política pela maneira que opera o fascismo. Para Buck-Morss (2012), a proposta benjaminiana pressupõe o retorno ao pensamento sobre a estética como o pensamento sobre o que é percebido pelas sensações, retornando ao campo original da estética, que é mais amplo do que o campo da arte. A estética que tem como campo a própria realidade, em sua materialidade e em sua natureza corpórea. Esse distanciamento da dimensão sensorial e empírica implicou no abandono dos sentidos e do sexo:

Coisa curiosa: é precisamente nessa forma castrada que o ser é gerado como masculino – como se, não tendo nada tão embaraçosamente imprevisível ou racionalmente incontrolável como um pênis sensorialmente sensível, ele pudesse afirmar com confiança que *é* o falo. É essa protuberância não sensorial e anestésica que constitui este artefato: o homem moderno. (BUCK-MORSS, 2012, p. 160).

A inversão proposta pelo retorno ao sensorial contribui para a reflexão benjaminiana sobre o choque como essência da experiência moderna, colocando a anestesia e a inebriação como o contraponto ao choque. Tornaram-se necessários para dessensibilização da dor.

Quando mulheres efetivamente choram o corpo de uma mulher morta em manifestações que recuperam a dimensão ritual por meio da ocupação da rua, do espaço público devolvem a política à estética por meio da legitimação do sentir como ação e enfrentamento. O choro se transforma em discurso político. O vazio da cadeira prostrada ao lado da Presidenta Dilma Rousseff na fotografia de Orlando Brito²⁶ nas proximidades da sua deposição também se torna uma imagem política eloquente.

De modo circular, o autoritarismo fascista seria uma consequência direta da alienação sensorial frutificada a partir da conjugação entre estética e política, distanciando o sensível do corpo e tornando mais aceitável a guerra. Exige-se, então da arte, que ela desfaça a alienação do esquema sensório corporal para que seja restaurada a força instintiva de autopreservação da humanidade (BUCK-MORSS, 2012, p. 156).

Buck-Morss (2012) aponta como Hegel contribuiu para questionar a abordagem kantiana, constituinte do em favor de um realinhamento corpo e mente, do ponto de vista do que é produzido como pensamento humano e não como aquilo que pode ser observado somente pelo viés biológico. Imagens anatômicas do cérebro se tornaram capazes de demonstrar a organização dessas células do córtex, que foram descritas pela primeira vez pelo pesquisador ucraniano Vladimir Betz. Essas imagens, de acordo com Buck-Morss (2012), guardam grande semelhança com o quadro de Vincent Van Gogh, *Bétulas podadas*, 1885, produzido durante período de internação psiquiátrica dele.

Figura 9 – Bétulas, Van Gogh



Fonte: Van Gogh (1884).

²⁶ O ensaio de Brito está disponível na matéria de Brito e Dualibi (2016).

As imagens criadas por Van Gogh se assemelham àquelas encontradas no cérebro, nos primeiros exames mais detalhados produzidos pela ciência desta região do corpo. Essa misteriosa conformação entre imagens e imaginação, deste encontro potencialmente criativo entre ciência e arte atravessa o trabalho de Charles Darwin²⁷. Esse processo de semelhança entre imagens também pode ser percebido, de acordo com Buck-Morss (2012) entre expressões faciais e no gesto, como nas imagens de uma apresentação de Wagner em Bayreuth em 1930 e um discurso de Hitler no Reichstag – braços e mãos esticados à frente.

A comunicação pelo sistema sinestésico pode ser percebida pela expressão facial, percebida por Buck-Morss (2012) como uma marca singular e individual, capaz de diferenciar uma pessoa da outra tal como faz uma impressão digital. Além da possibilidade de diferenciação, a expressão do rosto reuniria, para ela, “três aspectos do sistema sinestésico – sensação psíquica, reação motora e significado psíquico” (BUCK-MORSS, 2012, p. 166). Essa forma de linguagem seria uma espécie de oposição à disposição logicizante do que é comunicado: “Escrita na superfície do corpo como uma convergência entre a impressão do mundo externo e a expressão do sentimento subjetivo, a linguagem desse sistema ameaça trair a linguagem da razão” (BUCK-MORSS, 2012, p. 166).

Nas noites que caem desde 2016, com a queda de Dilma, e se adensam a partir de 2018, com o assassinato de Marielle Franco, mulheres se levantam e se insurgem, tomam para si a ação no mundo como Penélopes que abandonam a costura da mortalha e partem em jornada, traçando novas tramas de suas próprias histórias. Mulheres se tornam iniciadoras da ação tal qual a concepção kantiana do guerreiro, do criador de si mesmo. Mulheres se reinventam e tecem seus próprios destinos assumindo os riscos dos excessos e das desmedidas que são próprias de quem se dispõe ao conflito.

É importante frisar, aqui, a parte das imagens nos agenciamentos políticos de discursos e de posicionamentos dentro do espaço público. Mauad (2018) insere o pensamento sobre as imagens a partir da noção específica de espaço público visual, dentro da dupla chave da experiência que temos com a fotografia e também da relação que a própria fotografia estabelece com seus públicos e contextos.

O espaço público visual é dotado das características políticas contemporâneas consolidadas na virada do século XX para o século XXI, com a maior circulação de imagens

²⁷ O podcast Vinte Mil Léguas Submarinas apresenta como um espírito do tempo de ideias de mudança, vindo de poetas românticos, influenciaram Darwin na elaboração da Teoria da Evolução. O vínculo é apontado em biografias do cientista. (VINTE..., 2020).

atreladas a posicionamentos políticos por meio das redes sociais situadas no espaço virtual da internet. Esses posicionamentos são agenciados como elementos de distinção e também de adesão e de pertencimento a diversos grupos e espectros políticos e identitários. As imagens surgem, dentro dessa configuração, mais como agenciadoras de operações de representação do que como provas historiográficas de uma época.

3.7 GESTAR A IMAGEM NO ESPAÇO PÚBLICO

Inicialmente, o ato em protesto pela morte de Marielle, no Recife, não se moveria, seria restrito aos discursos das lideranças presentes. Mas, o volume de gente crescia – incluindo desde transeuntes que interromperam o curso da rotina e pararam em frente à Câmara a motoristas de ônibus que buzonavam e incentivavam a mobilização. Logo, foi iniciada uma marcha saída da Câmara de Vereadores em direção à sede do Governo de Pernambuco, o Palácio do Campo das Princesas, nas proximidades da principal casa de espetáculos da cidade, o Teatro de Santa Isabel.

É comum que em manifestações lideradas por coletivos ou movimentos sociais, aconteça, em determinado momento do ato, geralmente mais próximo do fim, uma performance artística. Em frente ao gradeado que separava a manifestação do jardim do Palácio, mulheres se sentaram em círculo e começaram a entoar, em notas de cântico ritualístico, de maneira solene, misturado a um tom de apelo, de ordem, de basta, os seguintes versos: “Não, não mais, não mata, não mata mais”.

O que começou a ser dito lentamente, em baixo volume, foi gradativamente aumentando, tanto em velocidade quanto em potência: “Não, não mais, não mata, não mata mais”; “Não, não mais, não mata, não mata mais. Uma primeira mulher se levanta, pega uma toalha com as mãos e começa a bater no asfalto passeando pelo círculo enquanto o canto entoado pelas outras se fortalece e se avoluma mais e mais. Partículas de pó que não se sabe se são da poeira do chão ou do próprio tecido começam a subir.

Os atos de transferência de que fala Mauss (2017a, 2017b) se fazem presentes. É comum a distribuição de tatuagens temporárias, afixadas no corpo pessoa a pessoa, com auxílio de água, por exemplo. Transferência e identificação no corpo daquilo que tornam aquelas pessoas participantes da mesma comunidade naqueles instantes. No protesto pela morte de Marielle, o processo de transferência ritualístico se deu de outro modo. Uma mulher passa a toalha a uma outra, escolhida aleatoriamente entre as que integram o círculo.

O movimento se repete até que uma das pessoas da manifestação, a alguns metros do círculo, força o gradeado do Palácio do Governo e os policiais militares e seguranças reagem e outro tipo de poeira toma conta do local: spray de pimenta pulverizado. A conjunção, no ato, entre ritual e performance lembra o que Butler (2018, p. 23) comenta sobre os corpos que se reúnem em protestos: mesmo que se reivindique, pelo corpo, sua “luta contra a precariedade e a persistência esteja no coração de tantas manifestações, ele também é o corpo que está exposto, exibindo o seu valor e a sua liberdade na própria manifestação, representando, pela forma corpórea da reunião, um apelo ao político”.

No plano simbólico, diante da atmosfera ritualística impulsionada pela dor, uma nova distância diante de Marielle, produzida pela morte dela, surgia. Um espaço que nos retirava, enquanto mulheres, do local de contradição e de diferença de nossas identidades e nos empurrava para a proximidade provocada pelo luto de um mundo de segurança que parecia desabar. O gesto repetitivo²⁸, a dinâmica circular, a repetição em velocidade alternada do canto de protesto – a manifestação extrapola o campo do político e adentra de forma ativa o espaço do simbólico. Há uma indiscernibilidade entre a energia que emana do encontro de corpos na rua, em simultâneo, dividindo ou não o mesmo espaço físico.

O estar junto das manifestações evoca rituais antigos e se mescla na dimensão estética e contemplativa do cozimento de imagens simbólicas descritas nas encenações das tragédias. Ir a um protesto, como observadora direta, é estar dentro e fora. Enquanto pesquisadora, toquei a dimensão nietzschiana da fusão entre o dionisíaco que se mistura e o apolíneo que separa, estando eu mesma atada a uma posição trágica, sendo e não sendo manifestante. Participando do ritual e dançando os sons da festa, emprestando meu corpo ao risco. Compartilho a descrição de Cavalcanti (2011) sobre seu papel como espectadora e pesquisadora do Carnaval:

Eu conhecia bem essa sensação de arrebatamento extático provocada pela visão, uma visão sinestésica e integrada à corporalidade, vinda, contudo, de um lugar e de um tempo surpreendentemente diversos: dos desfiles carnavalescos contemporâneos das escolas de samba no Rio de Janeiro. A descrição, anotada num pequeno caderno, remetia a um aspecto crucial de minha experiência como pesquisadora do Carnaval carioca, iniciada em 1984. Certamente no Carnaval, a riqueza, como já tinha me ensinado o carnavalesco Joãozinho Trinta, era ficção expressiva, impressão criativa, a provocar o olhar com o efeito de opulência barroca, carnavalizada pelo uso de muitos corpos humanos que sempre compunham o impacto visual de seus carros alegóricos. Mas a impressão de deslumbramento lá estava. Ora, essa impressão e esse efeito haviam sido experimentados por mim na condição de espectadora – esse personagem crucial no mundo das artes e que, no entanto,

²⁸ A relação entre gesto e ritual será explorada com mais profundidade na parte 3 deste trabalho.

tem recebido pouco de nossa atenção antropológica. Ao falar sobre o efeito emocional provocado pelas tragédias de Shakespeare – assombro (woe) ou maravilhamento (wonder) –, Cunningham (1964) refere-se ao espectador como aquele que penetrou conscientemente na experiência a ele apresentada e realizou a sua significância com seus sentimentos. (CAVALCANTI, 2011, p. 165).

Greenblatt (1991) propõe uma análise sobre modelos de exibição de trabalhos artísticos: a ressonância e o maravilhamento. A ressonância é quando a obra requer do espectador o acesso a forças culturais complexas e dinâmicas, rompendo fronteiras formais e indo além daquilo que está diante de quem vê.

Ver por ressonância é acessar as camadas de interpretação que uma obra pode oferecer para leitura, pensando a obra a partir da inserção dentro e fora do contexto histórico de que faz parte. O maravilhamento, por sua vez, é quando a obra tira o espectador dos trilhos, colocando-o diante de uma sensação singular para evocar atenção exaltada. Como observadora direta, pesquisadora, manifestante e espectadora (pois não afiliada a nenhum movimento social), entreguei-me ao maravilhamento. O momento em que escrevo é o que articulo o que ressoou dos protestos em que estive.

Uma Marielle singular enquanto imagem, incorporada ao espaço delimitado pelo tempo e pela geografia do Recife, foi gestada entre aquelas mulheres naquele ritual composto por abraços, batidas de toalhas no chão e rostos enlutados. É significativo que que nas eleições de 2018, em Pernambuco, a Juntas, uma chapa coletiva formada por cinco mulheres filiadas ao PSOL de perfis e representantes de diferentes pautas identitárias²⁹ tenha sido eleita para a Assembleia Legislativa.

No Rio de Janeiro, a professora Talíria Perone, negra, defensora da causa LGBTQIA+, foi eleita para a Câmara Federal. Arrisco a dizer que, mais do que a biografia de Marielle, a pauta identitária que a figura dela condensava mobilizou todas essas manifestações que, juntas, irromperam o campo do simbólico e contribuíram também para a mobilização do #EleNão, no dia 29 de setembro, uma semana antes da votação do primeiro turno das eleições brasileiras.

Ir a manifestações e protestos é uma afirmação da liberdade de reunião e dos próprios corpos, uma exibição de enfrentamento político. Os corpos das pessoas presentes nas manifestações, assembleias, greves, vigílias e ocupação de espaços públicos tornam a sua

²⁹ Robeyoncé Lima, advogada negra trans; Carolina Vergolino, produtora audiovisual; Jô Cavalcanti, ambulante e coordenadora nacional do Movimento dos Trabalhadores e Trabalhadoras Sem Teto (MTST); a professora e sindicalista Kátia Cunha; e a militante feminista Joelma Carla formam a chapa Juntas.

própria condição de precariedade e de vulnerabilidade como instrumento de ação e de apelo políticos (BUTLER, 2018, p. 15).

O processo de precarização dos corpos enquanto estratégia de ação é indutor de sentimentos de desesperança e insegurança em camadas variadas de populações. Relembro da campanha de 2018 no Brasil, quando pessoas LGBTQIA+ se sentiram possíveis alvos de violência nas vias públicas e o temor de pessoas de esquerda de manifestar seus posicionamentos políticos.

Esse processo é anterior ao embate político partidário e é semeado nas relações fragilizadas de trabalho, no empobrecimento de ofertas ou mesmo destruição dos serviços sociais e “no desgaste geral dos vestígios ativos da socialdemocracia em favor das modalidades empreendedoras apoiadas por fortes ideologias de responsabilidade individual e pela obrigação de maximizar o valor de mercado de cada um como objetivo máximo de vida” (BUTLER, 2018, p. 21).

A mediação de uma morte ou a repercussão de imagens de mobilização social e de levantes contra o sistema políticos posto revela o processo como a “comoção depende de apoios sociais para o sentir: só conseguimos sentir alguma coisa em relação a uma perda perceptível, que depende de estruturas sociais de percepção” (BUTLER, 2015a, p. 81).

A consequente autoconsciência da vulnerabilidade deste processo leva à insegurança e ao temor quanto ao futuro: “impõe à pessoa que sofre dessa ansiedade um enquadramento de responsabilidade individual, e redefine a responsabilidade como a exigência de se tornar um empreendedor de si mesmo em condições que tornam uma vocação dúbia impossível” (BUTLER, 2015a, p. 21). A exibição dos corpos em manifestações é uma maneira de ampliar a categoria “povo” pelos diversos meios de comunicação que constituem a mídia.

A mídia teria se imbricado na definição do que é povo, sendo este constituído pela “complexa interação entre performance, imagem, acústica e todas as diversas tecnologias envolvidas nessas produções” (BUTLER, 2015a, p. 26). Essa condição de precariedade é extensiva a minorias que se encontram na mesma confluência social e econômica de vulnerabilidade, mesmo que não coincida enquanto identidade comum a essas populações. Para Butler (2015a), a precariedade atravessa a condição desses grupos, mas não leva a uma condição de pertencimento. Podemos perceber a conjunção desses fatores nos movimentos de mulheres mais recentes.

Biroli (2018) aponta que o direito ao voto e a disputa de eleições não foram traduzidos em condições igualitárias de participação das mulheres na política. As relações de gênero, classe, sexualidade, etnia, raça e geração surgem como atravessamentos e obstáculos à

participação das mulheres em espaços institucionais de tomada de decisão do âmbito estatal. Como explica Biroli, a política passa por mudanças, mas é atualizada como espaço masculino:

A história do espaço público e das instituições políticas modernas é a história da acomodação do ideal de universalidade à exclusão e à marginalização das mulheres e de outros grupos sociais subalternizados. Vem sendo contada por intelectuais feministas de um modo que explicita as conexões e as tensões entre patriarcado e capitalismo, desvenda o caráter patriarcal do pensamento e das instituições políticas modernas e as matrizes de dominação que são ao mesmo tempo patriarcais, racistas e colonialistas (BIROLI, 2018).

As barreiras institucionais são ampliadas quando são pensadas as condições de participação de mulheres negras, indígenas, e trabalhadoras do campo. Essas categorias contribuem, por outro lado, para que as pautas feministas assumam, mesmo que fora dos espaços de disputa eleitoral, características mais radicais de defesa de agendas como a dos limites da democracia brasileira. Para Biroli (2018), isso pode ser atribuído à origem do ativismo de muitas mulheres em grupos marxistas e socialistas e também no protagonismo das mulheres negras na contestação de pautas que remetem a problemas de raça e hierarquia de classe.

O combate à ditadura fortaleceu os movimentos de mulheres do campo da esquerda. No diálogo aberto durante a redemocratização e no contexto de elaboração da Assembleia Constituinte de 1988 aquilo que foi gestado durante os anos de chumbo entre os movimentos progressistas se transformou em pautas consequentes à politização da noção de gênero, dentro de uma perspectiva interseccional. Persistiu, como entrave maior entre os grupos de mulheres, a falta de consenso sobre o aborto.

Os principais agentes nos espaços institucionais contrários à agenda feminista são os grupos religiosos conservadores, católicos e evangélicos, que têm investido em restrições ao debate sobre gênero, sexualidade e políticas públicas. Os grupos de mulheres têm buscado meios de atuação alternativos como mecanismo de pressão ao campo institucional, dispendo de estratégias de mobilização e de visibilidade como manifestações de rua e mobilização via Internet por meio de redes sociais.

Essas ideologias conservadoras, baseadas na conexão entre ordem familiar e ordem política, estiveram intensamente ligadas durante a ditadura e “revelavam os padrões das relações entre a Igreja católica e o Estado na ditadura brasileira e nos regimes autoritários vigentes em outros países latino-americanos no período” (BIROLI, 2018).

Ao mesmo tempo, da década de 1960 em diante, com a pílula anticoncepcional e outras mudanças no campo da cultura e da economia, houve modificações profundas tanto nas

dinâmicas de trabalho quanto no âmbito da sexualidade, cujo impacto foi percebido nas relações familiares e de gênero. De 1970 em diante, os movimentos feministas batalharam pela ampliação da atuação da mulher para que não haja uma redução ao papel de mãe – tanto do ponto de vista do trabalho quanto do ponto de vista da saúde, incluindo o debate sobre a autonomia da mulher sobre a gravidez e o planejamento familiar.

Posteriormente, os avanços obtidos na década de 1980, trazidos pelos grupos surgidos durante os anos de repressão e lançados ao debate a partir da redemocratização, foram enfraquecidos na década seguinte, durante o Governo Collor, quando houve o desmonte do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher (CNDM) a partir da junção entre a implementação de políticas neoliberais e o conservadorismo nas pautas de gênero, raciais e da sexualidade (BIROLI, 2018). Os avanços tornaram a acontecer por meio de ações implantadas durante os anos 2000, nos governos de Lula e na gestão da primeira presidenta do Brasil, Dilma Rousseff. Podemos citar a Lei Maria da Penha em 2006; a Lei do Feminicídio e a PEC das Domésticas, ambas de 2015, além de programas de combate à homofobia e de inclusão de mulheres no meio científico.

Com o golpe que destituiu Dilma Rousseff da presidência, aconteceu um recrudescimento de reações conservadoras que se organizaram a partir dos movimentos de junho de 2013 e da eleição de 2014. Duas bandeiras que miram diretamente nas questões de gênero, dos direitos sexuais e reprodutivos se configuraram como aglutinadoras do campo conservador: os acusadores da “ideologia de gênero” e da “Escola sem Partido”. São demonstrações que indicam o rechaço dos grupos religiosos, católicos e expressos principalmente pelos evangélicos e sua bancada parlamentar aos progressos obtidos durante dos anos 2000 em diante.

A reação foi mais facilmente percebida pela saída desses grupos da base aliada desses governos. Para Biroli (2018), o desagrado veio, principalmente, pela institucionalização da agenda de gênero em programas e em áreas técnicas de ministérios como o da Educação e o da Saúde e que foram incorporadas ao âmbito da seguridade, da assistência social e do trabalho, confrontando “o enquadramento conservador da família, da conjugalidade e da sexualidade, sem que correspondesse às opiniões e aos interesses predominantes no Congresso Nacional”.

Enquanto os grupos conservadores ganham espaço na política institucionalizada, no âmbito legislativo e no governo federal, novos grupos de feministas surgem, impulsionados pelas redes sociais e, principalmente, entre jovens. O racismo e a desigualdade surgem dentro

deste contexto como articuladores discursivos, dentro da chave do pluralismo dos movimentos de mulheres contemporâneo (ALVAREZ, 2014 apud BIROLI, 2018).

Fraser (1990) sugere a ideia de esfera pública de Habermas (2016) como fonte teórica para pensar as consequências políticas da confluência de discursos da agenda política das mulheres. A esfera pública é designada aqui como o teatro nas sociedades modernas na qual a participação política é encenada pelo meio da fala, diferente do uso simplificado que apenas diferencia o espaço público do espaço privado, sendo este o ambiente doméstico ou familiar. A esfera pública é uma arena institucionalizada de interação discursiva. Fraser (1990) distingue essa arena do estado e a demarca como um lugar de produção e de circulação de discursos que podem, em princípio, ser críticos do estado.

Retomo, então, a especificidade do espaço público visual tal como posta por Mauad (2018) para endossar a elaboração da potência simbólica da imagem que surge a partir das manifestações públicas de caráter político. As fotografias de protestos revestem de materialidade os dissensos políticos que acontecem no plano do simbólico e do ritual encarnado nos roteiros seguidos pelos grupos que ocupam as ruas reivindicando o direito à inserção dentro do regime de visualidade como reivindicação equivalente à da própria existência.

A noção de contrapúblicos subalternos é posta por Fraser (1990) numa revisão crítica da esfera pública habermasiana e surge pela contestação feita por grupos politicamente minoritários nos espaços amplos de interação discursiva. Birolí (2018) menciona, como proposta de clarificação do debate ampliado pela participação das minorias políticas, a definição de Fraser (1990) dos modos discursivos dos contrapúblicos subalternos. Esses agentes atuam em arenas discursivas paralelas criando e fazendo circular contradiscursos para elaborar suas próprias identidades a partir daquilo que formulem como sendo seus interesses e necessidades. (BIROLI, 2018; FRASER, 1990).

O exemplo que Fraser (1990) dá é a reivindicação das feministas de que a violência doméstica não é uma questão privada, mas sim uma forma sistemática de dominação masculina mais ampla. O assunto foi levado a público e se tornou um consenso partilhado amplamente. É necessária à democracia a garantia de oportunidades às minorias para transformar consensos que pertencem ou que deveriam pertencer ao passado.

As manifestações de luto produzidas em torno do assassinato de Marielle Franco correspondem à atuação dos contrapúblicos subalternos definidos por Fraser (1990). O retrospecto que apresentei acima justifica a tessitura afetiva que endossa as manifestações, aqui no caso específico, a aglutinação de mulheres em torno da figura morta de Marielle. Mais

sobre o funcionamento das dinâmicas de luta por participação política podemos encontrar no trajeto que Buck-Morss (2017) refez do pensamento em defesa da liberdade tanto por parte de historiadores quanto de filósofos que inspiraram os movimentos revolucionários dos séculos XVII e XIX.

3.8 BONDADE E HORROR

Existem escolhas antecedendo ações que nos aproximam e nos distanciam dos enquadramentos epistemológicos que norteiam nossos movimentos. Nussbaum (2001) explica que uma obra deveria ir além da mera descrição dos modos dos personagens, sendo fundamental a apresentação deles envolvidos em ações dotadas de significância. Sem isso, a obra deixaria de apresentar sobre o que se trata a boa vida, a vida boa, a vida feliz, que aprendemos pelo caminho da tragédia.

É preciso que o público saiba por que vale a pena resistir às tramas do destino, mesmo intuindo que sucumbirá diante dele. Para ela, Aristóteles aponta os estados de caráter dos personagens trágicos, o que não é, por si só, suficiente para a boa fortuna. Até porque as escolhas que são feitas é que evidenciam o caráter desses personagens.

A tragédia, pois, não se limita a apresentar tipos de caráter, mostra como os personagens, guiados pelos seus estados, agem. Conhecemos os caracteres dos personagens vendo-os em ação. Nussbaum (2001) enxerga, a partir da teoria aristotélica da tragédia, o nexos entre nossos valores éticos e nossos valores poéticos. O aprendizado vindo da tragédia surge a partir de valores práticos.

Enquanto o pensamento platônico defendia a invulnerabilidade da razão diante de circunstâncias individuais, Aristóteles (2005) argumentava que uma pessoa poderia ser impedida de agir bem durante a vida ou parte dela. O caso de Édipo ajuda a perceber quando o mundo exterior cria um impedimento à ação inocente ou justa.

Sem haver conhecimento e também sem haver falha, a ação inocente dele é descrita como uma ação horrenda. A falta da boa fortuna muda a sorte de uma pessoa que era boa, que agia com retidão, e a leva a cometer atos horríveis, mesmo que seja possível nutrir por ela um sentimento de piedade. Assim, Nussbaum (2009) argumenta, a partir de Aristóteles, que:

Através de importantes valores relacionais de atividade política e amor pessoal, nossa aspiração de viver bem se torna especialmente vulnerável a acontecimentos não controlados. Pois nesses casos, o mundo não proporciona ao agente simplesmente os meios instrumentais para uma atividade que pode ser identificada e especificada à parte do externo; proporciona uma parte constituinte da própria atividade boa. Não há ação

amorosa sem alguém para recebe-la e retribuí-la; não há como ser um bom cidadão sem uma cidade que aceite sua pretensão de ser membro. Nesses casos, *héxis* e *práxis*, caráter e atividade, estão ligadas tão intimamente que sequer seria possível representar estados de caráter apropriados sem representar a ação e a comunicação – e, portanto, a vulnerabilidade. Isso significa que a interferência do mundo não deixa seguramente intacto nenhum núcleo autossuficiente da pessoa. Ela atinge diretamente a raiz da própria bondade. (NUSSBAUM, 2009, p. 333).

A bondade, por si só, não nos salva do terrível. “Os enredos trágicos exploram a lacuna entre nossa bondade e nosso bem-viver, entre o que somos (nosso caráter, intenções, aspirações, valores) e quão humanamente bem conseguimos viver” (NUSSBAUM, 2009, p. 334). Apresentam as viradas da fortuna agindo sobre pessoas que podem ser consideradas de bom caráter e que não são invulneráveis nem divinas.

As tragédias reafirmam que para ter uma boa vida não basta ter bondade. Refletindo a partir de Hécuba, Nussbaum (2009) chama atenção para o fato de que a tragédia euripidiana abre com a narração feita pelo fantasma de Polidoro, uma criança. Eurípides elimina nossas esperanças de um futuro em que poderemos desfrutar da beneficência humana.

Nussbaum (2009) lista duas possibilidades gerais: a primeira trata da vulnerabilidade limitada por padrões em que, mediante a carência e a fragilidade do indivíduo, uma lei divina restaura o equilíbrio. A segunda é independente de entes externos a quem poderíamos recorrer e que passamos a depender, como diz Aristóteles, como a instauração de um hábito para que uma obrigatoriedade seja no âmbito da moral ou do jurídico possa ser de fato efetivada.

Alterações por meio da força levariam a sublevações. “Hécuba é capaz de se manter firme na adversidade. Entre suas virtudes excelentes estão a preocupação cívica e a lealdade, a generosidade para com os necessitados e os suplicantes, a moderação, a justiça e uma preocupação resoluta e amável com seus filhos” (NUSSBAUM, 2009, p. 357). O que muda tudo é o desrespeito ao hábito.

O assassinato de Polidoro cometido pela ambição e pela deslealdade de Poliméstor muda tudo. Hécuba é constantemente comparada a um animal, tomada pela raiva, distante de qualquer condição que a aproximaria de um pensamento equilibrado cujas ações seriam guiadas pela razão e pela crença numa equiparação justa. A justiça aristotélica, por sinal, pode ser lida como “a inteireza da excelência – significando com isso que toda virtude tem um aspecto comunal e interessado no outro que não pode separar-se dela sem destruir seu caráter de virtude” (NUSSBAUM, 2009, p. 165). Quando isso se perde, resta a vingança e o deixar-se ao sabor da morte.

4 METÁFORA COMO MORADA: IMAGENS E ALEGORIA

Claro se agita o teatro diante da atuação dos bonecos de seda,
 Sob a farinha ocultando sua febre,
 E rodeados dos dementes grupos observavam
 Que não faltava muito para a quarta-feira de cinzas.

Se esgueira rumo ao parque solitário. Através da planície da Costa.
 Brevemente faz um sinal para o baile de máscaras.
 E se inclina tremendo sobre o gelo. Um estalo,
 Logo, o frio silencioso... de longe um chamado ao baile.

Ninguém entre os cavalheiros e damas elegantes,
 Se deu conta... coberto de mofo e algas,
 No entanto, quando na Primavera saíram ao jardim, viram
 Brotar com frequência do lago um choro apagado.

A pequena multidão do jocoso século,
 Percebeu que algo raro murmurava dali debaixo,
 Mas não se espantou muito com isso,
 Apenas acreditou ser o rumor das ondas.

Stefan George, A Máscara.
 (GEORGE, 1900 apud LUKÁCS, 2015, p. 1-2.)

A imagem de um sonho me persegue e me sinto Alice adentrando o espaço que fica no depois do espelho. Uma praia, de falésias e de águas de azul cristalino, transparente. Na vida durante o sono, estou meio imersa na água, meio caminhante por entre a fina grama que cobre aquela divisão entre a terra e o abismo. É neste lugar onírico, fora do mapa, quando me sinto mais aprisionada pela passagem do tempo, congelada numa paisagem anterior a mim mesma. É também quando me sinto mais humana e pequena, pertencendo a um espaço que deve ter sido habitado por tantos outros seres, um espaço que foi palco de guerras e que viu edificações surgirem e sumirem. Diante do mar, que recebeu em suas margens animais gigantescos e minúsculos de várias espécies, que nem nunca saberemos ou teremos registro ao todo.

Quando penso no mar e na areia que lhe limita, penso que há testemunhas imóveis diante dos acontecimentos, mesmo que não sejam imunes por completo à passagem dos dias e das noites. Em um salto, penso que é da decomposição da areia, daquilo que poderia estar ali, emoldurando o quadro do meu sonho, de que é feito o vidro. Pelo menos o vidro artesanal, que engole tempo em sua feitura e só se torna vidro depois de passar pelo fogo – em

temperaturas altíssimas pelas quais passa o calcário estilhaçado. Para que se torne moldável ao ponto de quase líquido, para que ganhe forma pelo sopro de ar.

