

ALEGORIAS DO SOFRIMENTO E DA RESISTÊNCIA: disposições afetivas da política em imagens fotográficas

Leandro Rodrigues Lage¹

Resumo: *O objetivo do texto é apresentar as linhas gerais de uma proposta epistemológica e também metodológica no debate em torno das imagens enquanto expressões afetivas da indignação, da convicção e do desejo. Busca-se examinar fotografias dos regimes artístico e fotojornalístico enquanto alegorias do sofrimento e da resistência dos povos amazônicos, com a intenção de discutir como essas imagens agenciam e dão expressão visível e sensível a experiências de sofrimento, a fisionomias do tempo histórico, a sobrevivências do desejo e a subjetivações políticas. A proposta assume o experimentalismo do saber por alegorias, ensaiando a produtividade teórico-metodológica da episteme alegórica benjaminiana na legibilidade das imagens e tensionando as formas, correspondências, temporalidades e convenções no exame de imagens que ofereçam uma apreensão da história como anacronia dos sofrimentos e das lutas. O pano de fundo dessa abordagem é o vínculo inextrincável entre imagem e política.*

Palavras-Chave: Alegoria. Sofrimento. Resistência. Fotografia. Amazônia.

Abstract: *The purpose of the text is to present the general lines of an epistemological and also a methodological proposal for the debate on images, considered affective expressions of indignation, conviction and desire. It seeks to examine photographs of the artistic and photojournalistic regimes as allegories of the suffering and resistance of the Amazonian peoples, with the intention of discussing how these images manage and give visible and sensitive expression to experiences of suffering, to physiognomies of historical time, to survivals of the desire and political subjectivations. This proposal starts from the experimentalism of knowledge through allegories, rehearsing the theoretical-methodological productivity of the benjaminian allegorical episteme in the legibility of the images and tensioning the forms, correspondences, temporalities and conventions in the examination of images that offer an apprehension of history as an anachrony of sufferings and fights. The background to this approach is the inextricable link between image and politics.*

Keywords: Allegory. Suffering. Resistance. Photography. Amazon.

1. Rumor às impressões alegóricas do tempo histórico

As dimensões estéticas e políticas das imagens enquanto expressões afetivas da indignação, da convicção e do desejo têm constituído um importante eixo de reflexão, situado na inflexão entre os campos da Comunicação e da Arte. Esse eixo vem sendo atravessado por uma preocupação crescente com as disposições afetivas da política, com as relações de poder

¹ Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCOM), da Universidade Federal do Pará (UFPA). Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociedade (PPGCOM) da Universidade Federal do Tocantins (UFT). Doutor em Comunicação pela UFMG. E-mail: leandrolage@ufpa.br.

descortinadas em diferentes regimes de visibilidade e dizibilidade e com os processos de subjetivação e as práticas de resistência orientadas contra estruturas, estratégias e mecanismos de opressão e subjugação.

Em nossa trajetória de pesquisa mais recente, atravessaram nosso percurso diversas imagens reunidas sob a rubrica das insurgências ocorridas na Amazônia. O interesse, até então, vinha sendo compreendê-las em seu trabalho de expressão dos sentimentos de indignação que catalisam esses levantes. Perguntávamos sobre como imagens oriundas dos campos artístico, jornalístico e historiográfico seriam capazes de dar forma visível ao páthos da indignação e de que maneiras elas manifestariam a sobrevivência dos desejos de emancipação. Tratava-se, portanto, de um olhar esteado numa antropologia política das imagens, consideradas verdadeiros repositórios de cargas afetivo-emocionais trans-históricas e transculturais.

Nossas indagações alinhavam-se fortemente à démarche do projeto filosófico mais recente de G. Didi-Huberman (2017a; 2017b; 2019a, 2019b), que questiona a relação entre imagens, memórias e nossos desejos de emancipação. Em sua linha argumentativa, influenciada por Walter Benjamin, Aby Warburg, Sigmund Freud, George Bataille, Bertolt Brecht, Pier Paolo Pasolini, Didi-Huberman (2017a) parte da premissa de que os desejos são alimentados pela energia persistente de nossas memórias, sob a condição de lhes darmos uma forma, uma expressão capaz de sobreviver ao tempo, à destruição, ao apagamento: a expressão visível.

Neste texto, gostaríamos de apresentar as linhas gerais de uma proposta epistemológica e também metodológica nesse debate em torno das imagens: na legibilidade histórica, estética e política dessas expressividades visuais, em sua capacidade de representar acontecimentos e de sintetizar os afetos da revolta, o protagonismo da forma da imagem vem cedendo lugar, em nosso olhar, a uma preocupação mais incisiva com as impressões alegóricas que buscam nas imagens as fulgurações do tempo histórico, marcado pelo destino trágico, pelos sofrimentos, mas também pela sobrevivência do desejo, pela persistência da indignação.

Na esteira dessa ligeira virada metodológica e também epistemológica, dessa mudança de olhar que buscaremos indicar neste texto, nosso objetivo é analisar imagens fotográficas dos regimes artístico e fotojornalístico enquanto alegorias do sofrimento e da resistência dos povos amazônicos. E, nesse sentido, perceber as múltiplas disposições afetivas da política que ganham forma e expressão visual. Subjaz a essa pretensão a expectativa de ver e sentir, na

confrontação com as imagens, múltiplas e contraditórias experiências de mundo, fisionomias do tempo histórico, sobrevivências do desejo e subjetivações políticas.