Do sopro, aparece uma bolha que, resfriada até a temperatura ambiente, vira um vaso ou qualquer outro objeto. Do sopro, o calcário poderá, quem sabe, vir a ser uma taça contendo vinho tinto de excelente safra que, por sua vez, tal qual o calcário, também será fracionada em pedaços, estilhaçada, tornando o líquido vermelho-rubi pelas bordas do chão em uma pequena e frágil onda, que desaparecerá em segundos. Ninguém será hábil o suficiente para impedir a queda ou a destruição do que foi criado num sopro. Ninguém. A fotografia, talvez possa: guardar num instante, num átimo, o registro de um fim, de uma vertigem, do avanço diante de um abismo.

Fiz a digressão acima como uma anotação de que produzimos imagens em nossas mentes, em nossos interiores, uma observação feita por Aristóteles (2015) e que se difere da desconfiança de Platão sobre o mundo das imagens. Machado (2019) convida a imaginarmos que, dentro de nós, opera uma “instância produtora de imagens” que dá vazão às formas da imaginação, mas que conseguimos exteriorizar apenas pela mediação da palavra. Isso condenou à imagem a ser percebida por vários sistemas como artificial, como um simulacro.

É a partir dessa premissa que Machado desenvolve um redimensionamento do entendimento sobre imagem técnica e apresenta implicações que se fazem consequentes para a investigação teórica sobre a fotografia. Machado (2019, p. 228) restringe o conceito de imagem técnica “ao campo de fenômenos visuais e audiovisuais em que a intervenção da técnica produz uma diferença no universo das imagens, marcando muitas vezes uma cisão, uma distância em relação” àquelas imagens que fazem parte de nossa imaginação, que estão circunscritas ao nosso interior, a nossa psique. As imagens técnicas demonstram o quanto a nossa visão permanece atrelada formativamente a modelos do passado que respeitam a mímese e a verossimilhança como modos de criar e de ver imagens.

E é pelo que instiga Machado que se pode ampliar as perspectivas de estudo das imagens para incluirmos a metáfora e a alegoria como categorias de análise e de questionamento ao cânone da verossimilhança, da objetividade e da coerência que seguem desde as técnicas de observação da realidade apreendidas por artistas renascentistas e desde então se constituem como os principais parâmetros para o estudo e para a criação das imagens.

As fotografias ilustram o ensaio fotográfico publicado no site da Revista Piauí em 11 de julho de 2017 (SOUZA, 2017). São do aniversário de 50 anos de profissão do jornalista Ricardo Noblat. Nas imagens, estão o então Presidente da República, Michel Temer; um dos

seus principais ministros, Moreira Franco; Marco Aurélio Melo, ministro do STF; o presidente da Câmara dos Deputados Rodrigo Maia; além de jornalistas, editores e diretores de jornais, advogados. A autora das fotos e do texto, Zuleika de Souza, assim descreve a noite em que foram feitas essas imagens, o dia 07 de março de 2017:

Quando adentrou nos salões, o presidente Michel Temer foi saudado com entusiasmo. Ainda que, nos último seis meses, oito ministros tivessem sido destituídos do cargo – por suspeita de envolvimento em casos de corrupção – , ele mantinha a fleuma pública com demonstrações de força: a aprovação das reformas Trabalhista e Previdenciária pareciam questão de tempo³⁰. Os presidentes da Câmara e do Senado – Rodrigo Maia, do DEM, e Eunício Oliveira, do PMDB – haviam sido reeleitos com folga garantindo maioria ao governo. A proposta de emenda constitucional que congelava os investimentos públicos por vinte anos – outra vitória da base governista – fora aprovada. A economia dava sinais de melhora, a oposição estava acuada em um canto e os institutos de pesquisa ainda não haviam divulgado o baixíssimo índice de aprovação (10%, segundo CNI/Ibope) do novo mandatário do país. A turma tinha o que comemorar. (SOUZA, 2017).

Como se sabe, depois da festa, Temer recebeu na residência oficial da presidência da República, o Palácio do Jaburu, o empresário Joesley Batista, que gravaria o encontro. Como consequência, Temer se tornou o primeiro presidente da República investigado pela acusação de corrupção passiva. As denúncias foram barradas na Câmara dos Deputados ainda em 2017 (CALGARO; MODZELESKI; CARAM, 2017)³¹.

As taças me devolvem à areia da praia do meu sonho e me colocam dentro daquelas imagens para que eu possa habitá-las e, então, tornar-me sujeito junto com as figuras humanas que estão ali representadas. Se Benjamin, nas suas teses, sugeria escovarmos a história a contrapelo, sugiro nos apequenarmos à estatura de pulgas, que entram nos pelos emaranhados das imagens e lhes fazem de moradia.

A imagem logo abaixo da taça nas mãos de Aécio Neves, em postura relaxada, usando paletó, vestido formalmente, sentado à mesa durante uma confraternização junto com outras figuras que personalizam o circuito do poder no Brasil me causa horror. Causou no momento em que as imagens pela primeira vez, pois já sabia do desenrolar dos fatos depois da celebração. Causa ainda hoje, por ainda viver dentro do contexto histórico no qual as relações de força esboçadas na celebração representaram nas tomadas de decisão que contribuíram, como um castelo de cartas, à queda a que estamos, coletivamente, participando. A tragédia acontecia como espetáculo celebratório e estético. As imagens que Souza (2017) produziu

³⁰ Michel Temer chegou a ser preso preventivamente, mas foi solto depois de decisão do Superior Tribunal de Justiça (JUSTIÇA..., 2019). A Reforma da Previdência foi aprovada pela Câmara dos Deputados somente em 2019.

³¹ Ver nota acima.

provocam a sensação de se estar diante da celebração em que há, mesmo que difuso, um ser destinado ao sacrifício, rumando ao abismo, nas imagens da festa.

4.1 IMAGEM E ALEGORIA

Parto dos estudos de Benjamin (2011) e sua fortuna crítica, do resgate da Idade Média feito por Eco (1989, 2010, 2012) e também da visada do Imaginário a partir de Durand (1988) e Castoriadis (2004) para operar conceitualmente a relação entre alegoria, história e imagem aproximando essa triangulação da experiência do trágico. O que busco é a noção de alegoria como uma alternativa conceitual e operativa, do ponto de vista metodológico, para o campo dos estudos da imagem. É comum encontrarmos o termo “alegoria” em capítulos de livros e textos críticos sobre pintura figurativa, fotografia e cinema sem a devida investigação sobre o termo enquanto conceito.

A noção de alegoria será apresentada como parte da articulação do imaginário para trazer ao contexto contemporâneo narrativas que podem ser circunscritas dentro do escopo do trágico, a partir do referencial teórico apresentado no capítulo anterior. É a partir dessas articulações, alinhadas aos posicionamentos teóricos de Eco (1989), de Burke (1995) e de Benjamin (2011, 2013b) sobre a possibilidade de uma teoria da alegoria.

Essa trama conceitual costura a metodologia trabalhada no processo de codificação e decodificação das imagens aqui investigadas por seu potencial metafórico. Estes procedimentos investigativos estão presentes ao longo deste estudo como uma proposta de leitura de imagens.

Figura 10 – Espelhos.



Fonte: Souza (2017).

Legenda: Aécio Neves e Rodrigo Maia fotografados no ensaio da fotógrafa Zuleika de Souza "O último baile".

É uma espécie de fábula a que nos conta o espelho. Vemos a nós mesmos e até imaginamos que é assim que as outras pessoas nos veem. É um objeto familiar— está no quarto, no banheiro, no retrovisor do carro. Está nos lados externos dos prédios e nas vitrines. O espelho nos coloca diante de nós mesmos em vários dos lugares a que vamos. Poderíamos até dizer que o espelho é uma espécie de caneta tinteiro, que resiste à obsolescência e que de certo modo narra a nós mesmos, mesmo que em nossas conversas ensimesmadas, em que cabe de interlocutor apenas esse antigo item e ninguém mais.

Eco (1989) lembra que todas as manhãs olhamos para nossa própria imagem diante do espelho sem tentarmos entrar naquele ambiente que aparenta outra dimensão. Pensar sobre como lidamos com espelhos é também pensar sobre como lidamos com as diferenças entre percepção e juízo assim como, recorrendo à psicanálise lacaniana, demarcam-se, na infância, características da fase de separação entre o que é imaginário e o que é realidade.

A experiência diante do espelho desperta para a experiência do imaginário e da separação do simbólico, entre percepção e significação: “No momento em que se delineia a “virada” do eu especular para o eu social, o espelho é a ‘encruzilhada estrutural’ ou, como dizíamos, ‘fenômeno-limiar’” (ECO, 1989, p. 13). Isso acontece, por exemplo, durante a fase da infância em que a criança começa se reconhecer no espelho e, posteriormente, quando percebe a separação existente entre ela e as pessoas que a cercam.

Para lidar com as singularidades da nossa relação com o espelho, Eco (1989) pontua algumas especificidades da imagem especular. A primeira delas é que essa imagem não se constitui enquanto signo, porque sua presença se dá diante de um referente que não pode estar ausente, e da qual essa imagem é efeito direto. Se a imagem do espelho surge apenas diante do seu referente, é impossível que ela seja falsa, contrariando, assim, o lugar-comum que toma a imagem especular como falsa.

Não se pode mentir com ela nem através dela, visto que ela sequer se relaciona a um conteúdo. O que ela pode é manter uma relação mediada pelo referente, pelo que ou por quem espelha. Vinculada ao meio, ao canal, a imagem especular estabelece ocorrências, mediações evidenciando a separação entre o imaginário e o simbólico. Esse corte abre caminhos para outras separações no campo da ciência, criando frestas para a instauração do espaço necessário a metodologias de estudo das imagens, ao percurso de investigação que protegerá a reflexão teórica dos excessos de contaminação da experiência direta.

É frequente pensarmos a nossa relação com a imagem fotográfica, enquanto registro e documento pessoal, histórico, como espelhos de um tempo. Machado (2019) menciona a relação que criamos com a fotografia como uma emanção da coisa fotografada, uma conexão próxima das que já foram feitas entre imagens e pessoas em rituais antigos, por exemplo. Pensando a noção de espelhamento trazida pela fotografia retorno, então, à investigação feita por Eco (1989) dos aspectos semiológicos que esses mecanismos podem despertar.

De início, podemos afirmar que o espelho, por si só, é um mecanismo metonímico – reflete apenas parte e não o todo e só pode ser duplicado por outro espelho e, quanto signo, “transforma-se no fantasma de si mesmo, caricatura, escárnio, lembrança” (ECO, 1989, p. 37). Eco fala da diferença entre olhar-se no espelho, e saber diferenciar essa imagem virtual da imagem real, e imergir no espaço virtual do espelho, como a Alice de Lewis Carroll, que encontra no espelho uma travessia para um mundo fantástico (ECO, 1989).

Essa reflexão também se dá na dinâmica das relações entre passado e presente, posto que o passado é “essencialmente virtual” (BERGSON, 2010, p. 158). Eco (1989) argumenta que há, de modo pragmático e imediato, a convicção de que tanto a imagem fotográfica quanto a imagem do espelho atestam a verdade e que também indicam a presença de um objeto impressor – conectado ao passado, no caso da fotografia; e ao presente, no caso do espelho. A chapa fotográfica seria uma espécie de espelho capaz de congelar a imagem refletida sobre a superfície, retendo-a mesmo depois que o objeto refletido se torna ausente.

A diferença da chapa fotográfica para o espelho é que há, de fato, vestígios da luz que formou a imagem – uma relação entre matéria e matéria. O espelho lida com imaterialidade, a

falta de vestígio do reflexo. As relações estabelecidas por Eco (1989, p. 36) entre o registro fotográfico e a imagem especular tecem equivalências para a interpretação de ambos: “O modo de interpretar um registro (que é signo) é afim àquele com o qual se interpreta uma imagem especular deformada ou pouco definida (que não é signo)”.

Procede-se por projeções em relações de dimensão e correspondência entre referente e conteúdo para que a imagem fale. Desta feita, os registros fotográficos são lidos quase como imagens especulares ocasionando a fruição de uma percepção do real. Isso exige que interroguemos a relações de manipulação da imagem e de continuidade de causa e efeito entre a imagem-registro e seu referente.

O que a imagem fotográfica e o espelho mantêm em comum é a alusão fantasmagórica a uma outra imagem, de algo que já passou diante dos olhos³² de alguém, que já foi visto e que estabelece e faz estabelecer correspondências. Arlindo Machado retorna ao problema do espelhamento do mundo quando perscruta a relação entre fotografia e representação. Ele assim define o que chama de ilusão especular:

O que nós chamamos aqui ‘ilusão especular’ nada é senão um conjunto de arquétipos e convenções historicamente formados que permitiram florescer e suportar essa vontade de colecionar simulacros ou espelhos do mundo, para lhes atribuir um poder revelador. A fotografia em particular, desde os primórdios de sua prática, tem sido conhecida como o ‘espelho do mundo’, só que um espelho dotado de memória. Certamente, a superfície prateada e a base rígida do daguerreótipo contribuíram para essa analogia. Já na aurora de 1839, Jules Janin, explicando o que era a nova invenção, conclamava ao leitor: ‘imagine um espelho que pode reter a imagem de todos os objetos que ele reflete e você terá a ideia mais completa do que é o daguerreótipo’. Ora, se é verdade que as câmeras ‘dialogam’ com informações luminosas que derivam do mundo visível, também é verdade que há nelas uma força mais formadora que reprodutora. As câmeras são aparelhos que constroem as suas próprias configurações simbólicas, de forma bem diferenciada dos objetos e seres que povoam o mundo; mais exatamente, elas fabricam ‘simulacros’, figuras autônomas que significam as coisas mais que as reproduzem. (MACHADO, 2019).

Machado (2019) ressalta que as formas simbólicas pertencem aos sistemas simbólicos construídos em sociedade e que, por sua vez, apontam as ideologias e as contradições da vida social mesmo que sejam, por vezes, opacas. Isso, por consequência, desfaz a impressão primeira de que os sistemas ideológicos são entidades autônomas e transparentes. Os signos são a realidade material em que são expressas as diferentes formas ideológicas e sempre

³² Não podemos esquecer que Édipo prefere furar os próprios olhos, que por verem o mundo exterior sem conseguir decifrá-lo devidamente, perdem a serventia.

remetem a uma outra coisa – em sua mais clássica definição, refletindo e refratando a realidade vista pela lente da representação.

Assim como em Eco (1989), Machado retorna aos estudos da óptica como metáforas para investigar fenômenos da imagem fotográfica. Indo até a raiz latina das palavras refletir e refratar, que demonstra que os verbos significam, ambos, modificar, Machado articula que a imagem formada por feixes de luz não corresponde exatamente ao real – já se trata de uma outra imagem modificada (deformada, transfigurada) pelo próprio percurso da luz, tanto no fenômeno da refração quando acontece um reflexo.

Para Machado (2019), é pensando justamente nessa habilidade de transfiguração dos signos que se pode argumentar que os signos são enunciados por sujeitos e, por meio deles, operam modificações nos fenômenos: eles se interpõem entre a realidade e seus sentidos elaborando interpretações, reformulações, transfigurações. Os sentidos são elaborados a partir da mistura entre o material ideológico, material significante e o intercâmbio social no qual o próprio sentido se dá (MACHADO, 2019).

Apesar das confluências entre problemas da linguagem e problemas da imagem, existem questões que são historicamente mais frequentes e específicas quando tratamos da imagem figurativa: o problema que caminha desde o Renascimento sobre o efeito de realidade, de analogia - demandando da produção da imagem figurativa o uso de artifícios que a fizessem assemelhar-se o máximo possível à realidade.

Ou seja, a elaboração de códigos de representação que buscassem não somente representar o real, mas “suprimir a – ou ao menos reprimir – a própria representação” em prol de uma “homologia absoluta, a identidade perfeita entre o signo e o designado” (MACHADO, 2019). Os vários caminhos evolutivos da técnica fotográfica seguiram essa perspectiva renascentista, do daguerreótipo ao CinemaScope:

O trabalho da técnica é impor de forma crescente um efeito de ‘realidade’ sobre os sinais ópticos, imprimir-lhes a marca de uma homologia cada vez mais absoluta e fetichista com o objeto representado. Nesse sentido, a fotografia e seus desdobramentos tecnológicos parecem visar a uma materialização da profética narrativa de Adolfo Bioy Casares em *La invención de Morel*, no qual fala de uma máquina capaz de produzir imagens humanas tão absolutamente fiéis à sua matriz (possibilitadas, inclusive, de se mover, falar e gozar de uma existência independente) que os homens se tornam eles próprios desnecessários e até mesmo incômodos, de forma que já podem ser eliminados do cenário dos vivos: ou seja, o analogon, de tão fiel, acaba resultando autônomo em relação ao seu modelo. (MACHADO, 2015).

O que Machado coloca é a crítica feita à tentativa de ocultar o aparato de produção de verossimilhança, na intenção de ocultar a produção de sentidos que o código de representação opera.

A representação está atrelada à denotação, à literariedade e ao significante. Já a alegoria está mais próxima da metáfora e do domínio do simbólico – mesmo que não se confunda com o símbolo, este a casa dos mistérios (DURAND, 1988). A noção de representação que aqui está pode ser compreendida a partir dos estudos do Teatro, em que representação é a reprodução sem repetição (DORT, 2013), e também das Artes Visuais, em que a representação pode ser entendida como uma presença da ausência de um determinado objeto (AUMONT, 2004). Ainda segundo Durand (1988), o simbolismo é uma espécie de conhecimento cifrado, um processo de mediação que parte experimentalmente de um elemento indicial concreto. Remete a alguma coisa mesmo que não se reduza ou se torne coincidente a essa coisa.

É a partir desse laço entre humanidade e imagens que experimento metodologicamente a possibilidade de leitura de imagens pelo viés da alegoria como maneira ampliada de observar a relação entre imagem e história. Ao olhar por uma perspectiva alegórica, em busca de metáforas, de codificações e decodificações, do que está dito, mas não está posto de maneira objetiva. Põe-se a noção de alegoria como uma perspectiva de distanciamento, entendendo a alegoria pela aceitação da perda de parte do significado e não pela busca incessante e totalizante do processo de significação.

A alegoria é percurso e não linha de chegada. Posiciono-me a favor do provisório, do transitório, da defesa da instabilidade. Afinal, o que está contido nas metáforas presentes em uma alegoria assim como a tomada de distância de um objeto por parte de quem pesquisa também nunca é um lugar de segurança. A vulnerabilidade e a graciosidade das imagens, assim como sua potência de significação, estão justamente na incerteza que elas prometem.

A alegoria está mais para as pequenas ondas que são percebidas quando lançamos uma pedra ao leito de um rio. Sendo uma espécie de caminho enviesado de conhecer, acredito que pensar imagens alegoricamente abre a possibilidade de libertá-las de destinos previamente traçados e, assim, possibilitar-lhes novos domínios de apresentação. A partir desta perspectiva, a alegoria será dada como a ferramenta metodológica de reconstrução de intervalos, dilatando caminhos e provocando intervalos que possam remontar ordenamentos de grupos de imagens, como os que estão presentes nos dois ensaios fotográficos que acompanham esta proposta metodológica.

Algumas perspectivas teóricas são caras a este estudo. A primeira vem de Durand (1988), que trata das maneiras que dispomos para representar o mundo: a representação direta, ligada à percepção e à sensação; e a indireta, quando o objeto está ausente e se manifesta pela memória, por exemplo. Esses dois processos podem acontecer em conjunto já que a consciência dispõe de diferentes graus da imagem – cuja gradação passeia pela elaboração de “signos arbitrários, puramente indicativos, que remetem a uma realidade significada” até “signos alegóricos”, que tratam de colocar em extensão, em narrativa, “uma realidade significada dificilmente apresentável” (DURAND, 1988, p. 13).

Um dos objetivos é aprofundar reflexões sobre a diferença entre alegoria e símbolo. Durand (1988) sugere que acontece uma inversão. Para ele, o símbolo remete a uma realidade inacessível, a uma epifania, à aparição do indizível enquanto a alegoria “é a tradução concreta de uma ideia difícil de se atingir ou exprimir de forma simples. Os signos alegóricos contêm um elemento concreto ou exemplar do significado” (DURAND, 1988, p. 13).

Eagleton remete a Trauerspiel, ou seja, ao universo do drama barroco em que reina a melancolia com porta para elaboração de uma crítica alegórica definida por Bolle (1988, p. 45-47) como “um trabalho de desmontagem de fragmentos e remontagem, escolhendo-se uma ideia-guia que reorganize os fragmentos em uma nova constelação”. Eagleton (1998), por sua vez, sinaliza que Frederic Jameson encontra na Trauerspiel de Benjamin um modelo em que a alegoria se torna nossa própria vida dentro do tempo, um deciframento do sentido intencionado a devolver uma continuidade entre instantes desconexos e heterogêneos.

A alegoria coloca os objetos sob o que Benjamin (2011 apud EAGLETON, 1998) chamou de abraço excêntrico do significado, este significado é múltiplo e aí está a natureza dialética da alegoria. Proponho, aqui, a alegoria como este espaço de criação de mundos imagináveis atados à produção de significados e de releituras da realidade.

A alegoria aparece de várias formas ao longo da história. Buscando identificar tipologias que melhor permitam a análise da permanência dessas figuras de linguagem, o historiador Burke (1995) analisa obras de arte que se referem a um evento ou a uma pessoa do passado, mas são percebidas ou representadas como outra pessoa ou evento. Burke (1995) cita as representações feitas nos afrescos do Vaticano por Rafael dos papas Leão III, no momento da coroação de Carlos Magno, e de Leão IV, agradecendo a vitória sobre os sarracenos, ambos pintados com as feições de Leão X, responsável pela encomenda dos afrescos.

Infere-se que as obras podem ser lidas a partir das relações que estabelecem, de maneira alegórica, entre Leão X e figuras do poder pertencentes ao contexto em que os afrescos foram feitos. Note-se, para além da aproximação por meio da inserção das feições de

um em outro, a repetição dos nomes que selaria também a proximidade dos destinos. As reservas de Burke se dão em torno de conclusões precipitadas acerca desses procedimentos:

Seria fácil multiplicar os exemplos, desde os primórdios da Europa moderna, de representações históricas que escondem ou implicam comentários sobre o presente, seja para lisonjear, justificar, advertir, seja para criticar um indivíduo ou um grupo. Os problemas começam quando tentamos explicar o que estava implícito, centenas de anos mais tarde. Por este motivo, o historiador volta-se com alívio para determinados exemplos cuja alegoria já tenha sido comentada pelos próprios contemporâneos. (BURKE, 1995, p. 198).

Para fins de categorização e de melhor visualização desses modos de elaboração de informações e de discursos subsumidos, mas nem tão velados assim, Burke nomeia de tipo pragmático da alegoria quando esta é “um meio para um fim, e não um fim em si” (BURKE, 1995, p. 200). Esse método costuma surgir quando comentários políticos diretos precisam ser suprimidos, como em tempos de governos autoritários. Podemos mencionar os mecanismos utilizados por compositores brasileiros (CALE-SE..., 2021)³³ para escapar da censura da ditadura militar e, na mesma época, as receitas de culinária publicadas nos jornais no lugar de matérias censuradas, numa tentativa de comunicar aos leitores o que acontecia nas redações³⁴. A alegoria pragmática, para Burke, retorna à história cultural sempre que se faz necessário.

A escrita de narrativas alegóricas, destarte, não se resume a tentativas de driblar a censura. Burke (1995) tipifica outro método: o metafísico ou místico. Nesses casos, estabelece-se, mesmo que distantes espacial ou temporalmente, uma conexão sub-reptícia, sugerindo “a visão antiga, medieval e renascentista de *correspondência* entre o cosmos, o microcosmos e o corpo político”, como a analogia entre o rei e o sol (BURKE, 1995, p. 201).

Podemos perceber esse procedimento nos paralelos possíveis de serem percebidos entre o Antigo e o Novo Testamento. Nesse caso, haveria, talvez, uma interferência divina promovendo uma reencenação de episódios do passado. Burke visita os achados de Auerbach (2015) que definiu figura como “algo real e histórico que anuncia alguma outra coisa que é também real e histórica” (AUERBACH, 1959 apud BURKE, 1995, p. 202). Auerbach (2015) isenta os textos dos poemas homéricos de serem atestados históricos de fatos reais ou de trazerem consigo uma verdade.

³³ A série documental “Cale-se” investigou o processo de censura na música brasileira apresentando as músicas vetadas e também ouvindo artistas que passaram pelo exílio durante o período.

³⁴ O documentário “Estranhos na noite” (2016) narra como os jornalistas do Estado de São Paulo lidaram com os censores na época da Ditadura Militar no Brasil. O trailer do filme está disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=CuS2zsmVGCO>.

O portal do Memorial da Democracia menciona o uso de poemas para ocupar textos censurados, disponível no link: <http://www.memorialdademocracia.com.br/card/noticia-censurada-da-lugar-a-camoes>.

Os poemas da Odisseia demonstram a importância para a cultura grega clássica da experiência sensorial, linguística, sintática a partir dos relatos da maneira de viver dos heróis e de suas aventuras. Diferente do texto bíblico, que lhe é posterior, o texto homérico não possui, para Auerbach (2015) nenhum sentido ou significado oculto que leve a interpretações, a leituras alegóricas ou a ensinamentos moralizantes.

Os textos bíblicos descartam a necessidade fundamental do encantamento dos efeitos sensíveis pois, entre suas intenções, está enaltecer os “sucessos éticos, religiosos, interiores que são os únicos que lhes interessam” e se tornam concretos pelo vínculo criado a partir do material do sensível da vida (AUERBACH, 2015, p. 11) e se pretendem como verdade histórica:

Só que o narrador bíblico, o Eloísta, tinha de acreditar na verdade objetiva da história da oferenda de Abraão – a persistência das ordens sagradas da vida repousava na verdade desta história e de outras semelhantes. Tinha de acreditar apaixonadamente – ou então, deveria ser, como alguns exegetas iluministas admitira ou, talvez, ainda admitem, um mentiroso consciente, não um mentiroso inofensivo como Homero, que mentia para agradar, mas um mentiroso político consciente das suas metas, que mentia no interesse de uma pretensão à autoridade absoluta. (AUERBACH, 2015, p. 11).

Na Idade Média de Tertuliano e de Agostinho, essas duas ideias eram aplicadas tanto a pessoas como a lugares e a eventos. Se a rainha Elisabeth I era associada à deusa Astrea, símbolo da Justiça e da Idade do Ouro, Joana D´Arc era descrita como uma segunda Virgem Maria, assim como as Cruzadas eram o Novo Êxodo. As alusões não se dão apenas para efeitos de comparação, mas também de reivindicação de características ou de status. O exemplo que ponho aqui é a distinção entre a referência feita à Roma no Hino de Pernambuco (“nova Roma de bravos guerreiros”) e a reivindicação do destino histórico imperial da Roma Antiga por Moscou em 1510.³⁵

Até o começo do período moderno era imprecisa a separação entre a alusão como uma espécie de elogio ou como expressão de esperança, entre simples analogia e conexão mística com o passado. As revoluções do século XVIII, entretanto, reconfiguram a relação com o passado estabelecendo um corte com as formas de governo e de sociedade anteriores. A partir da Modernidade, os eventos passaram a ser vistos, com mais frequência, de modo singular. Porém, isso não afastou completamente as alusões ao passado. Isso porque seria muito difícil ou até impossível escapar dos esquemas mentais que organizam os mitos da cultura.

³⁵ Momento em que, na Rússia, num reforço da identidade, foi estabelecida uma identificação entre Moscou e o Império Romano, nomeada de Terceira Roma. Ver mais em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-13062012-154434/publico/2011_EdelcioAmerico_VOrig.pdf Acesso: 29 ago 2019.

Burke (1995) aponta os esquemas de repetição da Roma Antiga entremeados à Revolução Francesa (o resgate da ideia de cidadania, por exemplo, mesmo que atualizada). Da mesma forma, a Revolução Russa traçou paralelos com a de 1789. A Guerra Civil Espanhola com a revolução de 1817. Citando White (1973), Burke indica a produção da história por meio de enredos, assim como produz a ficção, apropriando-se “de modelos da épica, do romance, da comédia e da tragédia, modelos que implicam reapresentação, mesmo que não estejam sempre conscientes de que o estejam fazendo” (BURKE, 1995, p. 206-207).

Aqui, no Brasil, os movimentos de resistência e de combate à ditadura militar, desde os organizados por operários, ou pelos estudantes ou pelos camponeses são sempre reencenados pela esquerda. Burke (1995) não deixa a repetição de rituais fora do debate sobre o recurso à alegoria na construção da narrativa historiográfica, mencionando a missa como reencenação da Paixão de Cristo e, mais, apontando eventos religiosos do presente que são realizados de maneira de repetir ou evocar o passado, mesmo que haja, além da distância temporal, distâncias geográficas consideráveis. Posso citar o modo pelo qual evangélicos ligados a denominações religiosas neopentecostais brasileiras reforçam o vínculo com Israel a partir de eventos do Velho Testamento.

Os estudos medievalistas de Umberto Eco partem, de modo sintético, da noção de alegoria como uma “cadeia de metáforas que são codificadas e extraídas uma da outra” (ECO, 2010, p. 74). A discussão sobre alegoria foi fortalecida durante a Idade Média porque naquele período, pelo menos até São Tomás de Aquino, não havia distinção entre o mundo das lendas e o mundo factual. Diferente da tradição moderna, não havia, naquele período, distinção entre símbolo e alegoria. Essa diferença começa no Romantismo, com os aforismos de Goethe, no século XVIII:

A alegoria transforma o fenômeno em um conceito e o conceito em uma imagem, mas de modo que o conceito na imagem deva ser considerado sempre circunscrito e completo na imagem e determinado a exprimir-se através dela. O simbolismo transforma o fenômeno em ideia, a ideia em uma imagem, de tal modo que a ideia na imagem permaneça sempre infinitamente eficaz e inacessível e, mesmo se pronunciada em todas as línguas, continue, todavia, inexprimível. É muito diferente que o poeta procure o particular em função do universal ou veja no particular o universal. No primeiro caso, tem-se a alegoria, na qual o particular vale só como exemplo, como emblema do universal; no segundo caso, revela-se a verdadeira natureza da poesia: exprime-se o caso particular sem pensar no universal e sem aludir a ele. Quem capta esse particular vivente, capta, ao mesmo tempo, o universal sem ter consciência disto, ou conscientizando-se só mais tarde. Verdadeiro simbolismo é aquele no qual o elemento particular representa o mais geral, não como sonho ou sombra, mas como revelação viva e instantânea do imperscrutável. (ECO, 2010, p. 76).

Na Idade Média, a natureza era o mistério, era a floresta de símbolos, a fonte de inspiração para narrativas que pudessem fornecer uma organização cósmica mínima do mundo. As noções que temos hoje de alegoria e também de símbolo é derivada, mesmo que não sejam completamente coincidentes, das teorizações do medievo. Como esclarece Umberto Eco, a sensibilidade estética medieval é operada por processos mentais que enfatizam a visão simbólico-alegórica do universo. O mundo era povoado de significados que eram lidos como manifestações de Deus. Vivia-se a transição da queda de Roma e a consolidação do Cristianismo, que precisava emaranhar-se à concepção pagã de leitura e interpretação do mundo.

Na transição da visão pagã da Antiguidade Clássica ao período em que se instaura o Cristianismo há um retorno do sobrenatural, do maravilhoso, em um relacionamento metafórico com a natureza. O período de crise social é também um tempo de reavivamento do simbólico³⁶ como uma resposta imaginativa ao caos (ECO, 2010, p. 72-73). Os anos da Alta Idade Média são anos conturbados, de decadência social, de doenças e de desordem. Deus se materializa na busca por um retorno a uma ordem possível de ser identificada na natureza. Então, um leão não é apenas um leão, é também uma analogia para Jesus Cristo (é atribuído ao leão a habilidade de esconder seu rastro com a cauda – enxergava-se aí uma analogia com Jesus e a remissão dos pecados).

O símbolo aparece como ideal da expressão de uma realidade obscura, de algo que é inexprimível, dotado de contradições e impossível de aferir ou de sondar somente pelo uso da razão e correspondente a uma revelação numinosa. O símbolo é caminho para acessar o divino, “mas não é epifania do numinoso, nem revela uma verdade que possa ser dita apenas em termos de mito e não em termos de discurso racional” (ECO, 2010, p. 78-80). É, pelo contrário, o início do discurso racional que irá prosperar no raciocínio por analogia obtido por uma semiose via juízos de proporção e não por semelhança morfológica ou comportamental. (ECO, 2010).

Os personagens presentes no Antigo Testamento retornam no Novo Testamento como elementos prefigurados. De acordo com Eco, a construção da percepção alegórica das narrativas foi uma solução criada por Santo Agostinho e sua teoria dos signos para resolver o problema existente nas interpretações divergentes do que seriam os sentidos místico, literal e moral das histórias da Bíblia. A visão alegórica é necessária para distinguir o que deveria ser lido como sentido figurado do sentido histórico – oras, para a época, era chocante a extrema

³⁶ É importante pontuar que a distinção entre os procedimentos alegóricos e simbólicos é recente, iniciada na época do Romantismo (ECO, 2010; BENJAMIN, 2013b).

sensualidade do trecho bíblico que narra que Madalena lavou os pés de Cristo e os enxugou com os cabelos dela – este trecho contradiz a boa fé e os costumes, logo deve referir-se a uma outra coisa.

Elencam-se, a partir das teorias de Agostinho, variações do procedimento alegórico como o alegorismo universal, o alegorismo escritural, o alegorismo poético. Esses vários procedimentos fomentavam uma percepção do universo como fábula, que extrapolava o universo da razão e inseria a produção constante de alegorias poéticas, mesmo que não fossem sagradas dificultando uma leitura analítica, que fosse capaz de separar as coisas; o procedimento alegórico e fabular dá pela construção incessantes de aparências e semelhanças (ECO, 2010, p. 92).

Vê-se, então, um resgate da atividade mitopoética do período clássico, “elaborando novas figuras e referências em harmonia com o *ethos* cristão; um reavivamento, através de uma nova sensibilidade ao sobrenatural, do sentimento do maravilhoso que a tardia antiguidade clássica já havia perdido” (ECO, 2010, p. 72). A impressão que chegou até a modernidade de que a Idade Média viveu um frenesi neurótico milenarista durante a alta Idade Média pode estar relacionado não a temores do ano 1000, mas à decadência das cidades e dos campos, carestias, invasões, doenças e conseqüente mortalidade precoce da população. Havia uma condição, gerada pela própria conjuntura, de angústia e insegurança que alimentava essa tendência mítica que ocasionou o simbolismo especificamente medieval:

Na visão simbólica, a natureza, até em seus aspectos mais temíveis, torna-se o alfabeto com o qual o criador nos fala da ordem do mundo, dos bens sobrenaturais, dos passos a serem dados para nos orientar ordenadamente no mundo, a fim de adquirir os prêmios celestes. As coisas podem inspirar desconfiança em sua desordem, em sua transitoriedade, em sua aparência fundamentalmente hostil: mas a coisa não é o que aparenta, é signo de algo diverso. A esperança pode, portanto, retornar ao mundo, porque o mundo é o discurso que Deus dirige ao homem [...]. A fabulação simbólica servia precisamente para recuperar aquela realidade que a doutrina nem sempre conseguia aceitar; e, por outro, fixava, através de signos compreensíveis, aquelas mesmas verdades doutrinárias que podiam resultar difíceis em sua elaboração culta. (ECO, 2010, p. 73).

A alegoria foi um modo de converter a verdade divina em imagens compreensíveis para os que tinham menor grau de instrução formal, facilitando a compreensão do mundo, com os textos bíblicos como guia. Um modo de revelar pela contradição: escondendo. A metáfora não trata da iluminação, trata de conexão e nem todas se dão sem uma dose de sombra. Esse trabalho pedagógico, mais tarde, será dos teólogos, que serão responsáveis por

traduzir em imagens as mensagens teológicas que, de outra forma, poderiam ser inacessíveis às pessoas comuns.

Ocorre, então, uma mudança de maneira de pensar. Se antes a reflexão era construída sobre relações entre causa e efeito, ocorre uma espécie de curto-circuito, como chama Eco (2010). O pensamento passa a ser elaborado em saltos que buscam moldar conclusões e significados a partir de analogias esquemáticas com atribuições simbólicas. Assim, um avestruz simboliza a justiça porque suas penas são todas iguais e refletem um ideal de unidade, assim como o unicórnio capturado ao ser atraído por uma virgem estabelece uma relação com Cristo e passa a ser mais real que o avestruz (ECO, 2010 p. 74).

Em um universo simbólico tudo está no próprio lugar, porque tudo se corresponde, as contas são exatas, uma relação de harmonia faz a serpente semelhante à virtude da prudência e a correspondência polifônica das referências e dos sinais é tão complexa que a mesma serpente poderá equivaler, sob outro ponto de vista, à figura de Satanás. (ECO, 2010, p. 75).

Para decifrar uma alegoria é preciso estabelecer qual a relação de correspondência, de semelhança, o que requer um esforço interpretativo. Como apontado por Eco (2010) uma exigência de proporção estabelecidas em um jogo de relações contínuas. Quando observo uma imagem de um museu em chamas, como nas imagens que apresento a seguir, ou expressões gestuais em um protesto e relaciono com textos trágicos, procuro, como quem vê na ferida uma fresta para entrar luz, estabelecer conexões que ultrapassam relações de causalidade para se inscreverem no campo do simbólico.

4.2 TODOS OS FOGOS

Figura 11 – Tela Onírico (1950), de Djanira da Motta e Silva



Fonte: Silva (1950).

O escritor argentino Júlio Cortázar se apropriou das possibilidades metafóricas do fogo para mesclar eventos da Roma Antiga e do contemporâneo. São histórias entrecruzadas que terminam em morte e incêndio, como se tanto o fogo quanto o fim da vida dispusessem da possibilidade de transmutação e de redenção. As imagens deste ponto do estudo refletem a queima da cultura: incêndios em museus, em espaços de arquivo, de produção da memória e de elaboração da identidade.

O conto de Cortázar possui uma atmosfera onírica, como se os personagens transitassem pelos mundos uns dos outros durante o momento em que sonhavam, como se enquanto fossem, na verdade, as mesmas pessoas, vivendo em universos paralelos enquanto dormiam. Não escapam ao desejo, não escapam ao fogo. Assim como as mulheres da tela de Djanira da Motta e Silva, exposta acima. A cultura pode ser lida, então, como um sonho, como uma arbitrariedade que confere coesão e sentido a elementos que são escorregadios, que precisam de bordas para que possam ser compreendidos, elaborados, nomeados, lembrados e trazidos à luz do dia, ao consciente.

Sarlo (2011) ressalta como a noção de recordação feita a partir de Proust, lança, sobre a obra de Benjamin não apenas sua principal marca, mas também sua condenação. A persistência do fragmento e do passado, procedimentos metodológicos típicos de colecionadores e caros aos psicanalistas, de onde se retém que nada pode ser terminado por completo, todo trabalho é uma construção em abismo, cuja ordem está sempre ameaçada e o resultado é instável, provisório e frágil (SARLO, 2011). Benjamin encontra nos detalhes de suas passagens por diversas cidades uma iluminação profana que lhe revela uma verdade material, concreta e secular, porém fragmentada e esparsa. A arte seria um desses espaços em que essa verdade seria possível de ser conhecida.

A perspectiva histórica defendida por Sarlo (2010) parte do que White (1988) coteja da narrativa, tratando-a como partilha de significados e de questões complexas mesmo que entre culturas diferentes. Ele aponta a narrativa como uma espécie de metacódigo, uma base humana universal que pode partilhar mensagens transculturais sobre a realidade e sobre a natureza. Por um viés legado por Barthes (1993), White (1988) aponta que a recusa ou a ausência da narrativa traria consigo também a ausência de significado.

White (1988) reconhece que muitos dos historiógrafos modernos como Huizinga e Burckhardt negaram a narrativa enquanto método de representação da história. Eles não contaram uma história sobre o passado, embora tenham narrado o que perceberam a partir das evidências que encontraram. Desta maneira, distingue que contar uma história, aqui, está mais próximo da maneira em que se relata algo que aconteceu do que exatamente da forma de representação.

Essa distinção é possível a partir das reflexões vindas da Linguística e do Estruturalismo que diferenciam discurso e narrativa. Essa diferença é definida por elementos que indiquem, como critérios da ordem da linguística, maior ou menor grau de subjetividade e de objetividade. É feita, então, a distinção entre um discurso histórico que narra e um discurso que narrativiza; entre um discurso que abertamente adota uma perspectiva de olhar para o mundo e reportá-lo e um discurso que simula fazer o mundo falar por si mesmo como uma história, como uma narrativa.

Assim, são questionadas as diferentes possibilidades de modos de contar que separam o discurso histórico do discurso ficcional. Ele relembra que na ficção até mesmo pedras podem falar por si mesmas, mas no discurso histórico, os eventos não podem falar por si mesmos. Mencionando a ruptura cultural da Idade Média, White (1988) aponta que o modo de contar se tornou um problema para a história apenas depois do estabelecimento da

distinção entre eventos reais e eventos imaginários. A narrativa mítica não possuía essa preocupação, por exemplo.

Pensar por imagens permite ver a história em tensão. Benjamin se inspira no procedimento surrealista em que o passado é lido como um sonho, o velho perdura como ruína e o novo irrompe como fragmento. Neste processo, identificar semelhanças é perceber a imagem como crise e como abertura para uma leitura crítica da história (SARLO, 2011). Michel Löwy (2015) menciona os textos de Benjamin sobre Baudelaire, em busca de evidências de uma experiência de vida anterior que permitisse a fusão do passado individual com o passado coletivo por meio de uma experiência autêntica mediada pelo ritual, por cerimônias de culto.

Essa captura da presença do passado se torna mais evidente quando nos detemos sobre as teses de Benjamin (2011) sobre o conceito de história e nos deparamos com as noções de redenção³⁷ e de rememoração, que estão distantes de reflexões metafísicas e se remetem à concretude da história. Uma experiência autêntica, mediada pela produção de correspondências entre o passado e o presente, impele uma dinâmica cultural. Segundo Löwy, essas correspondências remetem a dados da rememoração que permitiram acessar “a utopia de um paraíso perdido projetado no futuro (LÖWY, 2015, p. 29).

O passado retorna em favor de uma redenção ocasionada pela reparação do sofrimento de gerações anteriores e consequente realização do ideal de felicidade de cada indivíduo e de cada geração: “Todavia, a rememoração, a contemplação, na consciência, das injustiças passadas, ou a pesquisa histórica, aos olhos de Benjamin, não são suficientes” (LÖWY, 2015, p. 48-51). Na teoria benjaminiana, baseada nas ideias de rememoração e redenção, esta como uma tarefa revolucionária do presente, e de história e política, o único messias possível está nas pessoas oprimidas.

São elas que farão com que a redenção aconteça, que haja uma reparação do sofrimento vivido pelas gerações passadas que deve ser realizada pelas gerações vindouras e que produza emancipação. O poder messiânico estaria, então, em cada nova geração, que arcaria com tarefa de se emancipar diante da opressão. Essa espécie de poder messiânico, esse “olhar voltado para o passado”, faria da redenção uma “tarefa revolucionária que se realiza no presente” (LÖWY, 2005, p. 53).

³⁷ É interessante, aqui, inserir as distinções feitas por Jeanne-Marie Gagnebin entre a ideia de redenção em Adorno (1991) e em Benjamin (2013a) “Em Adorno, a redenção remeteria à alteridade e transcendência que possibilitam um conhecimento verdadeiro; em Benjamin, à imanência e, simultaneamente, ao aniquilamento” (GAGNEBIN, 1999, p. 8). A redenção, pela perspectiva benjaminiana, seria capaz de dissolver e destruir para, assim, libertar.

O romantismo e sua relação com o passado ganham, em Benjamin, uma percepção do mundo que, de acordo com Löwy (2005), está próxima de ideais revolucionários e distante de conservadorismos passadistas. Trata-se de uma crítica à ideologia do progresso, mesmo que traga consigo uma atmosfera pessimista. A revolução passa ser vista como uma interrupção da evolução histórica que possibilitaria levar o mundo à catástrofe ocasionada pelo excesso de valorização da técnica, em detrimento da pactuação da humanidade com a natureza. Esse apontamento é feito por Benjamin (1987) diante da observação da ascensão do fascismo na Alemanha, em que ele se detém sobre a perspectiva marxista da luta de classes, evidenciando a relação dialética que permite que o presente ilumine o passado que, por sua vez, repercute como força para a mudança no presente.

Distanciando-se de noções que percebem a alegoria apenas como uma relação convencional estabelecida entre significante e significado, Benjamin (2011) retorna à pluralidade do barroco para estabelecer uma teoria da alegoria que a costure ao mito. Mesmo que guarde aproximações com as propostas teóricas de Durand sobre alegoria e símbolo, Benjamin aproxima não o símbolo do mito, mas a alegoria.

Essa junção é relevante pois inaugura a perspectiva de ler a alegoria como imagem dialética³⁸. Uma imagem alegórica é capaz de possuir valor artístico, o qual será distinto do que lhe cabe enquanto alegoria. Uma obra de arte pode servir a dois objetivos ao mesmo tempo: à expressão de uma ideia e à expressão de um conceito. Porém, a expressão de um conceito é algo que está além dos domínios do campo da arte e, se o alcança, torna-se frívolo.

Benjamin estabelece uma relação entre imagem e passado a partir de uma concepção muito próxima de uma perspectiva trágica do mundo. Para ele, o passado só pode ser apreendido como “imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento do seu reconhecimento” (BENJAMIN, 2012). O símbolo aparece como redenção e renúncia, como um elemento místico, silêncio.

Já a alegoria é o rosto da história, compreendida aqui como *via crucis* do mundo, dada o seu potencial de significação e de relação intrínseca com a natureza, aprofundando a divisão entre o mundo físico e o mundo dos significados. A alegoria é uma tentativa de expressar e também de experimentar o mito. Para Benjamin (2013b), se a natureza está sujeita à morte, está também sujeita à significação. A alegoria efetiva-se como mito desdobrado.

³⁸ Didi-Huberman (2008) vai além da visão teleológica contida na reflexão benjaminiana sobre imagem e história, pensando a imagem dialética como figura de um presente reminescente. Ele define a imagem dialética como imagem crítica, na acepção de crise tido tanto de acusar uma crise como de julgamento, capaz de produzir história e de provocar uma “interpenetração do passado e do presente, sintoma da memória” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 177).

4.3 ALEGORIA E IMAGEM DIALÉTICA

Bazin (1991) pontua que a pintura guarda uma ligação ancestral com formas ritualísticas, como o embalsamento de múmias no Antigo Egito, do exorcismo do tempo e de superação da morte espiritual. Ao longo da sua evolução, as artes visuais se afastaram do sagrado mesmo que encarnassem meios de rememoração, uma possibilidade de escapar de uma “segunda morte espiritual” (BAZIN, 1991, p. 19), de maneira que a produção de imagem se libertou “de qualquer utilitarismo antropocêntrico. O que conta não é mais a sobrevivência do homem e sim, em escala mais ampla, a criação de um universo ideal à imagem do real, dotado de destino temporal autônomo” (BAZIN, 1991, p. 20).

Foi a pintura barroca, de meados do século XV que condensou a oscilação entre duas aspirações – uma estética, em que o simbolismo das formas transcende a expressão da realidade espiritual do modelo, e a aspiração a criar um duplo que poderia substituir o mundo exterior atendendo a um desejo puramente psicológico.

Isso retirou do centro do debate o problema das formas. A preocupação se voltou, então, para a reprodução do movimento, de uma quarta dimensão psíquica, que dotasse a pintura de uma expressão dramática do instante, “capaz de sugerir a vida na imobilidade torturada da arte barroca” (BAZIN, 1991, p. 20-21). A arte medieval suplantou o conflito entre o estético e o psicológico no binômio arte e realismo. Era de uma espiritualidade e de um realismo extremos.

A fotografia, posteriormente, liberou as artes plásticas do problema da semelhança saciando nossa sede pela ilusão, proporcionada por um aparato mecânico sem interferência humana via ação do olho fotográfico chamado de objetiva. A fotografia impõe uma dimensão de crença à imagem que representa.

Não duvidamos, à primeira vista, da existência do objeto representado. Obviamente diante do avanço técnico da produção de imagens pela fotografia, não perdemos de vista a possibilidade de manipulação, adulteração, montagem das imagens. Entretanto, o objeto representado pela fotografia permanece com sua existência assegurada – torna-se vivo mesmo enquanto se transforma em imagem.

O surrealismo, contemporâneo do aniversário do primeiro século da fotografia, pode ser visto como um momento fundamental do alargamento da dimensão mimética na produção de imagens. Isso também se fez presente em outros movimentos, como por exemplo, nas obras e na própria produção teórico-crítica do movimento minimalista, como observou Didi-Huberman (2008). O minimalismo deslocaria o observador para um mundo de teatralidade

dentro de uma *mise-en-scène* despida de ilusão. É aí que surge a fricção entre dialética e imagem intersubjetiva. O exemplo que ele dá é o encontro entre espectador e a obra *Box-Cube – Empty – Clear – Glass* (1965) do americano Joseph Kosuth.

Pela perspectiva de Didi-Huberman (2008), o volume e as formas de cinco caixas cúbicas, vazias, transparentes, feitas de vidro eliminam todo antropomorfismo que poderia existir na obra, devolvendo às formas e aos volumes suas próprias presenças, sem que elas precisem referirem-se a um outro. Sem que precisem representar, teatralizar. Não reivindica uma outra presença para além daquele objeto inerte que está ali posto diante de quem o observa.

Aqui, presença adquire um sentido estranho, diverso, que mais se aproxima do seu antônimo, impondo à linguagem um excesso e uma contradição. Ocorre um apelo à qualidade do ser dos objetos, estabelecendo uma deriva fenomenológica da experiência ou um protocolo da experiência sobre o tempo, num lugar. O sujeito que observa interpela o objeto colocando-o numa situação variável descrita por Didi-Huberman (2008) como frágil, transitória.

Neste encontro, o objeto, desprovido da faculdade de enxergar como todo e qualquer objeto inanimado, vira um quase-sujeito, pois mesmo sendo visto sem olhar, proporciona ao observador uma dialética intersubjetiva (DIDI-HUBERMAN, 2008). Ou seja, um diálogo de contradições e composições a partir do encontro do sujeito e a obra que é por ele fitada, tal qual esta fosse também sujeito durante o momento em que é observada.

O minimalismo, para ele, põe em tensão olhares tautológicos sobre a arte – que amarram a decodificação de obras de arte a um resumido “isto é isto”. O autor devolve ao espectador, ao público, a quem vê, o olhar sobre que é posto sobre a obra, sobre a imagem. Temos, então, dois abismos (ou a dupla distância) – se algo opera em nós ao se apresentar é porque se constitui como outro, não mais apenas como objeto. Se extrapola sua existência de objeto, se é constituído como um outro, torna-se habilitado à faculdade do olhar. E este olhar do outro nos escapa, subverte os preceitos tautológicos postos anteriormente e ressignificam a opacidade da imagem.

Considero, no ato de ver a necessidade de considerar ou de reconhecer a ausência. Pensar o olhar sob a noção da perda que é inerente à troca intersubjetiva vinda do reconhecimento do objeto como um outro (o outro é sempre incerto, sempre um abismo). A arte minimalista, relembra Didi-Huberman (2008), faz perceber que ver não dá conta de contemplar o todo e que o olhar traz consigo também o indagar sobre o que de nós está espelhado em algo que parece não dizer ou não ser nada.

Eis porque a imagem dialética recupera o jogo – ultrapassa a oposição do visível e do legível num trabalho de figurabilidade, um jogo com a contradição, como dois corpos que se seguram por linhas tênues à beira de um precipício, deseja-se a vertigem da queda. Também se reconhece a queda como uma impossibilidade, visto que cair em vertigem traz rompimento como consequência, apontando a fugacidade dos encontros e fragilidade dos laços.

Didi-Huberman (2008), a partir de Benjamin, aponta que a modernidade se funda no declínio da aura, no aumento da proximidade e na redução de distância, logo, na subversão do sagrado. Se a distância, a forma espaço temporal do sentir, é encurtada, a experiência estética também será. Nesse processo de esgotamento e de devir, emerge aquilo que Benjamin conceitua como origem. Imaginemos as ondas provocadas no leito de um rio quando atiramos uma pedra.

É no rio do devir que as alegorias se tornam ondas. Busquemos, então, o turbilhão no rio do devir, navegando com apoio do mapa proposto pelas alegorias e com permissão para apreender as entradas abertas pelas imagens como choques nas estruturas. Por entre essas rachaduras, percebamos a formações das constelações diante do que as alegorias podem organizar – preservemos as distâncias. A memória só se constitui pela distância do presente. Fitemos os vestígios.

O problema e, ao mesmo tempo, o caminho metodológico que Didi-Huberman nos coloca é a busca pela produção, pela palavra, da conflagração, da combustão intensa que, na imagem, nos olha. O desafio de partilhar, de narrar. Didi-Huberman (2008, 2017a) recorre a Benjamin, mais uma vez, oferecendo as alegorias como modo de ver e de relacionar palavra e imagem, na recuperação da distância e no reconhecimento da perda imanente ao olhar.

A alegoria se funda no reconhecimento de uma certa impossibilidade de se compreender algo em sua totalidade, tem origem na percepção de algo que escapa. A alegoria é uma maneira de se submeter à perda, reconhecendo-a esta como distância, como queda, como vertigem, como uma constelação de vestígios – a alegoria é um exercício do luto. Eis porque em desarticulação à tautologia, a alegoria é um terreno de primazia da metáfora, do espaço em aberto, do significante posto em abismo.

O procedimento de montagem de imagens as libera do processo histórico mais imediato no qual elas estão inseridas e as implica numa “tomada de posição das formas”. Esse procedimento remete às tradições mais antigas do rádio, do cinema, do teatro (DIDI-HUBERMANa, 2017, p. 55).

A forma episódica a que recorre à montagem remete ao teatro épico brechtiano, que opera pelo “choque”, que só é possível por meio da interrupção, da descontinuidade, do corte.

É elaborada também a distinção entre a tomada de distância proposta por Brecht e seu teatro épico e distância aurática benjaminiana.

Distanciamento: isso seria a tomada de posição por excelência. Mas é preciso compreender que não há nada simples em tal gesto. Distanciar não é contentar-se em colocar longe: perde-se de vista à força de afastar-se, quando distanciar supõe, ao contrário, aguçar seu olhar. Na visão aurática das coisas – por exemplo, quando um dardo é contemplado por um poeta longínquo que aparece, por mais próxima que seja a aparição; na visão épica, segundo Brecht [...] é uma distância que pede para ser compreendida no objeto, por mais próxima que seja sua aparição ou seu enquadramento fotográfico. Muitas vezes o longínquo supõe um *mesmo* inatingível. Quanto à distância, ela não se impõe senão para nos dar acesso à alteridade, ao jogo das diferenças. (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 61-62).

Para que a montagem aconteça, antes é preciso decompor. O objetivo é fazer ver as diferenças, desagrupando e reagrupando. E aí, surge, como movimento metodológico, o que Mondzain (2015) aponta como operação imaginante e que Brecht (DIDI-HUBERMAN, 2017b), chama de imaginação operatória. Didi-Huberman une o legado dos diários e dos escritos brechtianos às reflexões de Walter Benjamin. Assim, reconhece na tese de Walter Benjamin sobre o drama barroco um esforço para libertar a noção de alegoria mais convencional em favor de mostrar a “imanência política” e também uma “imanência expressiva” das alegorias, que traz consigo marcas afetivas. (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 148).

Há uma solução dialética nas alegorias que pode ser compreendida se pensarmos a alegoria não como uma “convenção da expressão, mas a expressão de uma convenção” (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 149). Didi-Huberman (2017a, p. 149) também percebe na alegoria “a expressão da autoridade, expressão secreta, em razão da nobreza de suas origens, e pública, em função do domínio (histórico e político)” em que ela se exerce.

Se a imagem é percebida por Durand (2004, p. 10) como uma realidade velada e um mundo imaginário é criado a partir dessa realidade, atrelado ao universo simbólico, posso admitir que esse mundo gestado pela imagem contribui para o estabelecimento de um elo, de uma comunhão entre os indivíduos de uma coletividade determinada.

Isso alimentaria os vínculos entre os indivíduos dessa coletividade ao passo que também compõe, fortalece e expande o repertório simbólico desses mesmos indivíduos. A centralidade da imagem ganha, pois, espaço nas reflexões acerca da fabricação desse universo simbólico e das vinculações sociais construídas em torno do imaginário no campo político. Aqui se faz necessário pontuar a articulação da imagem, do imaginário social e do imaginário radical.

Quando falo sobre imaginário social recorro a Castoriadis (1982), que aponta a extrapolação dos efeitos do imaginário quando ele se entrecruza com o simbólico e passa a ocupar uma função na sociedade e nas instituições. Essas não estariam reduzidas ao simbólico, mas elas só poderiam existir dentro do simbólico, constituindo, cada qual, sua rede simbólica. Tanto a conquista da lógica simbólica das instituições quando sua racionalização progressiva seriam, para Castoriadis (1982), processos históricos relativamente recentes. Também Castoriadis (1982) define o imbricamento da relação entre imagem e imaginário, traçando o que, para ele, constitui um imaginário radical:

Na medida em que o imaginário se reduz finalmente à faculdade originária de pôr ou de dar-se, sob a forma de representação, uma coisa e uma relação que não *são* (que não são dadas na percepção ou nunca o foram), falaremos de um imaginário último ou radical, como raiz comum do imaginário efetivo ou simbólico. É finalmente a capacidade elementar e irreduzível de evocar uma imagem [...]. Poderíamos tentar diferenciar na terminologia o que denominamos o imaginário último ou radical, a *capacidade* de fazer aparecer como imagem alguma coisa que não *é*, e não *foi*, de seus produtos que poderíamos designar como o *imaginado*. (CASTORIADIS, 1982, p. 154).

Essa capacidade imaginativa radical cria novas relações no campo do imaginário cujos efeitos podem ser variados – desde a fundação de novas necessidades e instituições à possibilidade de amalgamar em torno da figura de uma mulher assassinada a imagem mobilizadora de uma mártir capaz de fomentar alianças entre grupos sociais distintos, como podemos observar nos protestos de rua ocasionados pelo assassinato da vereadora carioca Marielle Franco, por exemplo.

Não seria incongruente relacionar a revolta em torno da morte de Marielle ao impulso de agregação entre movimentos sociais e indivíduos de várias orientações partidárias (ou não) e ideológicas nos atos do #EleNão, em rejeição à candidatura de Jair Bolsonaro, durante a última semana de campanha do primeiro turno das eleições presidenciais brasileiras de 2018.

Castoriadis (1982, p. 147) afirma que: “A sociedade constitui sempre sua ordem simbólica num sentido diferente do que o indivíduo pode fazer. Mas essa constituição não é ‘livre’. Ela também deve tomar sua matéria no ‘que já existe’”. É sobre o passado que o presente se torna narrável e imaginável e é sobre ruínas que se dá a produção simbólica.

Assim como Benjamin, Castoriadis (1982, p. 147) se vale da alusão às ruínas para falar dos edifícios simbólicos precedentes, utilizando seus materiais – mesmo que seja só para preencher as fundações de novos templos, como o fizeram os atenienses após as guerras médicas”. Essas conexões remodelariam as relações entre significante e significado conduzindo a lugares inesperados. A metáfora é imprecisa, é areia movediça.

Se pusermos em relação de contiguidade imagens do período compreendido entre 2013 (manifestações chamadas de Jornadas de Junho) e 2019 (primeiro ano da gestão de Bolsonaro) com outras imagens, atraídas umas pelas outras, tanto pelo aspecto da forma quanto pela experiência sensível que evocam, o que poderíamos elaborar? A partir da fricção entre imagens que se aproximam pela dimensão afetiva que mobilizam e que cortejam uma estrutura de sentimento semelhante entre si, em que chegaríamos, o que nos seria dado a ver?

A ideia de legibilidade e do modo como se elabora o conhecimento a partir do testemunho integram as reflexões de Didi-Huberman (2013) sobre a memória do holocausto. A assimilação pela cultura dos objetos remanescentes dos campos de concentração e a relação deles com o que poderia apontar para uma saturação da memória do Holocausto propõem *legibilidade* das coisas, sugerindo uma aderência ao objeto que não traga uma questão que seja vasta a ponto de distanciar esse objeto do real, transformando-o em abstração, em transcendência histórica, atentando à singularidade e à complexidade desse objeto (DIDI-HUBERMAN, 2017b).

Em um jogo de palavras, Didi-Huberman (2017b) retorna a Benjamin para articular leitura e visibilidade, em nome de uma construção de conhecimento a partir do princípio da montagem explorado pelos surrealistas, pelos entusiastas da revista *Documents* e pelos cineastas do começo do século XX – Vertov, Fritz Lang, Eisenstein, Abel Gance.

Se o imaginário é nutrido pelas imagens que perduram na memória (e não na escrita histórica) dos tempos, precisamos investigar quais imagens invadem o tecido simbólico e atravessam como linhas invisíveis o cerzido do imaginário. Para Didi-Huberman (2008) assim como para Benjamin (2011), mantemos a produção de semelhanças e criação de metáforas como maneira de perpetuar o componente dialético inerente às imagens.

Podemos encontrar a comparação entre essa habilidade imaginativa apontada por ele como mais frequente entre os povos antigos e primitivos do que na modernidade (BENJAMIN, 1987). O exemplo apresentado por Benjamin é a atribuição dada à disposição dos planetas no céu no momento do nascimento do indivíduo a seu destino pela leitura da astrologia. O próprio Benjamin recorre a metáforas celestes para explicar sua formulação epistemológica que distingue ideia e conceito:

As ideias relacionam-se com as coisas como as constelações com as estrelas. Isto significa des/de logo que elas não são nem os conceitos nem as leis das coisas. Não servem para o conhecimento dos fenômenos, e estes de nenhum modo pode servir de critério para existência das ideias [...]. As ideias são constelações eternas, e se os elementos se podem conceber como pontos em tais constelações, os fenômenos estão nelas simultaneamente dispersos e salvos. (BENJAMIN, 2011).

Benjamin (2011) pensa a alegoria na relação epistemológica que esta mantém com a investigação filosófica dos fenômenos, dos conceitos e das ideias. Para Benjamin (2011), os excessos do romantismo conduziram a uma espécie de continuidade entre o belo e o divino, ocasionando uma confusão entre o símbolo e a ideia. O alegórico surge como lado profano do simbólico. Esta, para mim, é uma observação avançada diante daquilo que aponta Eco (2012) sobre a Idade Média.

Para Benjamin (2011), a dissociação entre símbolo e alegoria se dá pelo aspecto mundano e imerso na história em que a alegoria se dá e da qual o símbolo se distancia. O alegórico se torna o especulativo, o “fundo sombrio contra o qual se destacaria o mundo luminoso do símbolo” (BENJAMIN, 2011). Houve um prejuízo da teoria da alegoria em favor a uma teoria do simbólico, como se o pensamento simbólico fosse de uma natureza estranha por completo à natureza alegórica.

Quanto mais próxima a imagem de uma perspectiva alegórica, mais próxima também de uma imersão no espaço dialético:

Uma imagem, ao contrário, é aquilo que o Outrora encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação. Em outros termos: a imagem é a dialética em repouso. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a relação do Outrora com o Agora é dialética: ela não é natureza temporal, mas de natureza imaginal (*bildlich*). Somente as imagens dialéticas são imagens autenticamente históricas, isto é, não arcaicas. A imagem que é lida (*das gelesene Bild*) – quero dizer, a imagem do Agora da concebibilidade – leva ao mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso (*deskritischen, gefährlichen moments*), que é o fundamento de toda leitura (*Lesen*). (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 22).

De maneira explícita, cria-se uma espécie de distinção entre as imagens, assinalando a premência da autenticidade histórica. Imagens que revelam o testemunho da proximidade e da dificuldade de distinção entre passado e presente. Imagens que condensam o tempo em si. Essa marca da imagem dialética se amplia para além do mero documento histórico e adentra o campo do imaginário.

4.4 IMAGEM E ROTA OU PARADIGMAS INCENDIÁRIOS

Algumas tragédias, como as que remetem às guerras de Troia, por exemplo, surgem de eventos relacionados à Odisseia e à Ilíada, aprofundando dilemas vividos por personagens dos poemas homéricos. Como afirma Romilly (2008), o poeta trágico transpõe o mito dando-lhe um sentido particular. Algumas narrativas gregas vieram ao debate político nacional

recentemente: a associação entre os personagens de Antígona e Filoctetes à presidenta Dilma Rousseff (FERNANDES, 2017).

Além de narrativas trágicas, outros personagens da mitologia foram evidenciados, como Scylla e Charybdis. Alguns artigos avaliaram o cenário brasileiro das eleições no segundo turno aludindo a esses dois seres. Escolher entre Haddad e Bolsonaro nas eleições brasileiras de 2018 seria um desses momentos péssimos, em que péssimas decisões serão tomadas de qualquer forma.

São monstros aterrorizantes das histórias da Grécia Antiga. Existem várias versões. Os dois monstros são metáforas para momentos em que não há uma boa escolha a ser feita. Todas são ruins. Os seguintes artigos fazem referência aos seres mitológicos e ao dilema de Ulisses solucionado pelo aconselhamento de Circe (BULLFINCH, 2006).

Schwartzman (2018) publicou o texto intitulado “Entre Cila e Caríbdis”, e se soma ao artigo do professor de Ciência Política Francisco Ferraz discute a alternância de poder no Executivo brasileiro a partir de uma dinâmica Charybdis-Scylla, definida por ele como “Scylla por um governo de líderes moralistas, afirmativos, reformistas, com graus diferentes de autoritarismo e que não temem a impopularidade; e Charybdis, por lideranças populistas, negociadoras, transigentes, corruptas ou incompetentes, reféns da popularidade e predatórias” (FERRAZ, 2018).

Ulisses precisava escolher entre o caminho em que navegaria pelos domínios de Scylla ou pelo de Charybdis. Ou se opta por uma ninfa deformada de seis cabeças sempre com fome (Scylla) ou pelo redemoinho apavorante (Caríbdis). Aconselhado pela feiticeira Circe, Ulisses decide passar por Scylla. A escolha que sacrificaria alguns marinheiros parecia mais segura que um redemoinho.

Bachelard (1994, 1996) propõe unir poesia e ciência em prol de um método filosófico de elaboração de conhecimento capaz de redimensionar o lugar da experiência e da relação entre objeto, objetividade e subjetividade. A princípio em polos inversos, poesia e ciência se aproximariam e se tornariam complementares pela mediação da filosofia. Bachelard (1994) divide a construção do método do pensamento científico em três etapas: a primeira, o estado concreto em que as sensações despertadas pelos fenômenos e pela relação direta com a Natureza é o meio de construção das reflexões e constatações filosóficas; o segundo estado, chamado por ele de concreto-abstrato, em que às inferências diretas são somadas primeiras abstrações, como figuras geométricas.

A terceira fase é quando o pensamento se torna independente da experiência direta. Esses três momentos consolidam a bifurcação, o vão de descontinuidade, que separa a

experiência comum da formulação científica do conhecer. A experiência comum não passa por testes ou investigação cujo objetivo principal é identificar possíveis erros. A experiência científica, para Bachelard (1996), é uma experiência pluralista – passa pelo confronto, pela troca entre diversas perspectivas, é submetida a diferentes modelos e métodos de experimentação.

A experiência direta, irrefletida, parece, então, absoluta, perfeita, sendo revista apenas quando adentra o terreno fabular da memória, dentro de um espaço subjetivo do conhecer, em que será a dimensão afetiva responsável por incutir no que é vivido a possibilidade de questionamentos posteriores. Mesmo assim, não será possível encontrar falhas – o fato vivido não pode ser reconstruído, embora seja possível recontá-lo, atribuindo-lhe novos significados. Aquilo que será acrescentado ao relato dos fatos difere, entretanto, do que será posto como opinião.

A ciência, de acordo com Bachelard (1994, p. 18), é oposta à opinião - esta se aproxima de formulações de uma “moral provisória”, de um “conhecimento vulgar provisório”. A opinião pode até ser refutada ou contestada por argumentos vindos de perspectivas distintas, mas não é submetida ao crivo da experimentação tal qual a formulação científica.

Apesar da distinção feita por Bachelard entre experiência científica, experiência direta e opinião, ele admite que o pensamento científico traz consigo aspectos que surgem da imaginação, da elaboração de analogias e metáforas que remetem a um saber primitivo, anterior à consolidação racionalizante do saber científico e que persiste como meio de construção de conhecimento.

Problema parecido é enfrentado por Claude Lévi-Strauss na demarcação das distâncias e das discontinuidades entre mito e história a partir da comparação entre narrativas cujos autores são índios canadenses. Uma delas é contada pelo Chefe Wright. O relato dele é desamparado de arquivos ou outros tipos de registros materiais, ancorado apenas na tradição oral e trata da “gênese de uma desordem” (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 52).

São contos da decadência de um clã, indo do princípio formativo do grupo, passando pelos obstáculos vencidos e provações até atingir o fim que, neste caso, é desastroso. Lévi-Strauss (2010, p. 52) caracteriza essa história como a “história de uma queda”. É interessante observarmos que também as narrativas trágicas abordam histórias de queda, repetição figurativa que colabora para a definição teórica do que é uma tragédia.

Observando a estrutura da narrativa, Lévi-Strauss (2010) chama atenção para a célula explicativa que condensa o potencial de um mito, para a maneira como eventos possivelmente

acontecidos em tempos e localidades diferentes possam ter um ordenamento bastante semelhante. Os livros borram, para Lévi-Strauss (2010), as fronteiras entre mitologia e história, estabelecendo entre os dois campos um nível intermediário:

A mitologia é estática: encontramos os mesmos elementos mitológicos combinados de infinitas maneiras, mas num sistema fechado, contrapondo-se à História, que, evidentemente é um sistema aberto. O caráter aberto da História está assegurado pelas inúmeras maneiras de compor e recompor as células mitológicas ou as células explicativas, que eram originariamente mitológicas. Isto demonstra-nos que, usando o mesmo material – porque no fundo é um tipo de material que pertence à herança comum ou ao patrimônio comum de todos os grupos, de todos os clãs, ou de todas as linhagens – uma pessoa pode, todavia, conseguir elaborar um relato original para cada um deles (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 54).

É bastante revelador da relação entre imagens e poder simbólico de uma época a percepção de que a mesma devoção que se tinha à imagem de santos católicos foi transposta ao culto das imagens de reis absolutistas. Como assinala Burke (2017), no período de Luís XIV, na França, a imagem do rei deveria receber o mesmo respeito que o rei em si.

Constava nas regras da etiqueta não se voltar as costas para as representações das imagens do monarca. Algumas metáforas políticas operadas por meio das imagens são revividas de maneira recorrente para simbolizar poder e domínio. Burke (2017) cita o presidente brasileiro Jânio Quadros quando, recém-eleito, aludiu à eliminação da corrupção do país ao posar com uma vassoura.

Desde a Antiguidade, uma metáfora bastante antiga e frequentemente usada por governantes para simbolizar poder é a do líder que aparece montando a cavalo. A imagem está presente em estátuas de governantes e em pinturas de Velázquez do herdeiro do rei espanhol Felipe IV. A metáfora das estátuas equestres relaciona o governar com o cavalgar. A repetição da imagem do líder sobre o cavalo é frequente até o período do Absolutismo.

Depois das revoluções burguesas do século XVIII, a associação com a virilidade passa pela apresentação da liderança política fora do ambiente que exerce o poder para estar em meio a pessoas comuns praticando exercícios físicos ou desportivos. No Brasil, Fernando Collor foi fotografado correndo, Bolsonaro, Wilson Witzel e João Doria foram registrados fazendo flexões ao lado de militares e de policiais.

A imagem de Bolsonaro simulando a execução de flexões se tornou bastante recorrente. Há a tendência de se transformar governantes em ícones, em imagens por si, conferindo-lhes uma dimensão mítica. Burke (2017) percebe na própria composição gestual de líderes seculares propriedades comuns às de retratos pintados e esculpidos, seja no traje ou

na postura. O gesto de acenar, por exemplo, ou o de montar a cavalo são repetidos tanto nas aparições de líderes quanto em figuras imóveis como quadros ou registros fotográficos. Há um nexos entre a elaboração da imagem de liderança e de poder e as escolhas de quem cria imagens com alusões políticas dotadas de pretensões históricas:

Essas observações oferecem pistas aos espectadores modernos. Devemos olhar para estátuas reais ou “retratos de Estado” não como imagens ilusionistas de indivíduos como pareciam na época, mas como teatro, como representações públicas de um eu idealizado [...]. A figura equestre frequentemente esmaga os inimigos, sejam eles estrangeiros ou internos, personificações de rebelião e desordem bem como de países rivais. (BURKE, 2017, p. 107).

A metáfora equestre não desaparece e faz parte do rol de repetições que evocam guerra e celebram o endosso a líderes nacionalistas e autoritários, com fortes desejos de suplantar modelos de governo democráticos por autocracias. Bolsonaro foi fotografado galopando entre apoiadores no auge da pandemia do Coronavírus. A imagem repercutiu tanto pela pose quanto pelo contexto: o presidente estava sem máscara, em meio a uma aglomeração, descumprindo orientações e regras básicas de controle da contaminação do vírus que chegou a ser a causa da morte de mais de mil brasileiros por dia.

4.5 CRIAR PARA LER

Isto é um exercício de gradação. Daquilo que está inserido enquanto peça do indizível dentro do campo do simbólico e que vai em queda até o domínio da alegoria, para que, desta forma, as imagens possam falar, elaborar, o horror intangível, mas que talvez seja compreensível, perceptível e possível de ser partilhado, logo, comunicado, pela via de codificações e recodificações próprias da tarefa de produção de metáforas. Para que eu possa, pelos mitos e pelas histórias que esses nos contam, costurar um véu de retalhos.

Quando, na Idade Média, o processo de codificação e decodificação de imagens em metáforas virou algo de estudo teológico foi porque o amparo estava ali, nas coisas de Deus. Havia a metáfora e os procedimentos de tradução e controle dessas metáforas. Agora, diante de um cenário de incertezas, em que parece haver não mais Bolsonaro ou Haddad, mas Scylla ou Charybdis sem Circe para nos guiar, busco investigar possibilidades teóricas para o estudo de alegorias enquanto campo sensível do mal-estar que aqui tem sido nomeado por trágico.

Prometeu Acorrentado é uma das tragédias de Ésquilo. Trata da lenda do titã Prometeu, que desagrada Hefesto, o deus do fogo. O titã se compadece da humanidade

primitiva e, num ato de amor, a salva, roubando fogo do céu, e permitindo o início da civilização e das artes humanas³⁹. O castigo de Prometeu é ficar preso a uma rocha, isolado da humanidade que tanto aprecia, com a pele sendo constantemente queimada. Hefesto, incumbido da missão de castigar Prometeu, vacila diante dos outros personagens da tragédia, Poder e Força:

Poder

Agora ajamos sem demora e sem queixumes.
Não abominas o deus amaldiçoado
entre todos os deuses, que ousou entregar
teus privilégios aos efêmeros mortais?

Hefesto

São fortes, muito fortes, os laços de sangue,
principalmente quando se juntam à afeição.

Poder

Concordo, mas é menos temerário, Hefesto,
deixar de obedecer às ordens de teu pai⁴⁰?

Hefesto

Tua ousadia iguala a tua crueldade
(ÉSQUILO, 1993)

Hefesto cumpre a missão e Prometeu é atado ao rochedo. A tragédia de Prometeu, uma das mais antigas, embora simples diante de dilemas apresentados em obras posteriores, como nas de Sófocles, foi alvo de interesse de autores como Goethe, Shelley e Milton (ÉSQUILO, 1993). Para Castoriadis (2004, p. 26), o texto de Ésquilo fala do estado da humanidade anterior à instituição da vida social, resumida nas atividades que envolvem “a arte, o trabalho e a palavra”. O fogo, além da criação, traz para a humanidade uma outra verdade: a de que somos mortais. Isso contribui para o entendimento da passagem do tempo.

A ousadia de Prometeu retira a humanidade de um estado de cegueira e isolamento e transforma, subitamente, os rumos desses seres. Castoriadis (2004) compara a humanidade, durante o estágio anterior à benevolência do titã, tal qual apresentado por Ésquilo, ao de zumbis da literatura fantástica – ou seja, seres desprovidos da percepção oferecida pelos sentidos e que vivem sem propósito e sem noção do que lhes acontece.

Mais do que vagar como zumbis, a humanidade vivia em confusão entre sonho e realidade, não distinguia as estações do ano, por exemplo. Prometeu dá a humanidade a

³⁹ Não é claro, inicialmente, qual o entendimento sobre artes humanas aqui. Possivelmente, refere-se às técnicas e ferramentas criadas pela humanidade nos seus primórdios. Adiante apresento a discussão proposta por Castoriadis (2004).

⁴⁰ Zeus, a quem Prometeu nega se curvar. Considero relevante apontar que há, posteriormente, no texto, uma referência ao salvador de Prometeu, Hércules.

capacidade de medir (a ciência dos números) e de entender a passagem do tempo pela compreensão da mortalidade, que modifica a relação com a própria vida. Ensina também as letras, para que tenham memórias sobre a vida. O titã ainda remediou o problema do morrer: deu aos seres humanos esperanças vãs ou cegas, como traduz Castoriadis (2004).

O interesse de Castoriadis em Prometeu Acorrentado está na possibilidade de circunscrição daquilo que nos torna humanos. O desenho feito por Ésquilo permite-nos chegar à conclusão de que o conhecimento da morte e a possibilidade de fazer e de criar seriam os nossos principais elementos constitutivos. Frisando que o fazer-criar surge como um remédio o saber-se mortal. Em síntese: buscamos escapar da certeza da morte pela produção da cultura.

Figura 12 – Incêndios em prédios de valor histórico e artístico.



Fonte: Roncolato (2018); Esteves e Kaz (2018); DA DESOCUPAÇÃO... (2018).

Legenda: a primeira é do que atingiu o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), de 1978; a segunda e a terceira são do fogo que destruiu grande parte do Museu Nacional, também no Rio de Janeiro, e em 2019; a quarta e última é da ocupação do Edifício Wilton Paes de Almeida, em São Paulo, em 2018.

O MAM Rio abrigava obras de artistas mundialmente importantes tais como Pablo Picasso, Salvador Dalí, Henri Matisse, Portinari e Di Cavalcanti. Cerca de 1.000 obras de arte

foram engolidas pelo fogo cuja causa não foi esclarecida. A possibilidade mais forte, na época, era de que tinha acontecido uma faísca devido a uma pane nas instalações elétricas do museu. Entre as sobras da noite em que o MAM esteve em chamas restaram a estrutura física do edifício – uma obra modernista, desenhada por Affonso Eduardo Reidy em 1952 e uma tela de Jackson Pollock.

O Edifício Wilton Paes de Almeida estava localizado no Largo do Paissandu, centro da cidade de São Paulo. Quando inaugurado⁴¹, na década de 1960, era a sede de uma empresa de vidros. No momento em que desabou vitimado pelo fogo, servia de moradia para cerca de 400 pessoas – sete morreram e duas foram consideradas desaparecidas⁴² (INCÊNDIO..., 2019).

O prédio era uma metonímia da situação difícil da política de habitação urbana das metrópoles brasileiras. Era um exemplar de edificação modernista assinada pelo arquiteto Roger Zmekhol e havia sido tombado pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp). O maior destaque da edificação era sua fachada de vidro que permitia ver o que acontecia no interior do prédio. Deixava transparecer, por exemplo, a ocupação que residia o lugar que já havia sido sede da Polícia Federal e do Instituto Nacional de Seguridade Social (INSS).

O incêndio no Museu Nacional no Rio de Janeiro, em setembro de 2018, teve definidas como causas prováveis algo semelhante ao que originou a destruição parcial do MAM Rio: falta de conservação das instalações elétricas. O prédio datava de 1818, fundado uma década depois da chegada da família real portuguesa ao Brasil. Guardava o maior acervo de peças de ciências naturais do país, a exemplo de: amostras de madeira carbonizada com importante acervo sobre os biomas brasileiros; peças de estudos de sítios arqueológicos da Serra da Capivara que indicavam presença humana no local há 22 mil anos; registros de línguas indígenas faladas por tribos extintas (ZARUR, 2018). Conseguiram recuperar o crânio de Luzia, o fóssil humano mais antigo da América, entre os escombros.

Há uma diferença entre a escolha de Prometeu e a escolha de Ulisses. Ulisses segue o que lhe é sugerido por Circe. Não há angústia. Ulisses opta pelo caminho com menos perdas. Prometeu age compassivamente e se recusa a assumir falhas em seu ato. Um age de acordo com o destino. O outro age apaixonadamente contra o que lhe é posto, é portador de uma

⁴¹ Matéria da BBC Brasil aponta o valor histórico do prédio. (MESQUITA; SOUZA; BARIFOUSE, 2018).

⁴² As pessoas mortas são: Selma Almeida da Silva, de 40 anos; Werner da Silva Saldanha, 10 (filho de Selma e irmão gêmeo de Wendel); Wendel da Silva Saldanha, 10, (filho de Selma e irmão gêmeo de Werner); Francisco Lemos Dantas, 56; Walmir Sousa Santos, 47; Ricardo Oliveira Galvão Pinheiro, 39 anos; Alexandre de Menezes, 40 anos. Os desaparecidos são: Eva Barbosa Lima, 42, e Gentil de Souza Rocha, 53. (INCÊNDIO..., 2019).

cegueira que faz ver o outro, mas não a si mesmo. Assim como em Édipo Rei, a tragédia de Prometeu está relacionada aos modos de conhecer – o que nos é permitido e o que é negado.

O fazer-criar se torna indissociável do que nos faz humanos. Sendo assim, produzir cultura, incluindo também o fazer da ciência e a narração da história, é uma afirmação da destinação da qual não se escapa, de resistência diante da finitude, de esperança cega frente à morte. A cultura se torna uma atividade trágica em si mesma, imersa no presente e sem certezas. Produzimos cultura para saber que existimos. Se o fazer-criar faz parte da nossa condição ontológica (Castoriadis, 2004), a negação dessa condição é uma forma de negar a própria humanidade. Quais as alegorias do fogo da cultura em chamas? Qual a redenção para o que é dissolvido pelo fogo?

Ginzburg (1989) observa a história por suas minúcias em busca daquilo que ele define como paradigmas indiciários. Assim, somos convocados a observar um modo de proceder epistemologicamente cuja atenção está naquilo que está nas margens, nos resíduos. Investigando as metodologias de personagens díspares como Sherlock Holmes e Sigmund Freud, assim como revendo passos de investigação de atribuição de autoria em obras alvo da História da Arte, o italiano nos propõe examinar os pormenores, os vestígios. Elementos que poderiam recompor uma realidade complexa não experimentável diretamente, mas que podem ser dispostos de modo a compor uma narrativa.

Ginzburg (1989) retoma o momento em que passamos de caçadores e coletores para produtores de escrita para lembrar que nós, seres humanos, já produzimos conhecimento a partir de um paradigma instaurado naquilo que é índice – pegadas na areia de animais, por exemplo. Era um paradigma antropomórfico, singularizado e antropocêntrico, que seria somente abandonado no período de Galileu e da instauração da ciência moderna. Mas é a esse método antigo, que busca rastros, de que me aproximo justamente pela pouca distância que ele guarda de quem observa, mesmo que seja necessário assumir alguns riscos, como o da acusação de pouco rigor científico ou de excesso de subjetivação.

[...] o mesmo paradigma indiciário usado para elaborar formas de controle social sempre mais sutis e minuciosas pode se converter num instrumento para dissolver as névoas da ideologia que, cada vez mais, obscurecem uma estrutura social como a do capitalismo maduro [...] a existência de uma profunda conexão que explica os fenômenos superficiais é reforçada no próprio momento em que se afirma que um conhecimento direto de tal conexão não é possível. Se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la. (GINZBURG, 1989, p. 177).

Narrar é também imaginar. Para contar uma história de vestígios, é preciso preencher os vazios. A alegoria é a forma de relatar de maneira simples aquilo que é complexo,

aceitando as lacunas que serão indispensáveis ao trabalho de remontagem dos fatos. As lacunas não somente indicam vazios ou peças que faltam e que precisam ser completadas com o auxílio do fruto do aprendizado do passado, por meio de experiências anteriores. Lacunas também são espaços para criação.

A fotografia do incêndio do MAM Rio mostra as estruturas do prédio visíveis e possíveis de serem identificadas em separado. Não são indiscerníveis. Cada elemento da imagem pode ser isolado e percebido. Pode ser modernamente distinguido. A destruição do Edifício Wilton Paes de Almeida está a alguns graus além. Podemos criar uma narrativa em que ali, no alto, ao centro da imagem, um ponto branco luminoso é uma nova lua.

Um novo satélite cuja gravidade traz para si os prédios que se mantêm em pé nas laterais da imagem. Assim como na foto do incêndio de 1978, conseguimos ver nitidamente a presença dos bombeiros mesmo que desta feita eles estejam bastante misturados aos escombros. Não vemos jatos de água.

Vemos somente uma nuvem de fumaça que parece atraída pelo punctum branco – a nova lua. Não há horizonte visível. Não sabemos se é fim de tarde, noite ou se estamos perto do nascer do Sol. Parece que há uma fenda aberta na terra e que é uma espécie de grande boca disposta a engolir tudo, inclusive o tempo. Aos humanos-bombeiros, resta a contemplação da destruição.

A destruição se aprofunda. A grande boca do fogo engole o Museu Nacional. As figuras humanas que contemplam o fogo são estátuas. Estátuas sem alma, sem espírito, como a humanidade antes de Prometeu. A grande boca do mundo engole a cultura como um útero engole o sêmen para depois, quem sabe, torná-lo gente. Não há pseudosatélites que nos ajudem com sua gravidade.

Na terceira imagem, ainda vemos a natureza, que parece ter permanecido diante da cultura, já que esta virou parte da fumaça que se ergue ao céu. Não há mais humanidade, se aquilo que é humano é fruto do que criamos e fizemos pela cultura. A última fotografia do grupo é somente nuvem de fogo e concreto.

4.6 O INDIZÍVEL E A METÁFORA

Figura 13 – Animais, bestas e máscaras



Fonte: Sampaio (2020); Andujar (1964); O Estado de São Paulo (2018); Ladeira (2021).

Legenda: Bolsonaro come cachorro-quente. Segunda imagem: Família Brasileira. Terceira imagem: deputado federal Daniel Silveira e deputado estadual Rodrigo Amorim, ambos do Rio de Janeiro, quebram placa em homenagem a Marielle Franco. Quarta fotografia, no sentido horário: Bolsonaro anda a cavalo durante período de isolamento social da pandemia.

É comum, quando alguém que estimamos sofre uma perda, não encontrarmos palavras que possam expressar algum consolo. O sofrimento alheio nos apavora de várias formas – poderia acontecer comigo, poderia ser eu a sofrer, aquela dor não me comove, não consigo alcançar ou me imaginar passando por esse evento doloroso.

A interpelação da dor do outro é difícil de elaborar também para quem observa e não raro a linguagem se torna um vazio. A escolha da palavra que garante a liberação do trabalho para quem vivencia o luto não se chama nojo à toa. Sentimos nojo por tudo aquilo que nos causa repulsa e a morte é o evento a que estamos fadados, mas buscamos repelir de nosso dia a dia constantemente.

A tragédia fala sobre a impossibilidade de fuga do destino, de drible no infortúnio. Não há saída para Hamlet, nem para Hécuba, ou para a mais bem intencionada das filhas de

Lear, muito menos para Agamêmnon. Por mais sofrida que seja cada uma das ações desses personagens, a fortuna está posta à mesa e será servida.

As imagens acima apresentam políticos brasileiros que cavalgam sobre a dor como cavaleiros do apocalipse que anunciam o fim do mundo por meio do fim da linguagem como algo que nos conecta. A quebra da placa em homenagem à vereadora assassinada Marielle Franco é a mesma ação de interdição e de negação do luto do outro que a cavalgada de Bolsonaro sem máscara, descumprindo as orientações da comunidade científica sobre meios de diminuir a propagação do coronavírus.

Para investigar o problema dos efeitos reais da linguagem – se a palavra faz fazer algo, Butler (2021) comenta sobre a relação entre performatividade e enunciação diante da violência inserida no discurso, que se não é capaz de realizar o ato, pode encená-lo. A violência, a injúria, o discurso de ódio se valem da própria ambiguidade da linguagem para se perpetuarem e não serem fáceis de localizar em um sujeito ou em um ato.

Um dos deputados da fotografia com a placa quebrada de Marielle, Daniel Silveira, não por acaso, chegou a ser preso a mando do Ministro do Supremo Tribunal Federal Alexandre de Moraes por propagar ameaças ao STF em vídeos das redes sociais (ROCHA; MACHADO; COLETTA, 2021). Em sua defesa, valeu-se de que era somente linguagem – fazia uso da liberdade de expressão. Não passavam de palavras.

Associei as imagens da experiência direta que nega a ciência (e não a que constrói hipóteses e inferências tomando o sensorial como meio de conhecer) à fotografia de Claudia Andujar que encobre o rosto de uma das pessoas da foto com a máscara de um cavalo. Em meio às crianças, a única figura adulta cuja cabeça está dentro do quadro da imagem é substituída pela cabeça de um animal quadrúpede.

Quando posta em dupla com a fotografia de Andujar, a máscara de Andujar deixa de ser um equipamento de proteção individual e pode ser vista como a embocadura de um cavalo. Se nos roubam o luto com vias a nos tirar a palavra, recriamos a linguagem por meio das metáforas e resistimos.

5 MITO, METÁFORA E HISTÓRIA

“A gente não gostava de explicar as imagens, porque explica afasta as falas da imaginação”
(BARROS, 2013, p. 12).

Aprofundo algumas reflexões teóricas relacionando as tragédias clássicas e o trágico como propostas epistemológicas para o estudo das imagens. Em primeiro, coloco em perspectiva a centralidade europeizada que permeia a percepção que construímos sobre a experiência como menos relevante que a razão como elemento fundante de modos de conhecer.

Antes foi investigada a noção de Butler sobre enquadramento, em favor de uma proposta que perceba o reconhecimento como uma dinâmica possível para a mobilização coletiva por meio do impulsionamento da emoção, a compaixão, de maneira mais específica. Agora, essa noção é retomada a partir de Édipo Rei, para pensar modos de conhecer e, assim, olhar a história por meio das imagens dentro do quadro de análise difuso e estranho que propositalmente proponho, observando, também, meu próprio ponto de vista (o de mulher latino-americana, brasileira, situacionalmente lida como branca, de classe média) e enfatizando as escolhas metodológicas apresentadas ao longo deste estudo. Por último, dedico a parte teórica às imagens produzidas pela fotojornalista Gabriela Biló, do Estado de São Paulo, como um estudo de caso operativo das reflexões elaboradas aqui.

Na apresentação que faz do texto de Darwin sobre A origem das espécies, Pimenta (2018) narra a busca dos primeiros biólogos, ao longo do século XIX, pelo momento primordial, quando a vida teria se iniciado. Esse tema está presente nas várias cosmogonias, como aquelas presentes nas religiões de matrizes africanas, cristãs, árabes, orientais e também estão no que se entende por Antiguidade Ocidental.

No pensamento científico, a busca pela origem da vida está no começo da formulação da Biologia como disciplina do conhecimento, dentro do contexto iluminista que incidiu na secularização dos saberes. Havia a necessidade de entender os organismos como grupos de espécies inseridos em relações de funcionalidade e de reiteração de suas próprias formas por meio da reprodução de seus indivíduos. Assim, a natureza não se constituiria em uma história, pois foi concebida sem uma “dinâmica de transformação” (PIMENTA, 2018). A própria concepção do tempo como história, dotado de linearidade e de dispositivos que conferissem coesão entre passado, presente e futuro é uma novidade para os cientistas da época de Darwin.

Até então o destaque era a corrente de pensamento fixista que entendia que as espécies e as relações entre elas sempre se deram da forma como ali se apresentavam, sem alterações antes ou depois. Precisamos lembrar que essa perspectiva fixa da biologia contribuiu para a reprodução de segregações e de outras formas de violência. A assunção de uma perspectiva que demarcasse a constante mudança a que os seres vivos estão submetidos ou que eles mesmos desencadeiam a partir da interação entre eles e outros seres alterou a própria concepção do que seria a vida para além de uma compreensão puramente biológica:

Então, essa palavra, ‘vida’, designaria não um princípio, tampouco um objeto, mas um efeito temporal, referindo-se a uma história, que não seria mais uma exposição de formas acabadas nem uma progressão fixa, com hora para começar e ponto culminante previstos desde o início, mas algo mais interessante e complexo, a história do desenvolvimento de formas possíveis a partir de um ou mais germes primordiais, formas essas cuja perfeição será medida não pela sua complexidade, tomando-as em si mesmas, mas pelo seu grau de adaptabilidade a certas situações, circunstâncias às quais elas constituem uma resposta – não definitiva, mas provisória, e como que em constante reformulação. (PIMENTA, 2018, p. 19).

A noção de origem se torna então a fagulha para imaginar modos de conhecer e também de estabelecer conexões entre o saber e o estabelecimento de dinâmicas de poder. Percebe-se a impossibilidade de identificar com precisão o local primordial do conhecimento ou do berço da vida ou da fonte das dores e das paixões. Criamos analogias – seja a partir das funções biológicas de órgãos de indivíduos de espécies distintas, seja pela relação de identificação entre pares que não são comuns entre si ou pela extensão do que é possível conhecer pela aproximação das semelhanças entre diferentes.

Porém, podemos traçar reflexões sobre quais dinâmicas políticas são instauradas quando pensamos em um marcador temporal que funcione como denominador comum de uma origem. Aplico como ferramenta analítica a implosão pática promovida pela pedagogia das emoções que estrutura o enredo trágico para trabalhar o percurso das imagens para ampliar o agenciamento teórico dessas concepções para jogar luz nas possibilidades de leitura de imagens do contemporâneo político brasileiro.

Quando pensamos colocando a imagem como centro disparador de conhecimento observamos não a pedra que provocou a tremulação no leito do rio ou buscamos quem a atirou em direção à água. Observamos não a origem, mas sim o começo, o desenrolar, não exatamente os efeitos imediatos, mas os efeitos enquanto ondas, enquanto movimentação, agitação. Coloco este ponto de partida para, mais uma vez, fazer referência a Aristóteles e a postulação de que não conseguimos pensar sem imaginar, sem criarmos imagens mentais.

A busca por uma origem pressupõe uma concepção linear de investigação epistemológica – alude a um começo, logo a um meio e a um fim. Se proponho um conhecimento atribuído às imagens, proponho também uma dinâmica que opere por semelhanças, por aproximações. Um contínuo que aceita descontinuidades, que precisa delas para que se sustente ou se tornaria uma redundância. O intervalo se torna o espaço necessário para que a semelhança surja sem se transformar em identidade. Lidamos com um tempo de reaparições, sem começo e sem fim, no qual a concepção linear de história perde importância.

Benjamin (2011) critica a interpretação classicista feita da Poética de Aristóteles (2015), principalmente a partir do efeito trágico, acusando-a de ser pobre no seu caráter ideativo, sem levar em conta uma teoria da catarse que passasse pelos mistérios do caráter ritualístico do teatro grego. Uma das objeções estaria na interpretação da presença das emoções de temor e piedade como finalidades do drama trágico do barroco, em decorrência da sua proximidade com a tragédia antiga, na intenção de favorecer o fortalecimento da virtude dos espectadores.

A virtude deveria ser obrigatória para o herói e edificante para o público não seria a do *páthos*, mas justamente a de sua atitude oposta, a da apatia. Sentimentos contidos, paralisia, inação não são características de personagens tomados pela paixão. A dúvida daqueles que são tomados pelo páthos trágico é como agir. A inação e a inércia não estão em seu horizonte.

Para Benjamin (2011), esses comentários são estranhos à descrição aristotélica exposta na Poética. Para tratar da especificidade da tragédia, Benjamin aponta a vida histórica como o próprio conteúdo do drama barroco, distinguindo-se da tragédia grega pois esta tem como objeto o mito e não a história.

É traçado um escopo cuja dimensão pática, afetiva, compõe o próprio traçado conceitual que permite ver não somente a tragédia como linha que arremata emoções e narrativas, mas também imagens e emoções que ecoam enquanto forma e espelho⁴³ da estrutura de sentimento suscitada pelo ritual do drama trágico na Grécia Antiga – versando sobre dissoluções de mundos internos, conflitos insolúveis, terras arrasadas, compaixão, piedade, horror e medo.

De acordo com Benjamin (2011), no conceito moderno de soberania, há a tendência de que o príncipe configure em si o poder executivo supremo. Assim, o barroco se inscreve na discussão entre política e estética quando inclui entre seus temas as possibilidades daquilo que hoje chamamos de estado de exceção, quando o soberano (ou o tirano) tem centrada em si a

⁴³ As relações que construímos com o espelho serão exploradas na segunda parte deste trabalho, quando tratar de alegoria e imagem.

representação da história, de acordo com teorias jurídicas do Estado, aponta Benjamin. O barroco, naquilo que se aproxima da tragédia, contrapõe o ideal histórico da Restauração à ideia de catástrofe:⁴⁴

O homem religioso do Barroco prende-se tão fortemente ao mundo porque sente que com ele é arrastado para uma queda de água [...]. O além é esvaziado de tudo aquilo que possa conter o mínimo de sopro mundano, e o Barroco extrai dele uma panóplia de coisas que até aí se furtavam a qualquer configuração artística, trazendo-as, na fase do seu apogeu, violentamente à luz do dia para esvaziar um derradeiro céu que, nessa sua vacuidade, será capaz de um dia destruir a terra com a violência de uma catástrofe. (BENJAMIN, 2011).

A queda do tirano no drama trágico do barroco é caracterizada como o fracasso do soberano a partir da contradição e pela dificuldade de tomada de decisão por parte da condição em que conviviam, da consciência da época: os sentimentos de impotência e abjeção e a convicção da força sacrossanta da função. Benjamin (2011) analisa a função do tirano no enredo: a restauração da ordem na situação de exceção é descrita por ele como “uma ditadura cuja utopia será sempre a de colocar as leis férreas da natureza no lugar do instável acontecimento histórico”. Aplica-se aí também a técnica estoica que visa a “controlar, com o domínio dos afetos, o que pode ser visto como estado de exceção da alma” (BENJAMIN, 2011).

Benjamin se vale de textos da época que corroboram, mesmo que a partir de uma forte visão cristã, a ligação entre o contexto histórico de então e a tragédia. Um deles, escrito por Freisingen assim apresenta um prefácio destinado ao Imperador Frederico: “sabei que escrevemos uma história movida pela amargura da nossa alma, e que por isso não descrevemos tanto uma sequência de ações como a sua miséria, à maneira da tragédia” (BENJAMIN, 2011).

Sendo assim, a pessoa produtora de conhecimento se apresenta de modo a assumir seu próprio posicionamento na sociedade, seu ponto de vista como ponto de partida para seu trabalho e sua criação. Destaco aqui o termo criação pois entendo a construção de conhecimento no campo das Ciências Sociais como uma organização de ficções plausíveis e verossímeis que são viabilizadas pelo saber empírico. Percebo esse fazer criar ciência deste modo para reivindicar o lugar dessa produção como articuladora de uma imaginação política que contribua para o questionamento daquilo que se apresenta como se é, como sempre será e

⁴⁴ Catástrofe aqui possui sentido distinto do que apresentado anteriormente, sendo percebida como destruição total. Há outra percepção do termo, que se atrela aos danos causados de extrema magnitude e não relacionados diretamente às consequências do agir humano. Há uma leve mudança de relação de causalidade.

como tem sido. A imaginação tece mundos e se alimenta de conhecimento direto para tornar viáveis ideias possíveis de modos diferentes de nos relacionarmos e nos organizarmos socialmente.

Não se trata somente de uma revisão da história por meio das imagens. Mas sim se perscrutar o conhecimento possível por meio das imagens. Lembremos que as imagens possuem um trajeto antropológico (DURAND, 2012⁴⁵) que as extrapola, as antecede e também lhes faz posteridade. São o reservatório do inconsciente e da memória coletiva. São a casa que abriga as paixões nem sempre visíveis, mas mesmo assim acessíveis ao se condensarem em afetos mobilizadores, em gestos, dinamizando contextos e subvertendo temporalidades lineares.

O conhecimento possível pelas imagens está em consonância com uma proposta epistemológica que enfrente a causalidade e o pensamento como binário como caminhos prioritários para o entendimento de contextos históricos. O conhecer pelas imagens se detém mais sobre matizes que sobre os fechamentos de sentidos. As imagens nos deixam em perplexidade e sob maravilhamento, também em estado de afasia.

Horkheimer discute como a religião católica e a filosofia racionalista europeia argumentaram serem capazes de inferir sobre a realidade postulando modos corretos de ação sobre ela. Nesse lugar de tomada de decisão, as emoções em geral são alijadas dos mecanismos de escolha, vistas como prejudiciais ao raciocínio e à capacidade de análise aguda e equilibrada. As tragédias gregas correram na direção oposta, apresentando narrativas que conduzissem os espectadores a refazer mentalmente eventos cujas consequências mais previsíveis tratam da mobilização de sentimentos e de emoções que conduzem decisões sobre como agir.

Por tamanho vigor, a tragédia grega é amplamente apontada como uma estratégia filosófica de investigação da *Eudaimonia*, noção que podemos traduzir de maneira espontânea como o bem-viver consigo e com a sua própria comunidade, as escolhas éticas que fazemos e que resvalam em posicionamentos e ações políticas. A vida boa aristotélica era a vida liberta dos eventos meramente relacionados aos fatos biológicos da vida e com inserção na vida da *polis*, da cidade, alargando à política. (ARENDDT, 2007).

As peças de Ésquilo, Sófocles e Eurípides incorporam ao teatro a mitologia grega apresentando conflitos humanos encenados por seres divinos e da nobreza. O próprio ritual

⁴⁵ Para um aprofundamento da produção de conhecimento a partir da obra de Gilbert Durand, no Brasil, e uma ampliação das referências sobre os estudos do imaginário, mesmo que já tenham sido apresentadas neste estudo, indico a página do Grupo de Pesquisa Imaginalis: <https://www.ufrgs.br/imaginalis/publicacoes/>

devotado à encenação teatral alça aquilo que hoje entendemos como arte à dimensão sacra, evocando o mito que atravessa essas narrativas. Neste estudo em específico, os textos trágicos surgem como disparadores para a pensarmos, pelo viés dos estudos das imagens, sobre emoções, levantes, revoluções, golpes, e outros eventos de grande magnitude política. A tragédia oferece matizes para descrevermos como imagens oportunizam engajamento emotivo, passional, pelas complicações que dispõem para refletirmos sobre ética a partir do que colocam como o que é experimentar ou não uma vida boa.

As emoções ocupam um espaço interessante nas observações de Romilly (2008) - eram elas que moldavam as lendas recontadas nas tragédias a partir do enfoque dado pela interpretação pessoal do autor, observação que se alinha ao que é descrito pelo próprio Aristóteles (2015). Isso explica, por exemplo, porque *Ájax* pode ser lida como a tragédia da arrogância e o intenso sofrimento relatado por Hécuba em *As Troianas* é capaz de despertar compaixão demasiada.

É nesse âmbito que as tragédias, a partir das lições aprendidas pelo modo como as epopeias recontavam as lendas gregas, se tornam a arte do terror e da piedade, do sentimento próprio da vida. Para Romilly (2008), desta feita, o surgimento da tragédia poderia ser explicado em termos literários a partir da mistura de cantos e diálogos entre personagens fantasiados proporcionados pelo culto dionisíaco, conferindo uma ação mítica fora do tempo, conciliando a arte ao sagrado.

Sociedades arcaicas consideram o mito não como fábula ou ficção, mas como história verdadeira e de caráter sagrado, exemplar e significativo. Assim, em um primeiro momento, um mito é parte do alicerce que confere coesão aos valores e normas de determinada sociedade. Pensemos nos mitos de origem africanas ou nos mitos indígenas e o espelhamento das relações apresentadas nessas histórias na vivência em comunidade desses povos.

Na Grécia, os mitos passaram a ser entendidos semanticamente como uma história que não seria verdadeira conforme se deu em favor do conhecimento acessado por meio do *logos*, da perda do espaço da religião e do sagrado, o que levou a história e as relações de causalidade, a ocuparem o lugar do mito (ELIADE, 2016).

A dimensão mítica se propõe fomentadora de esquemas universais de compreensão do mundo. É a história que recompõe, em um sistema aberto e poroso, as diversas células mitológicas, conferindo-lhes a dinamicidade da qual a dimensão mítica lhe é protetora. Ou seja, a história passa a ocupar, contemporaneamente, o destino que era reservado à mitologia. Por isso, é a narrativa histórica e sua capilaridade a disputas simbólicas que se torna alvo das investigações e especulações epistemológicas.

O mito narra um evento sagrado inserido em um tempo anterior à organização daquela sociedade como ela é percebida por seus integrantes, por isso, em muitas vezes, os mitos abordam a origem seja de um lugar, de uma cidade ou de um conceito. Note-se que os mitos que inspiraram as peças trágicas gregas espelham as origens do entendimento do ordenamento político e da linguagem que o torna possível.

Antígona se dá no cenário do conflito em que as relações de parentescos mediadas pela religião passam a ceder espaço de poder à representação política da cidade. Trata-se de uma manifestação simbólica: “uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares [...], um acontecimento ocorrido no tempo primordial” (ELIADE, 2016, p. 11).

5.1 A FERIDA COMO PONTO DE VISTA

Mais do que a perpetuação da Europa como origem mítica de nossa sociedade, são as emoções impulsionadoras de ações coletivas sem destinação concreta, sem a mirada de um fim objetivo presentes nas tragédias que interessam aqui. Percebo o páthos do trágico como um dos elementos estruturadores do imaginário simbólico acessado pelos modos recentes de contestação política, como no caso dos recentes levantes, manifestações, passeatas mobilizadas por agremiações dos mais variados formatos e que ideologicamente estão situadas à esquerda do espectro político e como essas emoções podem ser recuperadas pelo testemunho transposto pelas imagens.

A descrição de uma fórmula de páthos específica do trágico condensa a gama de sentimentos que contribui para a própria definição do conhecimento produzido pelas tragédias, desde os gregos: o aprendizado das emoções de horror, compaixão, piedade, medo e as consequentes ações que por essas emoções são guiadas.

O agir compassivo demonstrado pela passionalidade disparada pela tragédia tem mais a ver, no quadro de análise que desenho, com a percepção da possibilidade de mudança do curso de eventos presentes ou futuros do que com o reconhecimento de uma injustiça e do enquadramento de alguém como vítima (NUSSBAUM, 2001). A percepção do sofrimento de outra pessoa designando-a como vítima mais contribui para que uma situação permaneça como está e pouco se faça para uma alteração do que está dado, reforçando lugares pré-determinados.

O sofrimento trágico, mesmo que imerecido ou desproporcional, não permite vítimas. Mesmo quando não há escapatória visível, mesmo quando as emoções interferem na leitura

cognitiva da norma, ainda assim, as personagens são senhoras de suas escolhas. Se circunscrevemos e limitamos a experiência de ser mulher à experiência de sofrer assédio, estupro, de não poder decidir se terá ou não uma gravidez interrompida, estaremos limitando as possibilidades de interferência das mulheres sobre o mundo e reforçando a imagem de que somos frágeis e indefesas.

Por isso, é urgente dar amplitude política, cultural e socioeconômica às questões mencionadas acima e que atravessam a vida das mulheres. O agir coletivo é fundamental para que esses problemas sejam percebidos como estruturantes de um modo de viver que não permite a vida boa, a vida plena, digna, de metade da população e que se tornem passíveis de punição.

É preciso que a dor incendeie as cicatrizes como um fogo que transmuta elementos já gastos. Faço essa crítica mirando a questão da dor e das pautas identitárias, que condicionam, muitas vezes, o relato de uma experiência a um relato de superação ou de enfrentamento ou de reconhecimento de uma dor por ser quem se é, individualmente.

O sofrimento que não traça estratégias políticas coletivas articuladas para mudança se esgota em si mesmo e desagrega possibilidades de revoltas que tragam resultados efetivos. Emoções como ressentimento e orgulho possuem um papel fundamental na rota dessas ações e são agenciadas por vários movimentos sociais.

O exemplo melhor sucedido é o caso emblemático da reivindicação do orgulho como agente mobilizador tanto para a comunidade LGBTQIA+ quanto para a população negra e a identificação do ressentimento como mola propulsora dos movimentos ultraconservadores e sua sede de manter “as coisas como estão” ao preço da erosão das instituições democráticas representativas.

Mesmo que entenda que estamos longe de viver uma democracia plena dado o quantitativo desigual de pessoas negras, indígenas e mulheres nas esferas de poder executivo ou legislativo, além de abissais déficits de acesso à habitação, saúde e educação e outros fatores importantes que fundamentam prerrogativas básicas de direitos sociais e que refletem, de modo incontornável, desigualdade de gênero e de raça.

Espinosa Miñoso (2019) propõe assumir que o feminismo é uma luta moderna, surgida na modernidade enquanto tempo histórico, e que esse mesmo tempo favorece a libertação das mulheres. Porém, esse proclame precisa incluir as nuances que diferenciam a experiência que se insurge entre grupos distintos de mulheres, subvertendo a noção universalizante que condensa a prática feminista e a vivência como mulher a questões relacionadas ao exercício

livre da sexualidade, a possibilidade de escolha da maternidade e à percepção ontológica que nos constitui como a diferença diante da noção universalizante do homem.

Os registros na conta de Instagram de Biló (2021a) com perguntas sobre como é ser fotógrafa mulher, se ela já sofreu discriminação de gênero por parte de pessoas da equipe do governo federal, ou até se há espaço para mulheres trabalharem na cobertura política de imagens deixam marcada a diferença - uma mulher é, antes de tudo, alguém que não é um homem. Ser mulher é, a grosso modo, ainda, ser percebida como uma espécie de negação do que é ser homem.

Pensar a partir da experiência individual como testemunho histórico, da memória pessoal e do arquivo como construtores de conhecimento e de sentidos atende aos desafios apontados por Souza (2006) para o entendimento da sociedade moderna para além da configuração de ilusões e do desconhecimento das próprias condições de vida que emergem nas comunidades que estão na periferia simbólica das formas de exercício do poder. Espinosa Miñoso (2019) aponta para a necessidade de uma crítica à “espécie de razão feminista compartilhada” que alinha princípios para as feministas de todos os continentes em torno do discurso da superação e da liberdade, da autodeterminação alcançada por meio do feminismo e da modernidade. Essa razão única precisa ser expandida para incluir as nuances das mulheres que enfrentam obstáculos a sua emancipação nos contextos de países que lidam com as mazelas históricas da colonização e da escravidão, como é o caso brasileiro.

Miñoso (2019) produziu um exercício da interpelação disparado pelo testemunho ativo e pela ideia de experiência para a construção de um arquivo que dê conta do conhecimento vindo da memória corporal e visual que transpõe “discursos, sensações de alegria, de dor, de vitória ou derrota, de expectativas, incredulidades ou certezas” (ESPINOSA MIÑOSO, 2019, p. 2017, tradução nossa).

Espinosa Miñoso (2019) devolve às epistemologias feministas a sua própria crítica à produção científica ocidental enraizada na objetividade e na universalidade, mas na intenção de ampliar essas epistemologias para a inclusão de saberes que nascem a partir de vivências específicas das várias possibilidades de interrelação entre raça, classe e gênero. Ela explica:

O ponto de vista que quero produzir a partir da minha experiência no feminismo na América Latina é um ponto de vista produzido quando somos/habitamos um corpo submetido ao empobrecimento, ao despejo e à negação sistemática da sua capacidade de desenvolver saberes, críticas e projetos de futuro. É partindo dessa experiência de ser descendente de um povo desumanizado, submetido à servidão e à negação de si mesmo, que tentarei responder às perguntas que coloco ao feminismo regional. A ideia de uma genealogia da experiência quer reconhecer o lugar de enunciação a

partir do qual é escrita (ESPINOSA MIÑOSO, 2019, p. 2021, tradução nossa).

Para a crítica à razão feminista de matriz eurocentrada, Espinosa Miñoso (2019) pontua quatro questões que fundamentam os sentidos do nosso entendimento teórico sobre o que falamos quando falamos de razão e de racionalidade. A primeira é o elo reforçado por Kant e pelo Iluminismo que vincula razão à busca por uma verdade que está sobreposta à tradição e que é universal. A segunda é a mitologia da razão hegeliana que inscreve na razão conexões inaugurais para a ação coletiva em detrimento daquelas empreendidas pelas comunidades de que somos originárias: “Inventamos uma ‘comunidade das mulheres’ a fim de darmos sentido a uma luta e vida comuns”, diz Espinosa Miñoso (2019, p. 2024).

A terceira questão é a da racionalização que prescreve modos implícitos que conjuram o que deve ser uma mulher contemporânea e sua trajetória por autodeterminação. Espinosa Miñoso (2019) ainda aponta, como última questão, o mito moderno composto pela separação entre natureza e cultura; a diferenciação cultural entre modernos e não modernos e a temporalidade linear que vai do passado ao futuro.

A reflexão da autora joga luz para a necessidade do descentramento do sujeito normativo clássico que permeia o feminismo em favor de pautas políticas que contemplem os problemas locais mesmo que esses sejam atravessados por vinculações universalizantes da experiência de ser mulher, das nossas condições de existência e das constantes ameaças de desumanização que sofremos.

Acrescento que a experiência desse ponto de vista da mulher latino-americana é aquela que vem da posição da vulnerabilidade, a produção de saber que vem da experiência de vida que surge a despeito das condições favoráveis à inexistência e a fabricação da sua condição de morrer física, política ou simbolicamente e não de viver em plenitude de direitos quer sejam esses sexuais, reprodutivos ou políticos. Para tanto, faz-se fundamental entendermos de que vulnerabilidade estamos falando. As tragédias constituem uma fonte epistemológica a partir da relação entre ação e emoção.

Silva (2020) exemplifica a relação entre a operação de uma razão eurocêntrica de caráter instrumental sobre imaginários divergentes. O argumento apresentado por ele acusa o rebaixamento de imagens de culto de religiões de matrizes africanas em um contexto de aceleração de divulgação e de reprodução, extraindo delas sua potência imaginativa e prenhendo de imaginário para torná-las em meras ilustrações, figurações. Para dar-lhes uso.

A reprodução volumosa dessas imagens arrisca torná-las objetos de consumo e de obsolescência, alterando a configuração temporal que dificulta o cumprimento dessas imagens como articuladoras do tecido simbólico de que fazem parte como representação. Silva (2020) sugere um intercâmbio entre os processos lógicos (da razão) e os imaginativos (ligados ao imaginário) quando aponta a perda da relação entre os processos cognitivos de imaginação e a relação deles com a camada coletiva e simbólica que permeia o imaginário.

A imaginação é um processo cognitivo que permite descolamentos mentais capazes de criar inferências sobre o mundo e de produzir julgamentos, postulando um quadro de análise desenhados pelas possibilidades vislumbradas nesse processo. A habilidade de articular, por meio da cognição, predições sobre modos de agir e de sentir, de imaginar a mim e a quem me relaciono, é reivindicada quando lemos um livro, assistimos um filme, ouvimos música ou acompanhamos a notícia de um telejornal. A imaginação está intimamente vinculada às emoções que percebemos direcionadas a eventos que acontecem com outras pessoas, e não exatamente a mim.

Uma nuance importante é o emprego do termo empatia diante de situações que poderiam se relacionar com a compaixão. Nussbaum (2001) considera um sentimento de valor neutro, limitada e falível se for entendido pelo senso comum. Esse descolamento poderia ser feito, por exemplo, por um torturador desejando infligir mais sofrimento a sua vítima. O que se percebe é: lançamos mão da palavra empatia quando não é possível estabelecer um grau mínimo de compaixão, mas também não há medo ou horror direcionando essa relação.

Nussbaum (2001) aponta uma lacuna entre compaixão e empatia fácil de ser notada: a mistura entre curiosidade e sensacionalismo que sentimos quando vemos algum fato melodramático explorado em programas de TV – casos de dor, de superação, por exemplo. Mesmo que mobilize um menor grau de comprometimento que a compaixão, a empatia torna possível o entendimento de que pertencer a uma comunidade por meio de uma responsabilização individual com o coletivo. Não preciso me comover, mas devo entender e validar as emoções e as escolhas de quem me é indiferente dentro do meu escopo de relações afetivas.

Nussbaum (2001) cita outras fontes de compreensão do sofrimento alheio sem precisarmos da reconstrução mental que pede a empatia. Se legítimo de saída a seriedade e veracidade do sentimento de alguém não precisamos imaginar como seria se aquele mesmo evento acontecesse comigo.

A empatia pode ser uma rota para a compaixão, encurtar caminhos que, pela diferença entre mim e a quem se direciona esse sentimento, alcançar um sentimento compassivo seria

bastante difícil. Seria um encurtamento próximo das “imagens de um deus compassivo não precisam dotar esse deus de empatia (ou mesmo imaginação), uma vez que a onisciência divina pode oferecer outras rotas para o conhecimento da situação difícil do sofredor” (NUSSBAUM, 2001, p. 330).

A compaixão, em termos aristotélicos, é “uma emoção dolorosa dirigida ao infortúnio ou sofrimento de outra pessoa” (NUSSBAUM, 2001, p. 306) e que ancora três julgamentos cognitivos: o primeiro é o de não merecimento; o segundo e terceiro é o de proporção e de tamanho do evento e de como e a quem ele provoca repercussão, se a pessoa envolvida se relaciona com meus projetos e objetivos de vida individuais.

As possibilidades envolvidas nesse julgamento contribuem para formar um quadro de análise epistemológico que permite entender por que meios é estabelecida uma relação compassiva e de que modos a compaixão leva a uma ação coletiva. Para tanto, apresento um complemento à compaixão: a dinâmica de reconhecimento.

A dinâmica de reconhecimento ajuda a nos tornarmos conscientes de nossa própria vulnerabilidade àquilo que a tragédia define como fruto do acaso: o infortúnio, a dor imerecida. Perceber-se vulnerável é uma etapa indispensável para o conhecimento da compaixão, trata-se, como diz Nussbaum (2001), de um requisito epistemológico. É se perceber vulnerável que permite que haja uma diferença na avaliação de importância do sofrimento de uma pessoa como algo que diz sobre minha própria experiência ou perceber a dor do outro como um objeto distante da minha própria vida.

5.2 NOTAS SOBRE RECONHECIMENTO

Honneth (2009) lança a perspectiva existencialista sobre os postulados hegelianos de luta de vida e de morte para afirmar que uma vida plena de sentido só é possível quando há o reconhecimento de direitos e deveres. Ademais, aponta a possibilidade de percebermos a morte do oponente como um caminho para a tomada de consciência e de aprendizado da nossa própria finitude e vulnerabilidade.

Pondera-se que seria a experiência social da vulnerabilidade moral do outro aquilo que produz a consciência nos indivíduos acerca da existência de camadas prévias de relações de reconhecimento, dadas dentro da norma, e que assumem um valor vinculante e intersubjetivo entre os indivíduos. Honneth (2009) sublinha que, para Hegel, o direito, diferente do amor, é uma forma de reconhecimento recíproco que não admite uma limitação ao domínio particular das relações sociais mediadas pela proximidade.

Hegel localiza na experiência amorosa a primeira experiência de si mesmo como um sujeito carente e desejanter. O desenvolvimento da identidade está atrelado ao reconhecimento por outros sujeitos. Aí, a relação interpessoal se mostra superior à ação instrumental pela possibilidade de abertura recíproca entre sujeitos a partir do “gênero de pessoa que eles reconhecem nele a partir de si mesmos” (HONNETH, 2009, p. 78).

A conclusão a que se chega é de que se há não um reconhecimento de quem partilha a interação comigo como pessoa, também eu não posso ser reconhecida como pessoa. Logo, foram negadas por mim propriedades e capacidades que gostaria de que fossem conformadas pelo outro. O amor surge como função no processo de autoconsciência e de formulação contínua de preceitos éticos como “força de integração social, um sentimento abstrato, racional, da solidariedade” (HONNETH, 2009, p. 78).

A dinâmica de estabelecimento de semelhanças como forma de conhecer contribui para observamos alguns modos de recepção da tragédia de Édipo. Sebastiani (2018) compara o mito de Édipo à biografia do filósofo Sócrates, pelo viés de que ambos compartilham o dilema do conhecimento sobre si como caminhada e destino. Outra, é aquela que insere o parricídio edipiano na linhagem divina da teogonia grega, que começa com a disputa entre Urano, Cronos e Zeus, respectivamente avô, pai e filho, que repetem entre si vaticínios de assassinato e disputa de poder.

Autores contemporâneos tratam da noção de reconhecimento, como Honneth (2009) como maneira de aproximação ou de interpelação com o outro como Butler (2015b).

A passagem do tempo é o mistério da Esfinge decifrado por Édipo: o périplo iniciado no primeiro terço da vida, com o corpo paralelo ao chão, apoiado nos braços e pernas; segundo terço, o corpo perpendicular, olhos trocam o olhar o chão pela mirada do horizonte. Enfim, a última parte, a queda do corpo e o encerramento dos olhos. Édipo decodifica a sentença do monstro, mas não é astuto o suficiente para elaborar a si mesmo e se dispor na narrativa do seu próprio começo. Já sabemos o que se segue à revelação de quem Édipo é e da cegueira que lhe é auto infligida.

Não é somente a contemplação da paisagem e da arte que contém a percepção sensível da ação do tempo. As palavras também guardam consigo respostas sobre os dias. O trabalho oracular de Tirésias desprezado por Édipo dá corpo discursivo ao que não está às vistas e oferece a sensação do futuro. Édipo chega ao poder em Tebas depois de solucionar o enigma da esfinge, que interroga quem seria o animal quadrúpede, depois bípede e, em seguida, com três pés. A resposta é o ser humano, mas Édipo, como aponta Sebastiani (2018), não resolve o enigma que ele próprio é. Édipo não sente o tempo.

Os jogos de linguagem e o encadeamento de palavras e ações que dão ritmo ao desvelamento sobre o tirano torna a peça, aos olhos de Aristóteles (2015), a tragédia perfeita. É onde reside a destreza com que Sófocles conduz a dinâmica de reconhecimento apresentada. Tanto Antunes (2018) quanto Sebastiani (2018), em discussão sobre as significações possíveis e a tarefa crítica da tradução apresentam o termo *alétheia* ora como verdade, ora como desvelamento.

No trabalho de Antunes (2018), *týkhe*, que por vezes surge como fortuna, corresponde, semanticamente, ao termo acaso. Antunes (2018) e Sebastiani (2018) também lembram que, como Édipo sobe ao trono por uma conquista sem, aparentemente, ser herdeiro legítimo, o termo mais adequado para seu título é o de Tirano e não de Rei.

A tradução de Antunes (2018) destaca o binômio ver/ conhecer presente no poema trágico do regente que se descobre assassino do seu pai e esposo de sua mãe. Diante das revelações dos oráculos de Apolo e também de Tirésias, Édipo resiste. A fé nos deuses e na vidência carece de argumentação lógica e comprovação empírica. Não basta a Édipo a história que lhe contam sobre sua própria origem, o conhecimento sensível que vem pelos ouvidos. Sófocles (2018) amplia a metáfora do ver com os próprios olhos como caminho e forma de conhecer. O saber divino também não é mais suficiente.

Devemos lembrar dos ataques que Nietzsche (2017) profere contra essa passagem da forma de conhecer divinatório, pelo transe e pelo ritual, para instaurar o privilégio da lógica socrática:

Inclusive os atos morais mais sublimes, as emoções da compaixão, do sacrifício, do heroísmo e aquela tranquilidade d'alma, tão difícil de alcançar, que o grego apolíneo chamava *sofrosyne*, foram derivados, por Sócrates e por seus sequazes simpatizantes até hoje, da dialética do saber e, conseqüentemente, qualificados como ensináveis [...]. Quando divisa aí, para seu susto, como, nesses limites, a lógica passa a girar em redor de si mesma e acaba por morder a própria cauda – então irrompe a nova forma de conhecimento, o conhecimento trágico, que, mesmo para ser apenas suportado, precisa da arte como meio de proteção e remédio. (NIETZSCHE, 2017, p. 92-93).

Mesmo que negue os discípulos do deus Apolo, Édipo parece seguir a serenojovialidade grega que, para Nietzsche (2017), busca dissolver o mito, a sabedoria e a arte que decorrem da ingenuidade dos helenos antigos. A diferença se dá no desenrolar do que se segue, quando percebe que o acaso se impõe e inaugura o sentimento de horror de Édipo sobre si mesmo.

Os pedaços das histórias que chegam até Édipo confluem e se sobrepõem sobre a própria experiência vivida por ele. É pela lógica e pela argumentação que é capaz de construir

a partir dos fatos que ele mesmo investiga que a força da fortuna se revela, confirmando, paradoxalmente, o que os oráculos anunciaram. É aqui que a ironia trágica surge em toda sua potência de provocar horror e compaixão, demonstrando como o acaso torna a condição humana vulnerável.

Como Antunes (2018) e Sebastiani (2018) apontam, o estatuto do poder de Édipo é precário. A regência passa a lhe caber depois que ele desvenda o enigma da Esfinge e se casa com a rainha Jocasta, viúva de Laio. Ele chega a Tebas Antunes, ao traduzir Édipo, contorna a opção canônica que insere a palavra “rei” no título da obra. Mesmo que haja diferenças semânticas entre o termo tirano na época de Sófocles e em português contemporâneo, tirano guarda, na teia de significação, a definição dirigida àquele que sobe ao poder por um golpe, sem ter passado por uma sucessão hereditária legítima como se dá na trajetória de um rei.

Havia, de fato, uma rejeição em Atenas ao termo tirano, visto que se tratava de uma democracia, mas a acepção não continha em si, no período, a camada de crueldade que recebeu posteriormente. A opção pelo termo tirano é deixar em evidência os estágios do estatuto de poder de Édipo que, em grego, é chamado por vários de acordo com o grau de proximidade dos personagens e do momento. O coro só usa o vocativo para se referir a Édipo quando é revelado que se trata do filho de Laio, rei morto de Tebas.

Interessante observarmos como a palavra tirano surge no canto do coro antevendo a descoberta de Édipo sobre sua condição. O trecho está entre os versos 863 e 881, transcritos abaixo:

Coro
 Que a Moira me encontre sempre a demonstrar
 gentil pureza nas ações
 e nas palavras, que obedecem a normas
 de altos pés, postas à luz
 no etéreo céu, de um só pai, Olimpo,
 geradas não por mortal
 estirpe de humanos, nem
 jamais o oblívio vai colocá-las para descansar,
 pois o deus é grande nas leis e não se esvai.

Híbris produz o tirano. Híbris, ao
 inchar-se além da conta em vão
 com coisas fora do seu tempo, inúteis,
 ao subir no alto maior,
 arroja-se à perdição extrema,
 num ponto em que não há pé
 de apoio.
 (SÓFOCLES, 2018, p. 79)

É a híbris, a arrogância do herói trágico que o leva a cometer a hamartía, a falha essencial, que desencadeará as ações que o levarão à queda, à mudança de posição, à desgraça. É a híbris a cegueira primeira de Édipo, que o impede de empregar suas habilidades cognitivas – o uso da lógica e da capacidade de – para notar o quão estava implicado no vaticínio do oráculo. A falha de Édipo, que se emaranha na própria vida desprovido de informações sobre si mesmo. A tragédia leva Édipo a ser mais quem ele já é, porém não reconhece. Uma jornada de forjar a identidade na dor profunda.

A tirania de Édipo difere do que veremos adiante nos personagens de Shakespeare a partir da análise detalhada de Greenblatt (2018). Édipo incorre em falha pela própria capacidade intelectual que o fez decifrar o enigma da esfinge. É a rapidez de raciocínio que o leva a presumir verdades e a se manter distante dos avisos de Tirésias, destratando este último, principalmente pelas possíveis más notícias que deixava transparecer nas frases cifradas de suas profecias. A clareza da verdade sobre si mesmo, ou melhor, o desvelamento sobre quem ele é surge envolto pela emoção do conhecer. A verdade, diferente daquela prometida pela Bíblia, não liberta. Abre um vão à sua frente.

É importante considerar aqui o que a noção de falha implica na tragédia grega e na modificação que o termo sofre durante a passagem da Antiguidade para a os tempos cristãos. A palavra grega que circunscrevia a falha ou falta a que incorre o herói trágico é *hamartía*. O tradutor Paulo Pinheiro lembra que, mais tarde, no latim, a palavra “dará vez à noção de *peccatum* (pecado), o que certamente abre um novo campo semântico para o termo grego” (ARISTÓTELES, 2015, p. 113).

Essa colocação feita por Pinheiro é bastante relevante para que estejamos mais próximos do significado da falha do herói trágico grego. A falha não ocorria por uma espécie de defeito moral ou de um erro de caráter. Eagleton (2012, p. 12) se esmera em garantir que, para Aristóteles, a falha trágica ou *hamartía* seria mais um tropeço durante a ação, um erro objetivo, um equívoco mais que um estado de alma ou falha moral. Como analisa Nussbaum:

O ser humano, que se afigura excitante e admirável, pode revelar-se ao mesmo tempo monstruoso em sua ambição de simplificar e controlar o mundo. A contingência, um objeto de terror e aversão, pode acabar sendo ao mesmo tempo admirável, componente daquilo que faz a vida humana bela e excitante. A palavra é, assim, bem adequada para ser central em um drama que investigará a relação entre a beleza e a desarmonia, entre valor e exposição, excelência e surpresa (NUSSBAUM, 2009, p. 454).

Nussbaum (2009) recorda que mesmo a ação justa pode se revelar impiedosa e que a busca pela honra pode ferir uma amizade. No conflito estabelecido na trama de Antígona, a

favor de Creonte, sustenta-se o fato de que Polinices não somente se tornou um inimigo da cidade, mas também um traidor. Caso fosse um inimigo, com raízes, nascido em outra localidade, o seu corpo teria sido entregue a seus familiares para que o funeral fosse realizado. Mas isso não seria permitido a quem atacou sua própria cidade, a quem atacou os seus. (NUSSBAUM, 2009).

O sentimento que rege a ação de Creonte e o norteia de forma ética é o da excelência na proteção dos interesses da cidade. Desta forma, a pior maldade é aquela cometida contra a *pólis*. Etéocles, que morreu em defesa da cidade, merece o funeral. Permitir o mesmo tratamento a Polinices, para Creonte, seria “dar partes iguais ao bom e ao mau” (NUSSBAUM, 2009. p. 48). Os laços de sangue, de parentesco, são inferiores diante das necessidades de manutenção e proteção dos bens cívicos.

Suspeitamos que a racionalidade ambiciosa de Creonte se encaminha para fazer de si mesma deus. Creonte fez de si mesmo, pois, um mundo deliberativo em que a tragédia não pode entrar. Não podem surgir conflitos insolúveis, porque há apenas um único bem supremo, e todos os outros valores são funções desse bem. (NUSSBAUM, 2009. p. 48).

Hêmon, filho do governante e noivo de Antígona, é o personagem que poderia ser descrito com um incipiente mediador no conflito entre o pai e a amada. disputa entre Creonte e Antígona. Nussbaum (2009) observa a distância entre a percepção de Creonte sobre Antígona e aquela construída pelos cidadãos de Tebas. Entre os versos 825 e 835, está o diálogo entre pai e filho que exemplifica o esforço de Hêmon em fazer o pai ampliar a sua percepção da cidade e das suas ações de governante:

CREONTE
Crês que exaltar rebeldes é ato louvável?
HÊMÓN
Eu não te exortaria a respeitar os maus.
CREONTE
E por acaso ela não sofre desse mal?
HÊMÓN
Não falam deste modo os cidadãos de Tebas.
CREONTE
Dita a cidade as ordens que me cabe dar?
(SOFÓCLES, 1998)

Aqui, a própria percepção de Creonte sobre a cidade começa a se complicar. Nussbaum, então, aponta as falhas na argumentação de Creonte, possivelmente tão falhas quanto a argumentação de Antígona:

Uma cidade é um todo complexo, composto de indivíduos e famílias, com todas as preocupações discrepantes, confusas e às vezes conflitantes. [...] Um plano que faz da cidade o supremo bem não pode negar tão facilmente o

valor intrínseco dos bens religiosos a que o povo que a compõe atribui valor. Somente uma concepção empobrecida da cidade pode ter a simplicidade que Creonte exige”. (NUSSBAUM, 2009, p. 52).

Da mesma forma que a importância da ameaça da cidade desaparece diante do vínculo de parentesco para Antígona, Nussbaum (2009) vê em Creonte uma simplificação irredutível do mundo à governança da cidade, eliminando quaisquer conflitos que sejam estranhos à gestão da urbe. Tanto Creonte quanto Antígona sofrem de uma espécie de estreitamento metafórico do campo de visão. Nussbaum reescreve a peça para desenhar o coração da disputa de modo a evidenciar sutilezas que parecem ser ignoradas pelos oponentes. Implicações da argumentação de ambos que, se melhor examinadas podem, então, denotar a simplificação de que são alvo tanto Creonte quanto Antígona:

A estratégia de Creonte é traçar, em pensamento, uma linha entre as forças de invasão e de defesa. O que recai de um lado dessa linha é um adversário, mau, injusto; o que recai do outro (se leal à causa da cidade) se torna, indiscriminadamente, amigo ou ente amado. Antígona, por outro lado, nega inteiramente a relevância dessa distinção. Ela traça, na imaginação, um pequeno círculo em torno dos membros de sua família: o que está dentro é família, portanto ente amado e amigo; o que está fora é não-família, portanto, em conflito com a família, inimigo. Se se escutasse somente Antígona, não se saberia que ocorrera uma guerra ou que qualquer coisa chamada ‘cidade’ estivera em algum momento em perigo. Para ela, é uma simples injustiça que Polinice não deva ser tratado como amigo. (NUSSBAUM, 2009, p. 55)

Seguindo na análise do conflito prático entre tio e sobrinha, Nussbaum (2009) investiga, em Antígona, a metáfora contida na mesma imagem dos raios de sol, aqui acompanhadas das emoções apresentadas pelo coro diante do ataque de Polinices a Tebas. Os raios de sol anunciam um novo dia, que começa sob as tensões do dia anterior. Os versos, que republico aqui, são:

CORO

Raio de sol, mais bela claridade
já vista em Tebas, a de sete portas,
brilhaste finalmente, olho do dia,
pairando sobre o manancial de Dirce.
Puseste em fuga o célere guerreiro
De escudo branco, que viera de Argos
Com toda a sua presunção marcial
Disposto a conquistar a nossa terra;
Persuadido pela fala ambígua
De Polinices, como se águia fora
Precipitou-se em direção à terra
Gritando forte e assustadoramente
Coberto com plumagem cor de neve
Profusamente armado e protegido

Com o elmo ornado de ondulante crina.
(SÓFOCLES, 1998)

O raio de sol é o olho dia, é quem testemunha as ações que se darão no solo de Tebas e presencia a ação de rapina de Polinices (a águia). Observo que a águia é um animal comumente associado à excelente visão à distância. Além das atribuições de águia, há também uma referência à “ondulante crina”. Ser dotado das qualidades de dois animais distintos, Polinices é para o coro, então, dotado de “dois aspectos e que as disputas que ecoam seu nome tinham argumentos de ambos os lados” (NUSSBAUM, 2009, p. 61).

Nussbaum (2009) relaciona outros momentos da peça em que a visão surge como metáfora. A assunção de Creonte ao trono de Tebas é anunciada pelo coro por meio da visão assim como Creonte discorre sobre Tanto o coro anuncia o novo rei Creonte por meio da visão e o próprio Creonte projeta o conhecimento perfeito acerca de alguém somente após “o vermos no exercício do poder”. Lembro que outra tragédia de Sófocles coloca a visão como um sentido metafórico primordial no desenvolvimento do enredo: Édipo.

A recorrência à visão continua na fala de Tirésias: “Verás num mesmo dia teu princípio e fim”. Quando, em diálogo com Jocasta, Édipo remonta os eventos que se cruzam com o que vaticina Tirésias, atesta que o profeta falava a verdade. Édipo conclui: “É horrível! Temo que Tirésias, mesmo cego, tenha enxergado” (SÓFOCLES, 1998). A referência à visão segue em outros diálogos que acompanham o trajeto do reconhecimento de Édipo como parricida e marido incestuoso, como o que Édipo mantém com o mensageiro e com o pastor a quem Laio confiou a morte do filho recém-nascido.

Quando Édipo finalmente se reconhece como aquele a quem a predição de Tirésias se destina, ele sai da cena e retorna já com os olhos perfurados. O horror estava diante dele, mas seus olhos não foram capazes de ver. A metáfora da visão também está presente nas reflexões sobre ética feitas por Butler, que comenta sobre uma espécie de “cegueira comum” que seria “invariável e parcial em relação a nós mesmos” possibilitando:

o reconhecimento de que não somos, em cada ocasião, os mesmos que nos apresentamos no discurso poderia implicar, por sua vez, certa paciência com os outros que suspenderia a exigência de que fossem idênticos a todo momento”. (BUTLER, 2015a, p. 60).

Na definição de tragédia elaborada por Aryeh Kosman:

[...] o reconhecimento de um tipo de resistência despreocupada à agência humana, que se entrelaça com o tecido da própria ação, um reconhecimento da inabilidade dos agentes em garantir seu bem-estar e sua felicidade, mesmo quando tentam, *corretamente*, assentar esse bem-estar e essa

felicidade no cultivo da virtude moral e da deliberação. (KOSMAN, 1992 apud EAGLETON, 2012, p. 122).

Édipo Rei é movida pela virada na narrativa ocasionada pela descoberta por Édipo de que ele matou o pai e desposou a mãe. É o cego Tirésias que fornece a Édipo as primeiras inferências sobre sua torpe condição: “Pois ouve bem: és o assassino que procuras!” (SÓFOCLES, 1998).

Percebo, então, o anúncio do problema do reconhecimento, do ser capaz de ver e conhecer em via dupla, no enredo trágico, mesmo que não esteja dentro das categorizações explícitas nas peças da tragédia grega conforme foram elencadas na Poética de Aristóteles (2015). O problema do reconhecimento está aqui de maneira mais sutil, quase sorradeira, indicada pela dificuldade de Creonte em perceber o conflito com Antígona para além do ordenamento da cidade na sua relação com seus, como assim podemos chamar a partir da própria visão de Creonte, malfeitores, e na defesa de Antígona do ritual fúnebre do irmão.

5.3 IMAGEM E REPRESENTAÇÃO, HISTÓRIA E IMAGINAÇÃO

Para Foucault (2007), a episteme do século XVI entrelaçou semiologia e hermenêutica na forma da similitude. Foucault circunscreve hermenêutica como “o conjunto de conhecimentos e de técnicas que permitem fazer falar os signos e descobrir seu sentido” (FOUCAULT, 2007, p. 40) e semiologia como o “conjunto de conhecimentos e técnicas que permitem distinguir onde estão os signos, definir o que os institui como signos, conhecer seus liames e as leis de encadeamento”. Assim, buscar o sentido se tornou buscar aquilo que lhe é semelhante, exercer a criação de analogias e de metáforas que ampliem o sentido.

Essa maneira de conhecer trouxe algumas consequências. A primeira é a percepção de que pensar por semelhança é pensar a partir da instabilidade pois a semelhança leva sempre a uma outra semelhança, e que somente a adição de novos elementos traz estabilidade à analogia. A segunda é de que o conhecimento vindo da natureza é operado por meio do ato contínuo de decifrar aproximações entre coisas distintas, sem afastar daí o agenciamento trazido pelo maravilhoso e pelo mágico. É neste ponto que o conhecimento é *divinatio*. A rota de conhecimento sofreu uma mudança de percurso ao longo da transição do século XVI para o século XVII:

O descontínuo – o fato de que em alguns anos, por vezes, uma cultura deixa de pensar como fizera até então e se põe a pensar outra coisa e de outro modo – dá acesso, sem dúvida, a uma erosão que vem de fora, a esse espaço que, para o pensamento, está do outro lado, mas onde, contudo, ele não

cessou de pensar desde a origem. Em última análise, o problema que se formula é o das relações do pensamento com a cultura: como sucede que um pensamento tenha um lugar no espaço do mundo, que aí encontre como que uma origem, e que não cesse, aqui e ali, de começar sempre de novo? [...] Bastará, por ora, acolher essas descontinuidades na ordem empírica, ao mesmo tempo evidente e obscura, em que se dão. (FOUCAULT, 2007, p. 69).

Durante o Renascimento, no entanto, a decifração do mundo por meio da magia passa a ser percebida como uma aventura delirante, em que as analogias são frustradas e empobrecidas. Persistia, mesmo assim, um pensamento por semelhança que permitia o entendimento de um signo como quase a mesma coisa que designava – havia aquilo que a que o signo se assemelhava, o próprio signo e um terceiro ou quatro elemento que se relacionava por aproximação

Até o século XVI, localiza Foucault (2007), o sistema de correspondências universais e analogias não havia sido subordinado ao regime de ordenamento da análise e do fragmento. A atividade de aproximar elementos foi sendo substituída pelo agenciamento da diferença e pelo verbo da ciência se tornou o discernir. Quando o conhecimento se distancia da relação com o mágico e passa se constituir como um ato em si mesmo é que se rompe o elo com o *divinatio* como modelo epistemológico.

Deixa-se de conhecer por meio do saber que vem do “espaço enigmático, aberto e sagrado dos signos” (FOUCAULT, 2007, p. 81) As nossas impressões é que passam a constituir conhecimento e a produzir juízos a partir do encadeamento do signo a um significado. Esse procedimento inclui a análise e a distinção não mais pela percepção da simpatia e dos espaços de similitude entre os elementos, mas sim pela diferença, pela função e pela separação.

Essa multidimensionalidade foi substituída pela lógica binária que restringe o signo a seu significante. A camada da representação surge a partir dessa dualidade. No lugar de uma noção de descontinuidade, é instaurada uma continuidade específica que se soma ao ato de conhecer. A mudança nessa relação entre a tríade signo, significante e representação indica uma modificação no processo de perceber e, em seguida, de criar modos de elaboração do conhecimento sobre o mundo.

Visto que os modos de significar se prolongam aos modos de conhecer, a alteração na relação na maneira de entender a relação entre signo, significante e representação aponta para uma alteração na própria maneira de perceber os modos de elaborar conhecimento sobre o mundo. Buscamos retomar a possibilidade de complicação entre continuidade e

descontinuidade entre signo e significado para tornar visível camadas de representação que contemplem a dilatação do entendimento sobre o signo permitida pelo processo de elaboração das metáforas.

O lugar assinalado às metáforas é mantido pela relação de semelhança que possibilita a transferência de uma ideia à outra. O termo semelhança se solidariza na teoria clássica, de acordo com Ricoeur (2000), aos termos empréstimo, substituição, desvio. A metáfora promove conexão entre partes e objetos distintos e confere uma certa noção de sentido e de ordenamento ao mundo. Uma espécie de coesão que transpõe distâncias impossíveis, dando-lhes a aparência de proximidade. É importante frisar, aqui, a parte das imagens nos agenciamentos políticos de discursos e de posicionamentos dentro do espaço público e de que forma a metáfora surge como item potencializador desses efeitos.

Mauad (2018) insere o pensamento sobre as imagens a partir da noção específica de espaço público visual, dentro da dupla chave da experiência que temos com a fotografia e também da relação que a própria fotografia estabelece com seus públicos e contextos. O espaço público visual é dotado das características políticas contemporâneas consolidadas na virada do século XX para o século XXI, com a maior circulação de imagens atreladas a posicionamentos políticos por meio das redes sociais situadas no espaço virtual da internet. Esses posicionamentos são agenciados como elementos de distinção e também de adesão e de pertencimento a diversos grupos e espectros políticos e identitários. As imagens surgem, dentro dessa configuração, mais como agenciadoras de operações de representação do que como provas historiográficas de uma época. Surgem como caminhos para iluminar o passado e produzir conhecimento sobre o presente.

Sarlo (2010) menciona romances e ensaios que mostram como a história se fazia presente enquanto uma preocupação dos escritores. Por exemplo, um evento considerado crítico que surge no texto como pano de fundo a favor de uma celebração de um princípio de ordem intelectual da hierarquia causal dos fatos. Fuks (2019) apresentou os personagens da Ocupação 9 de Julho, em São Paulo, como parte de uma narrativa autoficcional que dá sequência ao romance sobre os impactos da ditadura argentina na vida da sua família. Milton Hatoum (2017) respondeu aos fatos pós-2013 no Brasil com um romance de formação em uma trilogia sobre a ditadura brasileira.

Por meio de uma crítica platônica à representatividade, Rancière (2009) define a ficção como um esquema de distribuição de lugares em um teatro, no qual a democracia é o regime político disposto como simulacro em uma cena teatral para que sejam articulados processos de

identificações entre palco e público, pensando o teatro como espaço de atividade pública e de exibição de fantasmas da sociedade.

O regime estético de democracia versaria, assim, pela indeterminação das identidades e pela desregulação do espaço e do tempo. A subversão desse regime linear de conhecimento permite a reconfiguração das identidades e atribuindo-lhes novas possibilidades narrativas como ação política primeira. Apontando as figuras da cena teatral como portadoras das contradições da representação dos regimes políticos, Rancière (2009) analisa a cena trágica que, pelo esquema platônico, porta a síndrome democrática do poder da ilusão. Já para Aristóteles (2015), a mesma cena trágica circunscreve um sistema clássico de representação, habilitador a dar visibilidade a um mundo em ordem, com hierarquia entre temas, situações e maneiras de falar.

Mondzain (2009) pergunta qual o estatuto do visível diante do dilema posto pela soma entre imagem e violência. Seria a imagem um espaço de coabitação dos desejos, condensadora das paixões do amor e do ódio, ou uma força que escapa à mediatização da palavra? Aristóteles ressurgiu aqui como aquele que encontrou nas imagens do espetáculo trágico um caminho para “o tratamento simbólico da violência passional” (MONDZAIN, 2009, p. 18).

“A imagem não faz, a imagem faz fazer” (MONDZAIN, 2009, p. 20). Mondzain (2009) propõe separar o que vemos daquilo que fazemos para instituir entre a pessoa que vê e a imagem uma distância entre a própria pessoa e o ato que só é possível de ser materializado por ela, já que a imagem não pode executar, por si, uma ação.

Pelo viés da Antropologia, a imagem está ligada a rituais mágicos que se valem, ainda hoje, de dispositivos de crença e de fabricação no agenciamento do potencial de identificação que a imagem suscita. Essa identificação é a disparadora da separação entre a imagem e o sujeito que olha, inserindo o infigurável no campo do visível, na alteridade produzida pela imagem.

Esse processo de percepção de identificação e desidentificação se dá por meio de dinâmicas de luto inauguradas pela distância posta pela figuração. “O que equivale a dizer que a imagem só se sustenta na dissemelhança, na distância entre o visível e o sujeito do olhar” (MONDZAIN, 2009, p. 24). Ela aponta a ruína da relação entre a sociedade compreendida como ocidental com a imagem e o espetáculo diante do que ficou visível e constituiu memória no evento do 11 de Setembro de 2001.

A percepção do ato reiterativo de violência e de agressão na reprodução das imagens da queda das Torres Gêmeas contou com a percepção de que essas imagens foram criadas a

partir da ação de um inimigo iconoclasta, vindo do Oriente. O cristianismo, seguindo as pistas de Mondzain (2009), desarticula o real para articular o símbolo, convocando a ver o invisível no visível.

Podemos pensar, por exemplo, nos discursos sobre a imagem produzidos no contexto da Pandemia do Coronavírus de 2020. Para mostrar a adesão ou a negação das pessoas às recomendações sobre as formas de viver durante o período de convivência com o vírus e as altas taxas de adoecimento e de mortalidade foi recorrente o uso de imagens de pessoas usando ou deixando de usar máscaras, alternadas com imagens de pessoas em aglomerações ou de ruas vazias. Imagens de potência simbólica, como a do Papa Francisco rezando sozinho diante da Praça São Pedro, em Roma, menos de um mês depois da declaração pela Organização Mundial de Saúde de que estávamos em uma emergência mundial sanitária, a confirmação da pandemia.

Na reportagem da televisão, o âncora narra: “Aquelas cenas estão proibidas” enquanto são exibidas imagens de pessoas aglomeradas, sem máscaras, durante a pandemia. Novos vocábulos adentram o cotidiano: quarentena, lockdown, escudo facial, isolamento, distanciamento, negacionismo. Como pessoas em exílio, aprendemos uma nova língua. Volto ao repórter: que está sendo proibido? A midiaticização de um evento que transgredir a norma sanitária ou a circulação da imagem da transgressão? A inscrição da transgressão no campo do visível? A imagem que está dando a conhecer? Que passados ela evoca e que cenários de futuro projeta?

Os eventos de transgressão que se instauram no plano simbólico visto que, se coletivizados, adentram o campo do imaginário como segredo, como revolta, como norma? Que estratégias possíveis de dinâmicas de reconhecimento entre grupos sociais podem ser percebidas por meio das imagens? Quando uma fotógrafa cria uma imagem e essa mesma imagem ecoa, com efeitos diretos no mundo, há um agenciamento do mito ou da história? Seria possível diferenciar esses dois efeitos? São perguntas retóricas que permanecem como inquietação e observação constante.

A imaginação histórica faz uso da experiência, das marcas ideológicas e da retórica de quem cria a ficção. Imaginar com a história é colocar problemas, devassar porquês, elaborar hipóteses sobre o passado e se aventurar sobre futuros, é articular perspectivas trágicas, irônicas ou moralizadoras. Filmes, peças e livros apresentam programas políticos e contam como projetos de governo podem ganhar corpo.

Sarlo (2010, p. 387) atribui esse procedimento a característica de uma remontagem da história feita pelo passado afetivo dos vestígios que guardamos pela lembrança incrustada em

nossas famílias: “A história é aprendida nas lembranças de pais e avós, nos retratos e na *memorabilia* que se conservam nas casas, nos afetos, nos ódios e nos vínculos que perduram durante décadas”. Esses restos herdados dos nossos ancestrais dão materiais para que inventemos o passado e, assim, a história.

O autor que serve de farol para Sarlo e faz ver a distância é Jorge Luís Borges, quem, segundo ela, faz da história um espaço de imaginação onde coexistem o saber e a ignorância. Como dançarinos de tango cujos corpos são compassos que desenham enganos no ar, o destino se torna a “matéria indecisa do sonho do seu antepassado”, tornando a relação com o passado “tão mais intensa quando mais incerto for o conhecimento acerca dele” (SARLO, 2010). E, assim, Sarlo atribui a Borges a criação de uma Argentina hipotética.

Assim como Sófocles recria uma Grécia edípiana e endossa a permissão simbólica para o jogo entre passado, destino e presente, a mutabilidade que prepara os espíritos gregos para a alternância de poder que pressupõe a democracia. Édipo Rei é o exemplo da tragédia que tanto problematiza fundamentos e consensos culturais, como o incesto, o parricídio, quanto confirma esses consensos, levando ao sacrifício ritual do protagonista. “A historicidade da tragédia é uma historicidade trágica também no sentido de que nela podemos contemplar a terrível ação corrosiva e aniquilatória do tempo sobre os entes históricos” (MARSHALL, 2000, p. 42).

A articulação da narrativa histórica, segundo White (1980), encena desejos que são gratificados pela fantasia de que os eventos reais dispõem de alguma coerência. A forma de assegurar e garantir a realização desse desejo é transpor fatos históricos dispersos em sequenciamento que possa ser organizado em discurso e em narrativa. As principais premissas para essa narrativização da história é dar a esse discurso cronologia, enquadramento dentro do cenário de como aconteceram, conferir-lhes significado e estrutura. A partir disso, White (1980, p.14) questiona: “que tipos de noção de realidade autoriza a construção do registro narrativo da realidade em que a continuidade e não a descontinuidade governa a articulação do discurso?”. Afinal, o registro narrativo não atende somente a uma ordem formal da linguagem, mas também a uma ordem político-social.

5.4 A HISTÓRIA QUE AS IMAGENS ENSAIAM

A figura 14 é composta pela fotografia de 2011 de Sousa Júnior (2011), repórter também do Estado de São Paulo e por uma fotografia de Biló (2020c). Ambas imagens receberam distinções em premiações de fotojornalismo. Na primeira, a superposição forma

um trompe-l'oeil que dá a ver Dilma sendo atravessada pelas costas por uma espada por um militar. Não vemos o corpo da pessoa que detém a espada. O corpo de Dilma parece estar prestes a tombar.

A imagem foi clicada durante uma cerimônia de entrega de espadins a cadetes da Academia Militar das Agulhas Negras (Aman), mesmo lugar em que se deu a formação militar de Jair Bolsonaro. A imagem de Biló (2020c) mostra o momento em que um militar passa com a espada muito perto da garganta de Bolsonaro.

Não há uma diferença de plano que tenha produzido um truque de perspectiva. A espada está entre as mãos do presidente. O rosto dele se volta para trás. A mão do militar está amparada pelo braço tenso, que lhe confere precisão no gesto. A espadada pelas costas rememora, mesmo que no tempo linear, anteceda, Dilma deposta por uma parlamentada que entre os participantes estava o próprio vice-presidente dela e também Bolsonaro, que usou do discurso da votação dele no processo de Impeachment para exaltar a pessoa do torturador de Dilma durante o tempo dela como presa política.

Figura 14 - O poder atravessado, por Wilton de Sousa Júnior e Gabriela Biló.



Fonte: Sousa Júnior (2011) e Biló (2020c).

Figura 15 – O que criam os que não creem?



Fonte: Biló (2021b).

É próprio do fotojornalismo enquanto gênero linguístico a tarefa de amplificar, em uma primeira camada, a potência das relações entre imagem e realidade. É desta linguagem as características de recuperação de três pontos de vista antigos e pertencentes ao debate sobre a verossimilhança da imagem fotográfica: a fotografia como mímese, como espelho do real; a fotografia como efeito e com capacidade agenciadora de transformações do real; a fotografia como índice e referência do real que a ele adere (DUBOIS, 2012). O perfil do Instagram da fotojornalista do jornal Estado de São Paulo Gabriela Biló (2021a) é, assim como outros perfis nesta rede social de fotojornalistas, um arquivo vivo, dinâmico dos acontecimentos do poder nacional com registros de manifestações e do contracampo do jornalismo brasileiro principalmente desde as manifestações de 2013.

A postagem de Biló de 08 de janeiro de 2020 não é uma fotografia. É um vídeo em que contextualiza uma das bravatas do Ministro da Saúde Eduardo Pazuello sobre o trabalho da imprensa na cobertura midiática da pandemia do Coronavírus. Em entrevista coletiva sobre a vacina, no dia 07 de janeiro de 2020, Pazuello reclamou do momento preferido pelos fotógrafos para registrar retratos dele: sempre que ele fazia algum tipo de gesto, geralmente, o de levantar o dedo indicador. Biló comenta que o fotojornalismo pede a captura de um

movimento, de uma ação, um gesto. Diferente disso, não seria o ofício do fotojornalismo, mas sim do retrato.

Ela compara, no vídeo, Pazuello à Presidenta Dilma Rousseff: ambos seriam, para os fotógrafos, figuras com posturas mais rígidas, pouco afeitos a expressões faciais e corporais, mais endurecidos. O Presidente Lula e Bolsonaro seriam, por esses critérios, mais fáceis de registrar: por serem mais expressivos, não demandam a espera por um gesto mínimo para serem fotografados. Outra preferência do gênero fotojornalismo é comentada: os momentos que pedem maior atenção são a chegada e a saída de eventos por parte das figuras políticas.

Na descrição do perfil, está em itálico: “Fotografar é a arte de transformar suas sensações em imagem. Fotojornalista do @estadao baseada em Brasília”. A primeira postagem de Biló no Instagram data de 2015 (BILÓ, 2021a). É um registro do Museu de Arte de São Paulo (MASP).

Em seguida, seguem-se imagens de trabalhos dela com artistas da música, do teatro, da televisão, de moda, algumas exposições e uma viagem à Bélgica. Na aba de destaques dos stories, Biló dá dicas sobre equipamentos, sobre o trabalho como fotojornalista, responde perguntas sobre mercado de trabalho, cotidiano como fotógrafa e machismo e identifica o objetivo de seu trabalho: contar histórias. (BILÓ, 2021a).

Da campanha de 2018, estão retratos de todos os candidatos à presidência da República, com exceção⁴⁶ de Jair Bolsonaro, vitorioso naquele ano. Algumas imagens de protestos do Movimento Passe Livre de 2013 e de uma manifestação por moradia em 2012, ambos em São Paulo. A partir da posse de Jair Bolsonaro, Brasília passa a ser o local de testemunho das imagens de Biló. As imagens da posse inauguram a série de publicações do dia a dia dos eventos de que participam os presidentes da Câmara dos Deputados e do Senado e o chefe do Poder Executivo.

Escolhi observar imagens que tratam dos eventos de caráter políticos transcorridos durante os anos de 2013 e 2021. Observo como a fotógrafa se constitui como autora de uma narrativa imagética que constrói por si mesma comentários sobre o presente. Barthes (1993) confere à historicidade uma dimensão ontológica da fotografia. Sem ela, a fotografia fracassa, tornando-se meramente tautológica, repetindo, pelo registro do que representa, algo que já aconteceu, redizendo. Portanto, é preciso “que estes fatos naturais sejam elevados a uma verdadeira linguagem, torna-se necessário inseri-los numa ordem do saber, isto é, postular que se pode transformá-los’ (BARTHES, 1993).

⁴⁶ Provavelmente, Bolsonaro não entrou para a galeria porque passou parte do tempo da campanha eleitoral hospitalizado devido ao incidente da agressão sofrida por ele.

Benjamin (2013b) assinala o compromisso do cronista, daquele que se detém a narrar o tempo presente, a partir de suas próprias impressões e vivências como o ofício de quem escreve um relatório ou um diário, sem categorizar eventos como de maior ou de menor magnitude. De uma maneira bastante crua e ingênua, aproxima-se do fazer do jornalista, do repórter, na sua versão mais romântica. O cronista não coloca para si mesmo o atributo de quem faz a história, aquela que redime a humanidade por meio da conferência plena de seu passado. A imagem passa a estar em mim e é partir dessa interseção que posso elaborar sobre ela:

Quando o “eu” busca fazer um relato de si mesmo, pode começar consigo, mas descobrirá que esse “si mesmo” já está implicado numa temporalidade social que excede suas próprias capacidades de narração; na verdade, quando o “eu” busca fazer um relato de si mesmo sem deixar de incluir as condições de seu próprio surgimento, deve, por necessidade, tornar-se um teórico social. (BUTLER, 2015b, p. 18).

Refletindo sobre a dimensão ética do relato de si e suas implicações nas relações do sujeito com o outro, Butler cita Foucault quando aborda a possibilidade inventiva do relato e como esse relato se dá a partir da interpelação do outro, dentro de uma relação ética primária (BUTLER, 2015b, p. 33). A hipótese de Butler é de que a moral não seja um sintoma de condições sociais, tampouco um lugar de transcendência dessas condições, mas um fator essencial para determinar a ação e a possibilidade de esperança. O que ela coloca é a demonstração de que a questão ética:

Surge precisamente nos limites de nossos esquemas de inteligibilidade, lugar onde nos perguntamos o que significaria continuar um diálogo em que não se pode assumir nenhuma base comum, onde nos encontramos, por assim dizer, nos limites do que conhecemos, mas onde ainda nos é exigido dar e receber reconhecimento: a alguém que está ali para ser interpelado e cuja interpelação deve ser acolhida (BUTLER, 2015b, p. 34).

A importância do relato de si passa pela interpelação do outro e que nos coloca diante da nossa sociabilidade fundamental, dada dentro de uma temporalidade específica e a partir de estruturas e de condições de exposição também específicas. Esse outro é, aqui, a própria imagem.

Há, em acréscimo a esse processo, uma opacidade diante de mim mesma (que elaboro o relato), que torna esse relato parcial. Tomo as reflexões de Butler para evidenciar a presença do relato de si em um outro texto sobre cisões de mundo, não uma biografia, mas o ensaio “Como a democracia chega ao fim” do filósofo político Runciman (2018).

Observo que um dos problemas apontado por Runciman (2018, p. 8) é a prisão da nossa “imaginação política” ao que ele considera como “imagens ultrapassadas⁴⁷ de como se daria o esgotamento e consequente fim da vigência do modelo político da democracia”. Para situar o leitor diante do seu objeto de estudo, Runciman narra, em primeira pessoa, o dia da posse do republicano Donald Trump como presidente dos Estados Unidos.

Ou seja, para falar de imaginação, é preciso partilhar algo de mim para que o outro que me lê possa se aproximar, possa me imaginar e, assim, estabelecer um vínculo possível para a compreensão das minhas reflexões.

Runciman (2018) comenta o impacto da fala de Trump diante do público presente no auditório onde ele mesmo estava e também narra o que pôde ser percebido, pela televisão e por outras mídias, das pessoas que estavam próximas do novo presidente estadunidense - o comentário perplexo do ex-presidente republicano George W. Bush, os momentos que sucederam o anúncio da vitória de Trump e a resposta dos perdedores (representados pelas figuras de Hillary Clinton e Barack Obama).

O evento que serve de comparação para Runciman (2018, p. 7) tentar explicar o que foi a transmissão da posse de Trump possui um caráter simbólico: para ele, a posse parecia ancorar o “clima festivo de um grande funeral público”. O relato minucioso instaurado pela própria metáfora utilizada pelo autor evoca a mobilização do público, o caráter midiático do evento, a sensação de queda e de estarecimento diante de um destino que antes era apenas um vislumbre e que naquele momento se mostra efetivo.

Outro testemunho da importância do relato pessoal como registro da sensibilidade e do impacto afetivo das alterações da política na vida cotidiana estão presentes na obra da escritora italiana de família judia Natalia Ginzburg. A partir das lembranças de infância e juventude, Natalia narrou em *Léxico Familiar* (2018), as minúcias, as entranhas do cotidiano da família e dos amigos próximos durante a ascensão do fascismo de Mussolini na Itália. Os maneirismos do pai e da mãe, a rotina da casa, os modos em que os filhos foram educados, o convívio com empregados e prestadores de pequenos serviços, assim como as relações com simpatizantes e com não simpatizantes do fascismo, as prisões dos familiares, a sensação crescente de desesperança, o exílio de pessoas próximas.

O documento histórico que comprova as consequências do fascismo para os judeus italianos e para pessoas contrárias a Mussolini não está presente no relato de Ginzburg e

⁴⁷ Gostaria de apontar que tem se tornado uma espécie de lugar-comum apontar a questão da falta de imaginação ou de embotamento da imaginação como um elemento presente no cenário político contemporâneo. Faço essa observação para ressaltar a importância do debate teórico a partir dos autores que tratam da Teoria do Imaginário, para que o uso dos termos não prejudique aquilo que os conceitos podem ampliar.

talvez pouco acrescentasse ao que está posto por ela. A dimensão emocional, sensível, daquelas famílias afetadas pelo regime pode estar evidenciada em fotografias, pode provocar piedade ao ser contabilizada pelos registros, mas se torna mais próxima e possível de ser partilhada quando contada.

Justamente porque o relato de Ginzburg se detém em fatos pequenos do dia a dia – novas rotinas adotadas diante da possibilidade iminente de prisão, por exemplo, e os cuidados tomados ao dar abrigo a fugitivos em meio a casamentos, nascimentos, passeios e brincadeiras de crianças e de adolescentes. Estão ali a recordação de cheiros, de ambientes, e também fragmentos que deixam entrever dinâmicas de relações de gênero, de classe, de mudança de valores e de modos entre gerações distintas, e de como essas gerações reagiram de modo diferente diante das transformações acontecidas no campo político.

O diário de Ginzburg (2018) mostra como a macroesfera da política se enraíza na vida singular de cada pessoa e modifica toda a sua trajetória. No caso dela, a prisão do pai, dos irmãos e a morte do marido. A força da narrativa dela está no detalhe, na pequenez, na vida íntima pertencente à esfera do privado e que é transformada por aquilo que assola o mundo de fora da casa da família. A política se apequena para que seja vista, percebida, vivenciada de perto, como a auréola do anjo que cai na avenida aproxima o ser celestial dos mortais.

A impossibilidade de recuperar a imagem só é ameaçada quando o presente não se reconhece nessa imagem como intenção, comenta Walter Benjamin na sua teorização sobre a história. O exercício de olhar para imagens e lhe conferir duração é o de inserir o acontecimento histórico nessas figuras, dar-lhes historicidade.

Encontrar uma maneira de articular o tempo de forma a comprimir distâncias e conferir legibilidade entre causas e efeitos que permanecem e que também pertencem a uma mesma cultura. O tempo da cultura não é o mesmo tempo que percebemos. Remontar imagens é permitir ver o prolongamento, a extensão, é conferir espacialidade ao tempo dos fenômenos.

O passado, para Benjamin (2013b), é fugidio e só pode ser apreendido como imagem irrecuperável que se ilumina quando é reconhecida pelo que nela jaz de percepção sobre o que observa do presente. Articular por meio da história aquilo que é passado significa recordar (rememorar) um evento como uma iluminação, como redenção em um momento de perigo:

Cada época deve tentar sempre arrancar a tradição da esfera do conformismo que se prepara para dominá-la. Pois o Messias não vem apenas como redentor, mas como aquele superará o Anticristo. Só terá o dom de atizar no passado a centelha da esperança aquele historiador que tiver apreendido isto: nem os mortos estarão seguros se o inimigo vencer. E esse inimigo nunca deixou de vencer”. (BENJAMIN, 2013b).

Benjamin teme a concepção da história como uma progressão e não como crítica ao que se amontoa como ruínas do passado e que também se condensa como progresso. O destino surge, então, como aquilo que relaciona presente e passado, passível de ser reconhecido. Para delimitar o conceito de destino, Benjamin afirma ser necessário delimitá-lo diante do conceito de caráter. O caráter é colocado, com frequência, num contexto em que questões éticas são debatidas.

Destino está, em geral, na esfera da religião, relacionando-o, de maneira equivocada, à possibilidade de culpa. A tragédia, segundo Benjamin, rompe com o destino, quebrando a cadeia da culpa. “O que acontece na tragédia é que o homem pagão se apercebe de que é melhor do que os seus deuses, mas essa tomada de consciência deixa-o sem linguagem, permanece indistinta” (BENJAMIN, 2013b).

As imagens criadas por Biló – clicadas, editadas, postadas em sua conta do Instagram com legendas específicas, ou seja, nomeadas – não somente atendem à intenção da autora de contar histórias do momento presente. Também são espelhos da própria fotógrafa e de quem observa as fotos. As imagens produzem uma tomada de consciência que implode a linguagem de quem está envolvido diretamente com o momento histórico presentificado nas imagens de Biló e que se deixa agenciar pelo páthos do trágico.

Se a imagem observada na fonte por Narciso é seu próprio reflexo ‘pintado’ e se o quadro, como a fonte, é também uma pintura – ‘reflexo’, então o que reflete será sempre a imagem do observador que a observa, que nela se observa. Sou, portanto, sempre eu que me vejo no quadro que olho. Sou (*como*) Narciso: acredito ver um outro, mas é sempre uma imagem de mim mesmo. O que a proposta de Filóstrato nos revela finalmente é que *qualquer olhar para um quadro é narcísico* (DUBOIS, 2012, p. 143).

O narcisismo que faz a mediação dessa relação entre quem vê e o quê ou quem é visto é, para Dubois (2012), o índice, a pista inicial da aderência à percepção de si mesmo como representação. A aderência narcísica proporcionada pelo reflexo que é as fotografias de Biló tece um elo possível somente entre quem se reconhece como vulnerável às políticas do Governo Bolsonaro.

A compaixão acontece entre quem cria e quem olha. A narrativa da fotógrafa se coaduna à língua partilhada por quem se vê sacrificado e redimido do presente pela imagem que está postada no Instagram. Ali é possível uma ideação de futuro a despeito do tirano, desejando que as imagens fotografadas construam por si só um passado, mesmo que ficcional. Não é a fotografia a linguagem do que já foi? Pode ser a fotografia uma alegoria do vir a ser?

O tirano, de acordo com Greenblatt (1991), subtrai o futuro. Para exercer seu domínio, o tirano precisa verter o tempo para dele se servir de imortalidade e de invulnerabilidade. O tirano deseja ser atacado para provar a verdade do seu poder sobre aquilo que nenhuma outra pessoa consegue controlar: o tempo na forma de destino. Quando Édipo se vê não mais senhor do destino, deixa de ser tirano – reconhece em si a linhagem real, torna-se rei e desgraçado. Fura os olhos por não confiar mais na capacidade de elaboração de causalidade que o tornou governante de Tebas.

O código acessado por Édipo não foi lhe protegeu dos efeitos do tempo. A percepção linear de sua própria trajetória o levou à ruína. Tanto Édipo quanto Antígona assim como os textos trágicos de Eurípedes tratam da transição do pensamento que é permeado pelo sagrado para aquele que é secularizado e atravessado pela especulação, não pela certeza dogmática da fé.

A permanência do drama trágico se deve também às metáforas dos poemas que versificam sobre as lendas gregas. A dilatação da palavra que estrutura a narrativa lendária é que dá guarida aos mitos nesses poemas, é a metáfora que guarda o mistério, cumprindo, assim, a função de ritual. Aqui, neste tempo, revisitamos nosso passado para refundar mitos no presente que permitam o acesso a uma outra temporalidade. Ainda não posto em palavras, mas ritualizados em símbolos cujo acesso é possível por meio de imagens⁴⁸.

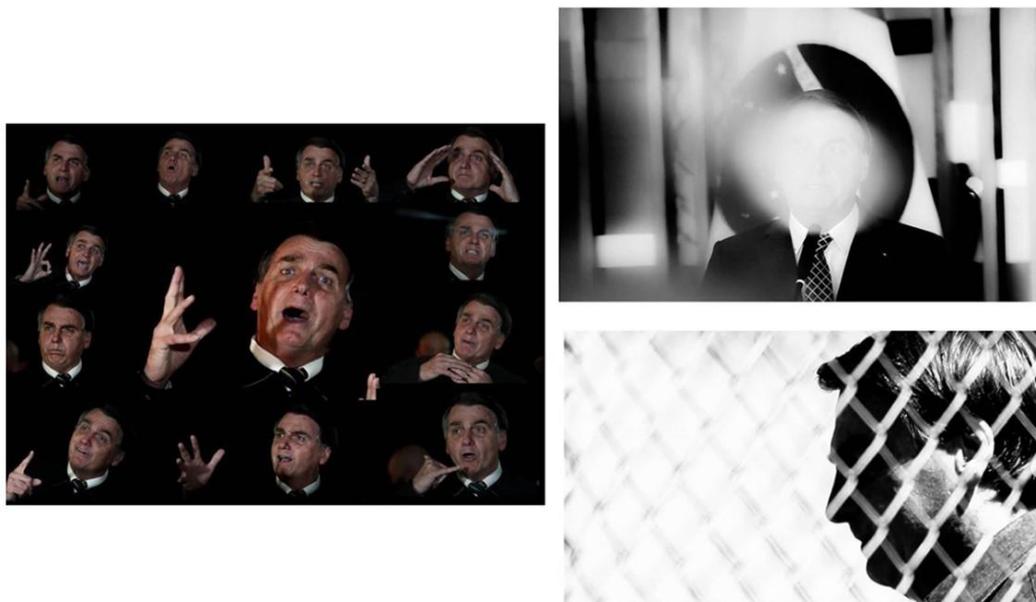
Bolsonaro perpetua o mito fundador representado pela violência imperial que define um enquadramento particular entre os personagens da encenação histórica. É a continuidade da violência imperial, da violência militar que subverteu formas diferentes de existência em coletivo por meio de uma racionalização que percebe o tempo como linear e despido de complexidade.

A história única europeia é um mito constantemente atualizado por Bolsonaro: basta observar as estratégias de revisão histórica e de negação de fatos perpetradas por ele e pelos atores sociais que fortalecem sua representação e mobilização. Para que toda narrativa sobre o presente esteja submissa não apenas à verdade que por ele é narrada, mas também pelo domínio da agenda pública há a imposição do código militar⁴⁹ à leitura do presente: se estamos em uma guerra, identificamos um opositor e só pode haver ganhadores e perdedores ou mortos e vivos. Adere-se a uma lógica binária e a um tempo linear.

⁴⁸ Abordei a relação entre imagem e ritual anteriormente neste trabalho.

⁴⁹ Marcos Nobre e Lilia Schwarcz oferecem reflexões sobre o projeto bolsonarista e sobre a permanência do autoritarismo como fundamento da sociedade brasileira, respectivamente, nos livros *Ponto Final* (NOBRE, 2020) e sobre o *Autoritarismo Brasileiro* (SCHWARCZ, 2019).

Figura 16 – Bolsonaro e o tempo (título)



Fonte: Biló (2020d, 2021a).

Legenda: Conjunto de imagens de Jair Bolsonaro no exercício da presidência do Brasil publicadas pela fotógrafa Gabriela Biló na sua conta pessoal da rede social Instagram

Na segunda figura, Bolsonaro em uma montagem de Biló (2020d), está distribuído em retratos que perfazem um círculo, como um relógio. Cada gesto teatralizado no fundo preto, uma metáfora do espetáculo do poder, é o registro indicial de um clique, de um disparo da câmera. Cada gesto assinala o tempo da passagem da luz para o desenho da fotografia. O centro do relógio é Bolsonaro de boca aberta.

A tragédia de Macbeth é percurso da ambição até a loucura promulgada pela ambiguidade escrita pelo destino das mulheres bruxas. O relógio Bolsonaro marca o tempo cujo intervalo leva ao quadro seguinte: o rosto desaparecido do presidente. O corpo sem rosto, o poder sem líder, o governo sem prumo.

A cabeça no alvo da luz e por ela apagada. No giro da figura 2, o quadro seguinte é a imagem de Bolsonaro por trás de uma gradeado, sombreado. A luz que antes iluminava até fazer desaparecer os detalhes da sua face, agora lhe eclipsa. A luz e a sombra que na primeira imagem desenhavam o rosto de Bolsonaro em expressões intensas, com os músculos da face trabalhando para dar-lhe voz sem precisar do recurso da fala agora lhe retiram a identidade. Sabemos de quem se trata, mas o gradeado espalhado como prisão e a luz circular como um alvo roubam a cena.

Na figura 15, observo o relógio no punho de Bolsonaro, esse objeto tão moderno, no segundo quadro. Ademais, o punctum é a caixa de cloroquina erguida por ele, em um gesto

semelhante ao do sacerdote que ergue um livro ou um símbolo sagrado e o apresenta como ícone da verdade e da salvação. O gesto de Bolsonaro é o índice, o local da aderência do horror para aqueles que se reconhecem também como autores da fotografia. Pois, a partir do momento em que observo a imagem e sou tomada não pelo sentimento da redenção pelo líder, mas pela abjeção à representação ali encarnada, sou também autora da dimensão simbólica que é agenciada por essa imagem.

Figura 17 –Bolsonaro, o que cabe e o que excede.



Fonte: Biló (2020b, 2020a).

Legenda: Conjunto de imagens de Jair Bolsonaro no exercício da presidência do Brasil publicadas pela fotógrafa Gabriela Biló na sua conta pessoal da rede social Instagram.

A caixa de cloroquina empunhada se ergue para mim tal qual um espelho que reflete uma luz que não ilumina, mas queima, destrói e cega. Se há um gesto de fé na imagem do primeiro quadro da figura 1: em uma foto-sequência, a faixa presidencial que escorra pelo corpo do presidente, como se ela não lhe coubesse, como se fosse o tempo que escorre levando consigo o poder que escapa ao tirano. A mulher, a esposa, a primeira-dama, tudo observa, mas nada faz. Os corpos do casal se afastam para que Bolsonaro possa se recompor. Michele Bolsonaro olha adiante, mira as câmeras. O verde claro do vestido contrasta com o tom escuro das roupas dos demais presentes no quadro. Numa olhada rápida, só se percebe Michele e a faixa que cai.

Existem outras fotografias do protesto de Marielle. A escolha pela de Bárbara Lopes (figura 18) seguiu os critérios: fotógrafa mulher; um jovem negro está no centro, olha

diretamente para a câmera, o que permite identificar um indivíduo em meio ao grupo, mergulhado no grupo, sendo um e sendo muitos.

Figura 18 – Profissão de fé.



Fonte: Lopes (2018).

Legenda: Protestos em outubro de 2018 no Rio de Janeiro pelo assassinato da vereadora Marielle Franco.

Uma outra imagem de um material gráfico, também em azul e branco, empunhado por milhares de pessoas nas ruas do Rio de Janeiro, em outubro de 2018 traça um paralelo com a imagem de Bolsonaro erguendo a cloroquina: as várias fotografias dos protestos que renomeavam uma rua no centro da cidade. As imagens se antagonizam e não se encontram exatamente numa mesma dimensão temporal, mas habitam paixões mobilizadoras. Há uma continuidade entre as imagens a despeito do intervalo entre espectros políticos. Ambos os gestos, erguer um objeto em direção ao céu, é dotado de valência simbólica e de carga ritualística. Interessante perceber que o gesto da placa de Marielle se dá em coletivo e o de Jair Messias Bolsonaro é individual.

Também é necessário pontuar que os gestos dessas imagens existem porque foram ativados para se transformarem em imagens. A fotografia antecede como agenciamento o gesto. O porvir do gesto como imagem é o que lhe origina. A criação se dá pela continuidade permitida pela semelhança. Conhecer é também uma tarefa da cognição que pressupõe as

atividades mentais de imaginação e criação. Assumo também a parte da seleção das imagens em que cabe minha conjuração com as imagens criadas por Biló.

É esta subversão da temporalidade que a imagem possibilita. A espada que atinge na imagem a garganta de Bolsonaro se alinha à imagem da figura 3. O lugar do corpo da fala, da produção da voz do presidente que faz lives semanais para se comunicar diretamente com seus seguidores e que silencia para a Imprensa. A garganta do presidente que se recusou a comparecer a debates durante a campanha eleitoral. A garganta do presidente celebrado pela tautologia simuladora da verdade de seus discursos e que, assim como o deus cristão que moldou a vida pelo verbo, impõe a realidade ao que profetiza.

As vinculações para fins políticos da analogia entre o deus cristão que envia um salvador, um profeta no modelo descrito pelo Antigo Testamento, e Jair Bolsonaro, passando inclusive pelo nome do meio dele (Messias) exigiria um estudo à parte e de fôlego. Detenho-me aqui na analogia presente no frame capturado por Biló (2021b), em que o Ministro da Economia e o presidente Jair Bolsonaro ao afresco “A Criação de Adão”, feito por Michelangelo para a Capela Sistina. A associação foi feita pela própria Biló em seu post no Instagram.

A fotografia se torna eloquente para nos lembrar como as semelhanças constroem conhecimento quando estudamos imagens que extrapolam o que está no quadro da imagem. A analogia ao gesto da criação conta a história de que há uma mistura entre criador e criatura⁵⁰ quando se pensa a relação entre Paulo Guedes e Jair Bolsonaro. Bolsonaro está na mesma posição que o Deus de Michelangelo, também rodeado por apoiadores (anjos). Porém, o vermelho no rosto e o tensionamento nas mãos mais parece que ambos trocam energia vital em forma de acusações.

Se a ideia de origem remete a um ponto inaugural, em que o nada é o que antecede, a criação tal qual figurada no quadro de Michelangelo sugere uma ideia de continuidade e de fluidez. A angulação entre os dedos das mãos é próxima das taças que jorram de água de uma para outra na carta do Tarot A Temperança. É uma figura angelical que movimenta as taças e o próprio termo temperança pode ser compreendido como o tempo de Deus. Podemos inferir que é possível lermos o quadro de Michelangelo como a operação da temporalidade pelo divino capaz de criar. A fluidez nessa leitura remete a um tempo que pode ser revertido de um lado para o outro, mesmo diante de um intervalo.

⁵⁰ A reportagem que perfila Paulo Guedes conta a aproximação entre as duas figuras políticas e o impacto dessa aproximação na campanha de 2018 (GASPAR, 2018).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Figura 19 – Navio de emigrantes (1941)



Fonte: Segall (1941).

Figura 20 – Tragédia não é farsa



Fonte: AFP. Ribeiro (1897) e Pimentel (2021).

Legenda: à esquerda, fotografia de Flávio Ribeiro com pessoas presas em Canudos (1897). À direita, fotografia de Mauro Pimentel para a AFP sobre protesto de moradores de Jacarezinho depois de chacina cometida pela Polícia Militar do Rio de Janeiro.

Contar a imagem é o atestado da coabitação do testemunho do vivente que vê o presente com os olhos do agora. Quando relato uma imagem, relato também a entrada, a porta da casa que passa a me servir de morada, que me cede presença. Então, passo a observar a imagem não como um objeto externo que merece uma análise metodológica que me seja

estranha. A perspectiva trágica contempla um ideal (de certo, inalcançável em sua completude) de indiscernibilidade.

Se a imaginação é a casa dos mistérios, a imagem é a residência dos símbolos. Perceber a imagem a partir de uma perspectiva que metafórica contribui para inserir na própria imagem uma dimensão temporal tal qual é procedida nos rituais – uma confusão no tempo para obter efeitos discursivos. No caso, ampliar os horizontes possíveis para a imaginação. As imagens de Biló permitiram um espaço de investigação e de criação esgarçando possibilidades narrativas da história.

Entre Canudos e Jacarezinho há uma repetição. Se na guerra contra Conselheiro e seu povo havia forças armadas do estado, no massacre do Rio de Janeiro, acontecido em 2021, a violência se repete e não é como farsa, é como circunscrição de identidade de um país forjado na bota. A constante tensão e também alternância mesmo nem que sempre oficial, entre civis e militares na definição do destino do país constitui um jogo de forças de grande complexidade. Mesmo que à democracia façam parte disputas entre os diferentes atores do tabuleiro democrático, observando a manutenção de pesos e de contrapesos desse sistema político, há uma discrepância notável: observa-se entre militares o desejo por menos democracia (menos transparência, menos participação, menos diversidade).

Os freios sobre os avanços do que se entende como democracia ricocheteiam sobre os mesmos: negros, pobres, que interagem socialmente por outros modos de sobrevivência. A imagem que é testemunho de Canudos não desvela o messianismo como promessa de garantia de um estado para a sobrevivência, nem o morro carioca destrincha o estado paralelo do tráfico que se constitui como organização social que promete inserção no consumo. Mudam-se as negociações em nuances, permanece o tipo de relação de exclusão, de revolta e de vulnerabilidade.

Nas imagens acima não conseguimos separar, à primeira vista, as figuras humanas umas das outras e o agrupamento delas da paisagem. Esta, por sinal, é precária pela própria forma como é delineada. Huyssen (2006) pergunta quais serão as formas das ruínas do imaginário do século XXI. Começamos o século, no Brasil, buscando resgatar imagens de resistência ao autoritarismo – em uma relação conflituosa com a imagem de país forjado na bota – na bota do colonizador pisando no massapê, na bota dos generais liderando os rumos da nação.

Uma resistência que não se sabe ainda a que está destinada, movida pela paixão, pela vontade de se insurgir, de recriar um país. Sem certezas, afundada no presente. Sentimentos que se intensificam diante do contexto imposto pela pandemia, quando as fraturas e

desigualdades sociais ficaram mais evidentes e que mostraram o quanto a nossa organização política é vulnerável e fragiliza a todos nós.

Se havia um cenário de paixões que motivavam as pessoas a irem às ruas em busca de se tornarem uma só, agora há a paixão que motiva a defesa de que pessoas permaneçam em casa, separadas, distintas, isoladas. Projetava investigar a comunhão da experiência do horror, da partilha da dor, as emoções em sua expressão coletiva de piedade e de compaixão. Com a pandemia do coronavírus de 2020, a própria noção de vulnerabilidade, uma palavra cara à tragédia, foi redimensionada.

Talvez o luto que estamos vivendo coletivamente trate também de uma experiência estranha de exílio – estamos desterrados do espaço público pelo vírus que nos sufoca. Com o evento da pandemia do Coronavírus, deixamos não o lugar onde dormíamos, mas os lugares em que passávamos a maior parte do dia. Não fomos expulsos de casa, fomos expulsos da rua. Perdemos o convívio, perdemos a presença, e estamos imóveis, com limitações e medo pairando sobre nosso ir e vir. O que acontece depois de março de 2020 é a história do poderia ser, mas que não sabemos ainda o que será. É a história ceifada.

Um período em que reviramos as gavetas do passado sem conseguir, com isso, criar uma comparação. Gavetas que estão se dissolvendo como se dissolveu o tempo no relógio de Salvador Dalí. Nossos arquivos em revisão por entidades que tentam abalar nossas certezas mais antigas. Pesquiso imagens, escrevo e estudo numa repetição de quadros que se assemelham ao trabalho de atores que entoam um coro trágico e que se apresentam todas as noites na esperança de que alguma daquelas metáforas seja ouvida e de que um dia nós, que também somos os heróis dessa nova mitologia do adoecer, paremos de cair.

A tragédia fala de conflitos impossíveis de serem resolvidos. Um abismo separa a percepção objetiva de mundo de Antígona daquela da qual molda Creonte. Um abismo se abre diante de Édipo para que ele deixe esse mundo e possa deixar as versões da sua história para trás. Um abismo separa as experiências da pandemia vivida no Brasil.

A imagem acima, de um homem que ocupa o cargo de líder maior do nosso país, usando de modo incorreto e insalubre o frágil artefato que tem sido nossa principal defesa contra o padecimento, é, para mim, a bruma da morte e a evidência de que há, na tragédia, o germe do carnaval. Enquanto alguns experimentavam um modo de sentir a vida trágica, outras pessoas estavam dentro da concepção de Bakhtin de carnaval, vivendo em um espetáculo, de gozo contínuo, de prazer escatológico⁵¹.

⁵¹ Sugiro o artigo de Dunker (2021) publicado na Folha de São Paulo sobre bolsonarismo e pulsão de morte.

O carnaval, no medievo, absorveu elementos de outros festejos populares que degeneraram ou desapareceram ao longo dos séculos. Entre esses elementos estão ritos, adereços, máscaras. O carnaval se tornou uma espécie de reservatório da festa popular de maneira ampliada. Os resquícios e sobrevivências, este um dos termos usados por Bakhtin para se referir aquilo que permanece vivo da festa popular e do carnaval na obra de Rabelais, de festas populares anteriores, como o São Valentim, o Primeiro de Abril (a Festa dos Loucos), etc. A celebração ao carnaval e à terça-feira gorda (Mardi Gras) marcam a semana anterior ao início da Quaresma já na época de Rabelais, mas não eram o único folguedo popular e então.

O que não deixa de ser observado por Bakhtin é que o carnaval empalideceu as outras festas populares e, não à toa, afirmo que engoliu suas características. O carnaval parece ser o avesso do trágico. Porém, lembremos que os personagens do Carnaval medieval eram repetições arquetípicas, mascaradas, tanto quanto os seres das lendas que insuflavam as narrativas de Sófocles e Eurípides.

Por que menciono aqui o Carnaval? Porque podemos encontrar, de modo arbitrário e ignorando as nuances, uma certa alternância – barroco x classicismo, carnaval x tragédia. Gostaria de pontuar que existem formas de emoções expressas nos objetos da cultura que se avolumam em maior ou menor densidade de acordo com o contexto histórico de uma época. O carnaval medieval, assim como o contemporâneo são escapes à ordem, uma euforia melancólica que questiona o estado de coisas, mas nem sequer sonha em tornar esse questionamento um agir objetivo. Não por acaso, as máscaras carnavalescas incorporam melancolia. As máscaras trágicas escancaram o horror.

A possibilidade de reprodução trazida pela técnica não é percebida como algo que deponha contra essa imagem: pelo contrário. Em desacordo com puristas frankfurtianos, entendo a reprodução como caminho para que a imagem habite o tempo enquanto expressão de um sentir, como formulação da paixão.

A promessa do oráculo Bolsonaro no discurso da Avenida Paulista⁵² às vésperas do pleito de 2018 se cumpriu. As frases de efeito de que varreria a esquerda do país se deu diante do contexto da pandemia. As pessoas identificadas com a esquerda assumiram como compromisso político o zelo pela saúde coletiva e a defesa do isolamento social, da vacinação, da ciência como bandeiras antagônicas às posturas de Bolsonaro diante da condução da crise sanitária de magnitudes econômicas e sociais.

⁵² Os discursos podem ser acessados no canal de Jair Bolsonaro no YouTube (PRONUNCIAMENTO..., 2018).

A retirada voluntária do convívio social, trouxe um cálculo de percepção de risco e de análise a partir de um agir carregado de reflexões sobre ética e moralidade que tornaram complicadas, no sentido barroco do termo, as consequências individuais diante de tomadas de decisão simples do cotidiano, como visitar um amigo ou ir à padaria. Estamos desgarrados, ovelhas oferecidas a um sacrifício em nome do resgate de um passado de nação inventado a partir da receita do extremo da razão tecnicista, como já alertavam Eco (1998) e Benjamin (1987) em seus artigos sobre o fascismo.

O carnaval bolsonarista não desfruta dos ideais subversivos do carnaval medieval que desejava a morte do rei, a queda do soberano. Numa sanha de destruição, no lugar da ação, distribui a paralisa, para impedir que o destino se faça, que o presente se dê tal como é: fugidio. Um regime assassino de imobilidade cujo objetivo não é o de deixar uma paisagem em ruínas para deleite estético de um passado que deixa conhecimento como legado. A herança do carnaval bolsonarista é a da suspensão do tempo que leva ao apodrecimento. É da recorrência das metáforas intestinais.

A compaixão, a piedade e o horror desde a Grécia Antiga não são exatamente as mesmas emoções a cujas palavras fazemos referências hoje. Eagleton (2012) demonstrou como essas emoções foram aparecendo na literatura, incluindo aí a Bíblia e outros textos que trazem consigo a forja da cultura de um tempo, seja por seu caráter ficcional ou mítico-religioso.

A escravidão hoje nos causa horror, vergonha, ojeriza e é apontada como um trauma. Na Grécia de Sófocles sequer era questionada. Há um distanciamento histórico, geográfico, político óbvio e incontornável. E é este o ponto que mais me interessou: observar a permanência da força das metáforas de um texto milenar e como essas metáforas poderiam ajudar a nomear representações do que sentimos hoje. A necessidade de demarcar um conhecimento não somente pelas imagens, mas também pelas emoções, o que torna possível a aproximação deste estudo da perspectiva decolonial e também das tragédias gregas.

A tragédia e o trágico são, aqui, lentes para o estudo de imagens que apontam para tensões, sem dúvida, pelo ponto de vista da razão ocidental, a um posicionamento teórico que enfrenta o cânone europeu. Mas, tanto a tragédia quanto a crítica decolonial colocam o conflito e o contraditório como produtores de conhecimento e de investigação constante. Desprezar um ou outro seria adotar uma postura que considero reacionária: a antropofagia, em 1922, há praticamente cem anos, já mastigava a Europa para pensar o Brasil como uma organização sociopolítica que se assemelha a uma placa tectônica frágil, bailando sobre magma prestes a irromper.

A tragédia não sonha embora leve ao delírio. As imagens deste estudo, as fotojornalísticas, são escritos, testemunhos, marcadores de uma crônica do presente, perto daquilo que Benjamin já percebia no jornalismo. A imagem foi observada aqui como meio de transição entre o vivido e observado. As condições de vida do século XXI, de precariedade, de meios de sobrevivência e recursos tecnológicos sofreram transformações impossíveis de serem negadas.

As manifestações de rua remontam a rituais antigos e reencenam a produção de símbolos que, no presente, acenam para o futuro tentando modifica-lo. Esta é a principal intenção dos atos de magia: tentar intervir no campo do real com todos os cursos possíveis de serem criados, incluindo aqueles vindos da imaginação.

Se as imagens, por si, são incapazes de ação, elas são capazes de impulsionar o agir: mesmo fotografias que não apresentam situações de protesto ou de resistência contra a ordem que está posta, podem causar indignação e, assim, chamar às ruas. É o caso das imagens do jantar de aniversário de Ricardo Noblat, com a presença de Aécio Neves, Rodrigo Maia, Marco Aurélio de Melo e outros nomes da política brasileira. É assim também nas imagens solitárias de Dilma Rousseff em seu final de mandato.

Somos convocados pelos que essas imagens evocam a nos deparar com o país que elas desenham. Somos impulsionados a nos encontrar com as emoções provocadas pelo que o contexto histórico nos interpela.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 1991.
- AGAMBEN, Giorgio. **Meios sem fim**: notas sobre a política. São Paulo: Autêntica, 2015.
- ALLAN, Stuart; ZELIZER, Barbie (ed.). **Journalism after september 11**. London: Routledge, 2002.
- ALONSO, Angela; ESPADA, Heloisa (org.). **Conflitos**: fotografia e violência política no Brasil 1889-1964. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2017.
- AMARAL, Tarsila do. **A negra**. 1923. 1 pintura. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2322/a-negra>. Acesso em 29 mar. 2020.
- AMARAL, Tarsila do. **Abaporu**. 1928. 1 pintura. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1628/abaporu>. Acesso em 29 mar. 2020.
- AMARAL, Tarsila do. **Antropofagia**. 1929. 1 pintura. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1634/antropofagia>. Acesso em: 29 mar. 2020.
- ANJUDAR, Cláudia. [**Família mineira**]. 1964. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.bolsadearte.com/oparalelo/fotos-de-claudia-andujar>. Acesso em: 30 mar. 2020.
- ANTUNES, Leonardo Antunes. Sobre a tradução. In: SÓFOCLES. **Édipo tirano**. Tradução e comentários Leonardo Antunes. [S. l.]: Todavia, 2018.
- ARENDT, Hannah. **A condição humana**. São Paulo: Editora Forense Universitária, 2007.
- ARENDT, Hannah. **Sobre a revolução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- ARISTÓTELES. **A poética**. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- ARISTÓTELES. **A retórica das paixões**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2000.
- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2005.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável**: cinema e pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 272 p.
- BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

BARROS, Manoel de. **Menino do mato**. São Paulo: Editora Alfaguara, 2013.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. trad. de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1993. *E-book*.

BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa**. Trad. Dorothée de Bruchard. Florianópolis: Ed. da UFSC, Aliança Francesa, 1988. Título original: *Petits poèmes en prose*.

BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. São Paulo: Autêntica, 2013a. *E-book*.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. São Paulo: Autêntica, 2011. *E-book*.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. São Paulo: Autêntica, 2013b. *E-book*.

BENJAMIN, Walter *et al.* **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. São Paulo: Contraponto Editora, 2012. *E-book*.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **Modernidade, pluralismo e crise de sentido**. [S. l.]: Editora Vozes, 2004.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BHABHA, Homi. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BILÓ, Gabriela. **Bolsonaro segura uma caixa de Cloroquina no Palácio da Alvorada. O presidente continua em isolamento após ser diagnosticado com Covid 19**. Brasília, 20 jul. 2020a. Instagram: @gabriela.bilo. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CC2WwernYb9/>. Acesso em: 8 jan. 2021.

BILÓ, Gabriela. **Decidi postar o frame mais renascentista tbm aqui**. Brasília, 12 jan. 2021b. Instagram: @gabriela.bilo. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CJ9G1O5ncpD/>. Acesso em: 4 jun. 2021.

BILÓ, Gabriela. **Insígnia da ordem do Rio Branco, instituída com o objetivo de estimular prática de ações e feitos dignos de honra, escorrega dos ombros do presidente**. Brasília, 22 out. 2020b. Instagram: @gabriela.bilo. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CC2WwernYb9/>. Acesso em: 8 jan. 2021.

BILÓ, Gabriela. **O presidente Jair Bolsonaro em cerimônia na Base aérea**. Brasília, 23 out. 2020c. Instagram: @gabriela.bilo. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CGtAdPns1U/>. Acesso em: 8 jan. 2021.

BILÓ, Gabriela. **O presidente Jair Bolsonaro fala com a imprensa no Palácio da Alvorada**. Brasília, 22 maio 2020d. Instagram: @gabriela.bilo. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CAG1wifn3ny/>. Acesso em: 8 jan. 2021.

BILÓ, Gabriela. **[Perfil do Instagram]**. Brasília, c2021a. Instagram: @gabriela.bilo. Disponível em: <https://www.instagram.com/gabriela.bilo/>. Acesso em: 8 jan. 2021.

BIROLI, Flávia. **Gênero e desigualdades: limites da democracia no Brasil**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2018. *E-book*.

BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. **Decreto Nº 15.671, de 6 de setembro de 1922**. Declara oficial a letra do Hymno Nacional Brasileiro, escripta por Joaquim Osorio Duque Estrada. Rio de Janeiro: Presidência da República, 6 set. 1922. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1910-1929/D15671.htm. Acesso em: 30 maio 2021.

BRITO, Orlando. Linhas tênues. **Piauí**, São Paulo, ed. 13, out. 2007. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/linhas-tenues/>. Acesso em: 2 mar. 2021.

BRITO, Orlando; DUALIBI, Julia. Fim do caminho. **Piauí**, São Paulo, ed. 116, maio 2016. Portfólio. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/fim-do-caminho>. Acesso em: 24 fev. 2021.

BRUM, Elaine. O golpe e os golpeados: a barbárie de um país em que as palavras já não dizem. **El País**, [s. l.], 20 jun. 2016. Coluna i. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/06/20/opinion/1466431465_758346.html. Acesso em: 25 mar. 2021.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: uma reconsideração de A Obra de Arte de Walter Benjamin. In: BENJAMIN, Walter *et al.* **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. São Paulo: Contraponto Editora, 2012.

BUCK-MORSS, Susan. **Hegel e o Haiti**. São Paulo: N-1 edições, 2017.

BULLFINCH, Thomas. **O livro de ouro da Mitologia**. [S. l.]: Harper Collins, 2006.

BURKE, Peter. História como alegoria. **Estudos avançados**, [São Paulo], v. 9, n. 25, p. 197-212, 1995.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica**. São Paulo: Editora UNESP, 2017.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia**. São Paulo: Editora José Olympio, 2018.

BUTLER, Judith. **Excitable speech: a politics of the performative**. [S. l.]: Routledge, 2021.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto. São Paulo: Civilização Brasileira, 2015a.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. São Paulo: Autêntica, 2015b.

CALE-SE: a censura musical. Direção: Marcus Fernando. [S. l.]: Canal Curta, 2021. Série documental em 6 episódios. Disponível em: <https://canalcurta.tv.br/series/serie.aspx?serieId=576>. Acesso em: 30 maio 2021.

CALGARO, Fernanda; MODZELESKI, Alessandra; CARAM, Bernardo. Por 251 votos a 233, Câmara rejeita enviar ao STF segunda denúncia contra Temer. **G1**, Brasília, 25 out. 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/segunda-denuncia-contratemer.ghtml>. Acesso em: 28 ago. 2019.

CAMPELLO, Felipe; ANDRADE, Érico. Debate: cultura do cancelamento. *In*: BLOG do Labemus. [s. l.], 18 abr. 2020. Disponível em: <https://blogdolabemus.com/2020/04/18/debate-cultura-do-cancelamento-filipe-campello-e-erico-andrade/>. Acesso em: 7 jul. 2020.

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. [S. l.]: Paz e Terra, 1982.

CASTORIADIS, Cornelius. **Figuras do pensável**: as encruzilhadas do labirinto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. v. 6.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Formas do efêmero: alegorias em performances rituais. **Ilha**: Revista de Antropologia, Florianópolis, v. 13, n. 1, 2, p. 163-183, 2011.

CHADE, Jamil. Amazônia vira maior revés da imagem do Brasil em 50 anos, dizem diplomatas. **Uol**, [s. l.], 23 ago. 2019. Disponível em: <https://jamilchade.blogosfera.uol.com.br/2019/08/23/crise-na-amazonia-e-o-maior-reves-mundial-do-brasil-em-50-anos/>. Acesso em: 17 set. 2019.

COMERCIAL Johnnie Walker O Gigante Acordou Rio de Janeiro Brasil. [S. l.: s. n.], 1 jul. 2013. 1 vídeo (57 s). Publicado pelo canal Dêivila Martins. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ja2CP0W3E6c>. Acesso em 1 jun. 2021.

CORTÊS, Bruno. Pai de vítima da Covid-19 que recolocou cruzeiros em protesto no Rio pede 'empatia e compaixão': 'Só queria dizer que a dor do pai é muito grande. É ter que conviver todo o dia com essa dor, com os pensamentos', disse Márcio Antônio, pai de Hugo, que morreu aos 25 anos. **G1**, Rio de Janeiro, 11 jun. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/06/11/pai-de-vitima-da-covid-19-que-recolocou-cruzeiros-em-protesto-no-rio-pede-empatia-e-compaixao.ghtml>. Acesso em: 9 jul. 2020.

COSTA, Fabiano. [Manifestantes ocupam a cobertura do Congresso Nacional]. 2013. Disponível em: <http://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/2013/06/manifestantes-deixam-entrada-do-congresso-apos-6-horas-de-protesto.html>. Acesso em: 20 maio 2019.

COSTA, Marlon. [**Com cartazes e faixas, manifestantes pedem respeito às mulheres negras**]. 15 mar. 2018. Disponível em:

<https://g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/manifestantes-fazem-ato-no-recife-para-cobrar-respostas-ao-assassinato-da-vereadora-marielle-franco.ghtml>. Acesso em: 28 ago. 2019.

DA DESOCUPAÇÃO ao desabamento, 17 anos de abandono do edifício que virou escombros. **El País**, São Paulo, 2 maio 2018. Disponível em:

https://brasil.elpais.com/brasil/2018/05/01/politica/1525203859_345442.html. Acesso em: 30 ago. 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**. [S. l.]: Contraponto Editora, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. **Revista Serrote**, Rio de Janeiro, v. 13, p. 99-133, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). **Levantes**. [S. l.]: Edições Sesc, 2017a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017b.

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

DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Editora Papyrus, 2012.

DUNKER, Christian. Freud explica Bolsonaro na pandemia com conceito de pulsão de morte: No bolsonarismo, menções a tamanho do pênis e homossexualidade têm relação com gosto por armas. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 20 mar. 2021. Opinião. Disponível em:

https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2021/03/freud-explica-bolsonaro-na-pandemia-com-conceito-de-pulsao-de-morte.shtml?utm_source=whatsapp&utm_medium=social&utm_campaign=compwa. Acesso em: 26 mar. 2021.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. [S. l.]: Cultrix, 1988.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

DURAND, Gilbert. **O imaginário**. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

EAGLETON, Terry. **Doce violência: a ideia do trágico**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

EAGLETON, Terry. **Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

ECO, Umberto. **Arte e beleza na estética medieval**. Tradutor Mario Sabino. Rio de Janeiro: Record, 2010. *E-book*.

ECO, Umberto. **Cinco escritos morais**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998.

ECO, Umberto (org.). **Idade média: bárbaros, cristãos e mulçumanos**. [S. l.]: D. Quixote, 2012. *E-book*.

ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

EDITORIAL: Retomar a Paulista. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 jun. 2013. Opinião. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/opinia0/2013/06/1294185-editorial-retomar-a-paulista.shtml>. Acesso em: 3 set. 2019.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

ESPINOSA MIÑOSO, Yuderkys. Hacer genealogía de la experiencia: el método hacia una crítica a la colonialidad de la Razón feminista desde la experiencia histórica en América Latina. **Revista Direito e Praxis**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 3, p. 2007-2032, 2019.

ÉSQUILO. **Prometeu acorrentado**. Tradução do grego, introdução e notas Mário da Gama Kury. São Paulo: Editora Zahar, 1993.

ÉSQUILO; EURÍPIDES; SÓFOCLES. **Os Persas; Electra; Hécuba**. São Paulo: Editora Zahar, 1993. *E-book*.

ESTEVES, Bernardo. O meio ambiente como estorvo: a guerra aberta e a guerra velada entre o governo Bolsonaro e as forças que resistem ao desmatamento. **Piauí**, São Paulo, ed. 153, jul. 2019. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-meio-ambiente-como-estorvo>. Acesso em: 17 set. 2019.

ESTEVES, Bernardo; KAZ, Roberto. Do carvão às cinzas: causas e efeitos do incêndio no Museu Nacional. **Piauí**, São Paulo, ed. 145, out. 2018. Anais da Tragédia Brasileira I. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/do-carvao-as-cinzas/>. Acesso em: 30 ago. 2019.

EURÍPIDES. **Ifigênia em Áulis; As Fenícias; As Bacantes**. São Paulo: Zahar, 1993. *E-book*.

EURÍPIDES. **Medéia; Hipólito; As Troianas**. São Paulo: Editora Zahar, 1993. *E-book*.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Rio de Janeiro: Editora Elefante, 2017.

FERNANDES, Maria Cristina. A segunda torre de Dilma. **Valor Econômico**, São Paulo, 17 mar. 2017. Disponível em: <https://valor.globo.com/eu-e/coluna/a-segunda-torre-de-dilma.gh.html>. Acesso em: 30 maio 2021.

FERNANDES, Megan. Scylla and Charybdis. **The New Yorker**, [Manhattan], 12 Aug. 2019. Poems. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2019/08/19/scylla-and-charybdis>. Acesso em: 20 ago. 2019.

FERRAZ, Francisco. Brasil entre Scylla e Charybdis: não há avanço continuado, nunca se chega a cruzar o ponto sem retorno. **Estadão**, São Paulo, 19 dez. 2018. Opinião. Disponível em: <https://opinioao.estadao.com.br/noticias/geral,brasil-entre-scylla-e-charybdis,70002651332>. Acesso em: 25 mar. 2021.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FRASER, Nancy. Rethinking the public sphere: a contribution to the critique of actually existing democracy. **Social text**, [s. l.], n. 25/26, p. 56-80, 1990.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. [S. l.]: É Realizações, 2014.

FUKS, Julián. **A Ocupação**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Teologia e Messianismo no pensamento de W. Benjamin. **Estudos avançados**, São Paulo, v. 13, n. 37, p. 191-206, 1999.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Uma filosofia moral negativa?. **Kriterion: Revista de Filosofia**, Belo Horizonte, v. 49, n. 117, p. 143-152, 2008.

GASPAR, Malu. O fiador: a trajetória e as polêmicas do economista Paulo Guedes, o ultraliberal que se casou por conveniência com Jair Bolsonaro. **Piauí**, São Paulo, ed. 144, set. 2018. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-fiador>. Acesso em: 21 jan. 2021.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GINZBURG, Natália. **Léxico familiar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

GREENBLAT, Stephen. Resonance and wonder. In: KARP, Ivan; LAVINE, Steven D. **Exhibiting Cultures: the Poetics and Politics of Museum Display**. 2nd ed. Washington: Smithsonian Institution, 1991. p. 42-56.

GREENBLATT, Stephen. **Tyrant: Shakespeare on politics**. New York: W. W. Norton & Company, 2018.

HABERMAS, Jurgen. **O ocidente dividido**. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

HATOUM, Milton. **A noite da espera**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar dos Tempos, 2019.

HONNETH, Axel. **Luta por reconhecimento**: a gramática moral dos conflitos sociais. São Paulo: Editora 34, 2009.

HUYSSSEN, Andreas. Nostalgia for ruins. **Grey Room**, [s. l.], n. 23, p. 6-21, 2006.

INCÊNDIO e desabamento do prédio no Largo do Paissandu completam um ano; veja o que se sabe sobre o caso. **G1**, São Paulo, 1 maio 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/05/01/incendio-e-desabamento-do-predio-no-largo-do-paissandu-completa-um-ano-veja-o-que-se-sabe-sobre-o-caso.ghtml>. Acesso em: 31 ago. 2019.

JUSTIÇA para Temer: prisão preventiva do ex-presidente, acusado de crimes graves, não se justificava. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 16 maio 2019. O que a Folha Pensa. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/opiniao/2019/05/justica-para-temer.shtml?origin=facebook#_=_. Acesso em: 28 ago. 2019.

LADEIRA, Pedro. [**Bolsonaro anda a cavalo durante pandemia**]. 2021. 1 fotografia.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e significado**. Lisboa: Edições 70, 2010.

LEVITSKY, Steven; ZIBLATT, Daniel. **Como as democracias morrem**. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

LOPES, Bárbara. [**Protestos contra a morte de Marielle Franco**]. 2018. 1 fotografia.

LÖWY, Michael. Da tragédia à farsa: o golpe de 2016 no Brasil. In: JINKINGS, Ivana; DORIA, Kim; CLETO, Murilo (org.). **Por que gritamos golpe?**: para entender o impeachment e a crise política no Brasil. São Paulo: Boitempo, 2016.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamín**: aviso de incêndio, uma leitura das teses sobre o conceito de história. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. Tradução das teses de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo, Boitempo, 2005.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia**: o romantismo na contracorrente da modernidade. São Paulo: Boitempo, 2015.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/QtnBjL64Xvssn9F6FHJqznb/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 1 jun. 2021.

LUKÁCS, György. Gran Hotel “Abismo”. **Novos Rumos**, Marília, SP, v. 52, n. 1, 2015.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**: uma teoria da fotografia. [S. l.]: Gustavo Gili, 2019. *E-book*.

MAFFESOLI, Michel. **A contemplação do mundo**. Porto Alegre: Editora Artes e Ofícios, 1995.

MARSHALL, Francisco. **Édipo Tirano**: a tragédia do saber. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2000.

MARTINS, José Eduardo Figueiredo de Andrade. O jogador Odisseu entre Calipso, Cila e Caríbdis: uma reflexão sobre a exploração dos jogos de azar pela Odisseia de Homero. **Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura, La Serena**, v. 29, n. 1, p. 78-93, jun. 2019. Disponível em: <https://scielo.conicyt.cl/pdf/logos/v29n1/0719-3262-logos-29-01-00078.pdf>. Acesso em 25 mar. 2021.

MAUAD, Ana Maria. Imagens em fuga: considerações sobre espaço público visual no tempo presente. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 10, n. 23, p. 252-285, 2018.

MAUSS, Marcel. **Sobre o sacrifício**. São Paulo: Ubu Editora, 2017a.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Ubu Editora, 2017b.

MESQUITA, Lígia; SOUZA, Felipe; BARIFOUSE, Rafael. De luxo modernista a ocupação precária: a história de mais de meio século do prédio que desabou em São Paulo. **BBC News Brasil**, São Paulo, 1 maio 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-43963439>. Acesso em: 30 ago. 2019.

MONDZAIN, Marie-José. A imagem entre proveniência e destinação. In: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 39-54.

MONDZAIN, Marie-José. **A imagem pode matar**. Lisboa: Nova Vega, 2009.

MORIYAMA, Victor. [Edifício Copan]. 2020. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2020/03/25/world/americas/coronavirus-brasil-mexico.html>. Acesso em: 20 maio 2021.

NEGRI, Flora. **Marcha das vadias**. 2016. 1 fotografia.

NIETZSCHE, Friedrich. **Cinco prefácios para cinco livros não escritos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. O nascimento da tragédia. In: DUARTE, Rodrigo. **O belo autônomo**: textos clássicos de estética. São Paulo: Autentica, 2013.

NOBRE, Marcos. **Ponto-final**: a guerra de Bolsonaro contra a democracia. São Paulo: Todavia, 2020.

NUSSBAUM, Martha. **A fragilidade da bondade**: fortuna e ética na tragédia grega. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

NUSSBAUM, Martha. **Upheavals of thought**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

O ESTADO DE S.PAULO. Candidatos do PSL destroem placa com homenagem a Marielle Franco: Rodrigo Amorim e Daniel Silveira quebraram ao meio placa onde se lia Rua Marielle Franco. **Estadão**, São Paulo, 3 out. 2018. Política, Eleições. Disponível em: <https://politica.estadao.com.br/noticias/eleicoes,candidatos-do-psl-destroem-placa-com-homenagem-a-marielle-franco,70002531740>. Acesso em: 30 maio 2020.

O ESTADO DE S.PAULO. Chegou a hora do basta. **Estadão**, São Paulo, 13 jun. 2013. Opinião. Disponível em: <https://opinio.estadao.com.br/noticias/geral,chevou-a-hora-do-basta-imp-,1041814>. Acesso em: 3 set. 2019.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PIMENTA, Pedro Paulo. Apresentação: o grande livro de Charles Darwin. *In*: DARWIN, Charles. **A origem das espécies**: ou a preservação das raças favorecidas na luta pela vida. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

PIMENTEL, Mauro. [**Protesto moradores do Jacarezinho após chacina cometida pela Polícia Militar**]. 2021. 1 fotografia.

PINTO, Paulo. [**Dia da prisão de Lula**]. 7 abr. 2018. 1 fotografia. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/04/04/album/1554405053_400610.html#foto_gal_2. Acesso em: 30 maio 2021.

PORTINARI, Cândido. **Mulher chorando**. 1944. 1 fotografia.

PRONUNCIAMENTO oficial de Bolsonaro é transmitido na Avenida Paulista. São Paulo: [s. n.], 30 set. 2018. Publicado pelo canal Jair Bolsonaro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6HFW4ikfOsU>. Acesso em: 29 out. 2019

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RIBEIRO, Flávio. [**Pessoas presas em Canudos**]. 1897. 1 fotografia.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

RICOEUR, Paul. **Sobre a tradução**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

ROCHA, Marcelo; MACHADO, Renato; COLETTA Ricardo Della. Moraes, do STF, manda prender deputado Daniel Silveira após ataques a ministros da corte. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 16 fev. 2021. Folhajes. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2021/02/moraes-do-stf-manda-prender-deputado-daniel-silveira-apos-ataques-a-ministros-da-corte.shtml>. Acesso em: 30 mar. 2021.

ROMILLY, Jaqueline de. **A tragédia grega**. [S. l.]: Edições 70, 2008.

RONCOLATO, Murilo. O incêndio que há 40 anos destruiu quase todas as obras do MAM Rio. **Nexo**, [s. l.], 4 jul. 2018. Expresso. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2018/07/04/O-inc%C3%AAndio-que-h%C3%A1-40-anos-destruiu-quase-todas-as-obras-do-MAM-Rio>. Acesso em: 30 ago. 2019.

RUNCIMAN, David. **Como a democracia chega ao fim**. São Paulo: Todavia, 2018.

SAFFIOTI, Heleieth. Violência de gênero: o lugar da práxis na construção da subjetividade. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar dos Tempos, 2020.

SAMPAIO, Dida. [**Bolsonaro come cachorro-quente**]. 2020. 1 fotografia.

SARLO, Beatriz. **Modernidade periférica**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SARLO, Beatriz. **Siete ensayos sobre Walter Benjamin y una ocurrencia**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHWARTSMAN, Hélio. Entre Cila e Caríbdis: pelo último Datafolha, eleitor terá de optar entre Jair Bolsonaro e Fernando Haddad. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, set. 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/helioschwartsman/2018/09/entre-cila-e-caribdis.shtml>. Acesso em: 17 ago. 2019.

SCHWARTZ, Jorge; ANDRADE, Gênese (org.). **Oswald de Andrade: manifesto antropófago e outros textos**. Companhia das Letras, 2017. *E-book*.

SEBASTIANI, Breno Battistin. Somos todos Édipo. *In*: SÓFOCLES. **Édipo tirano**. Tradução e comentários Leonardo Antunes. [S. l.]: Todavia, 2018.

SEGALL, Lasar. **Navio de emigrantes (1939/1941)**. 1941. 1 pintura.

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

SILVA, Djanira da Motta. **Tela Onírico**. 1950. 1 pintura.

SILVA, Maurício Ribeiro da. O eclipse do imaginário: imaginário instrumental e redução da potência imaginativa das imagens. **MATRIZES**, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 119-141, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/163967/167639>. Acesso em 6 jan. 2021.

SINGER, André *et al.* **Por que gritamos golpe?**: para entender o impeachment e a crise política no Brasil. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.

SÓFOCLES. **A trilogia tebana**: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1998. *E-book*.

SÓFOCLES. **Ájax**. Tradução do grego, introdução e notas Mário da Gama Kury. São Paulo: Editora Zahar, 1993.

SÓFOCLES. **Édipo tirano**. Tradução e comentários Leonardo Antunes. [S. l.]: Todavia, 2018.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUSA JÚNIOR, Wilton de. [**DILMA ‘transpassada’**]. Set. 2011. 1 fotografia.

SOUZA, Jessé. **A invisibilidade da desigualdade brasileira**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SOUZA, Zuleika de. O último baile: a festa do jornalista Ricardo Noblat em Brasília parecia ser a celebração inverossímil de um governo claudicante. Quatro meses depois, é o retrato acabado de uma morte anunciada. **Piauí**, São Paulo, 11 jul. 2017. Portfólio. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/o-ultimo-baile/>. Acesso em: 2 mar. 2021.

STEINER, George. **A morte da tragédia**. [S. l.]: Perspectiva, 2006.

STUCKERT, Ricardo. [**Lula sendo abraçado por militantes na cidade de Barbalha, CE**]. Set. 2016. 1 fotografia. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/04/04/album/1554405053_400610.html#foto_gal_2. Acesso em: 30 maio 2021.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

TOLEDO, José Roberto de. Um protesto histórico, menos na tevê: ao reunir dezenas de milhares, #EleNão provoca maior manifestação liderada só por mulheres no Brasil mas é quase ignorado na tevê. **Piauí**, São Paulo, 29 set. 2018. Anais das ruas. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/um-protesto-historico-menos-na-teve/>. Acesso em: 30 maio 2021.

VAN GOGH. **Bétulas**. 1884. 1 pintura. Disponível em: <http://abiografiadovangogh.blogspot.com/2012/04/os-vidoeiros-decotados.html>. Acesso em 29 mar. 2020.

VAREJÃO, Adriana. **Figura de convite III**. 2005. 1 pintura. Disponível em: <https://artrianon.com/2020/06/08/obra-de-arte-da-semana-figura-de-convite-iii-de-adriana-varejao/>. Acesso em 20 maio 2021.

VAZ, Paulo. A compaixão, moderna e atual. In: FREIRE FILHO, João; COELHO, Maria das Graças Pinto (org.). **Jornalismo, cultura e sociedade**: visões do Brasil contemporâneo. Porto Alegre: Editora Sulina, 2014. p. 73-98.

VINTE mil léguas: conheça o vinte mil léguas. [S. l.]: Associação Quatro Cinco Um, 20 ago. 2020. *Podcast*. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/podcasts/vinte-mil-leguas/novo-podcast-percorre-trilhas-literarias-e-cientificas-de-darwin>. Acesso em: 30 maio 2021.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WHITE, Hayden. Historiography and Historiophoty. **The American Historical Review**, Oxford, v. 93, n. 5, p. 1193-1199, 1988.

WHITE, Hayden. **Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.

WHITE, Hayden, The Value of Narrativity in the Representation of Reality. **Critical Inquiry**, [s. l.], v. 7, n. 1, p. 5-27, 1980.

WILLIAMS, Raymond. **Modern tragedy**. [S. l.]: Random House, 2013.

ZARUR, Camila. “É como se fôssemos extintos novamente”: índios de quatro etnias correm da Aldeia Maracanã até o Museu Nacional para tentar salvar do fogo registros de linguagem e cantos falados por tribos desaparecidas. **Piauí**, São Paulo, 3 set. 2018. *Questões Brasileiras*. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/e-como-se-fossemos-extintos-novamente/>. Acesso em: 31 ago. 2019.

ZELIZER, Barbie. **About to Die: How news images move the public**. New York: Oxford University Press, 2010.