Nosso objetivo pressupõe um conjunto de premissas sobre as relações entre imagem, história, sofrimentos e sublevações. Em primeiro lugar, é preciso resistir à tentação tão persistente de reduzir as imagens ao status funcional de documentos visuais e históricos, em favor de sua capacidade de tornar sensível um instante, uma duração, uma memória, um desejo. Como lembra Didi-Huberman, "ver e estar no tempo não se separam e se compreendem reciprocamente" (2018, p. 161, grifos do autor). Daí porque o autor prefere a noção benjaminiana de legibilidade, historicizadora da imagem, do ver e do sentir, à ideia de representação, reificadora do tempo e do visível.

Em segundo lugar, é necessário recordar que a exploração política de um espetáculo do sofrimento tem uma história longa: teve início há mais de dois séculos, quando a Revolução Francesa criou as condições para o reconhecimento da dor do outro como problema moral diante do qual seria imperioso agir (ARENDT, 2011; BOLTANSKI, 1993). A essa consideração histórica soma-se a percepção de Sontag (2003) quanto ao fato de o sofrimento alheio ter se tornado, na vida contemporânea, um ingrediente rotineiro da produção e do consumo de imagens. Esse ritual expiatório demonstra não apenas uma estetização da dor presente tanto nos regimes midiáticos quanto nos cânones artísticos, mas, sobretudo, demarca as maneiras de olhar e de se apropriar das experiências de sofrimento.

Em terceiro lugar, a propósito do trabalho das imagens ante o fenômeno das sublevações, há pelo menos dois argumentos importantes. Imagens de levantes são repositórios de dores e esperanças, dotados de uma tarefa de transmissividade. Nesse sentido, mesmo uma sublevação fracassada "não deixa de produzir heróis, mártires, narrativas de sacrifício pela nação, imagens de esperança; seu fracasso é o que dá ao levante uma chance de se tornar emblemático e incitar levantes futuros" (BUTLER, 2017, p. 31). Mas as imagens também são, elas próprias, operadoras da revolta: elas se sublevam e nos sublevam, evidenciando que "a política é, antes de tudo, um campo de subjetivação e imaginação, de desejo e memória" (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 165).

Quando nos damos conta desse horizonte largo de dilemas em torno das imagens, percebemos a razão pela qual os campos de visibilidade estão no centro das disputas de poder nas quais os levantes ocorrem. Como lembra Marie-José Mondzain (2016, p. 185), "todo poder tem suas imagens e recusa ao contra-poder ter sua visibilidade". Nesse sentido, é apenas quando

reconhecemos a imagem como capaz de mobilizar convicções, desejos e memórias que compreendemos a importância de não imobilizá-la, de não organizá-la consensualmente, de nela buscarmos o que sobrevive, o que resta, para que ela possa reluzir os anseios por justiça, liberdade, emancipação.

2. Vertigens da cultura e da barbárie na Amazônia

Para começar, tomemos um primeiro exemplo dessa ligeira mudança de perspectiva que propomos. Um dos levantes mais proeminentes na história da Amazônia, responsável pela composição de todo um imaginário de resistências dos povos amazônicos, foi a chamada Cabanagem². Conhecida por ser a única revolta popular do período regencial que efetivamente conseguiu a tomada do poder no Brasil, a Cabanagem foi também a mais sangrenta entre as sublevações que marcaram aquele período.

O movimento cabano eclodiu em 7 de janeiro 1835, quando dezenas de revoltosos indígenas, negros e mestiços invadiram a cidade de Belém, uma das mais importantes da Província do Grão-Pará, que equivalia a toda região norte do país. Naquele dia, os insurgentes assassinaram o presidente da Província e seu Comandante das Armas, tomando o poder e nomeando um novo governante. Dali em diante o levante cabano prolongou-se, complexificou-se e tomou proporções significativas, culminando na morte estimada de mais de 30 mil pessoas até 1840, quando foi debelado (RICCI, 2007; 2021).

Um século e meio depois, inaugurou-se o “Memorial da Cabanagem” (FIG. 1), alusivo à luta dos povos amazônicos contra o colonialismo de outrora. O monumento foi projetado por Oscar Niemeyer e instalado no governo de Jader Barbalho³, em 1985. Situado em meio a um complexo de viadutos na capital paraense, o memorial com frequência se vê entregue ao abandono do poder público e às depredações. E, mesmo com as frequentes revitalizações, a gigantesca obra de concreto continua condenada a formas ainda mais insidiosas de apagamento: o esquecimento histórico e a instrumentalização política.

² O termo "Cabanagem" deriva da alcunha "cabanos", atribuída aos homens que viviam em moradias simples, cobertas de palha. Cabano também significa um tipo de chapéu de palha, comum entre o povo mais humilde na Amazônia (RICCI, 2007).

³ Senador da República desde 2011, Jader Barbalho (MDB) possui uma longa trajetória política, tendo sido vereador de Belém, deputado estadual e federal, ministro de governo e governador do Pará. Essa duradoura atuação foi marcada pela rivalidade com Antônio Carlos Magalhães, outra figura proeminente da elite política brasileira, e por denúncias de corrupção que jamais chegaram a ser julgadas.



Figura 1 - Memorial da Cabanagem, em fotografia de Sandro Barbosa.
Fonte: https://www.instagram.com/p/CIBt8ZXh_BZ/

Tanto a inscrição do monumento na aridez da paisagem urbana quanto sua utilização por discursos em torno da narrativa cabana são sintomáticos das contradições políticas nas quais incluímos monumentos, imagens e indivíduos. Mais do que dar testemunho visual da negligência, a fotografia de Sandro Barbosa também flagra um espaço reapropriado. Um homem senta-se sobre a rampa de 15 metros, construída para simbolizar a luta ascendente do povo cabano contra o poder. Por um lado, sobressai a grandiosidade da obra dedicada à magnitude do movimento popular. Por outro, percebe-se a singularidade e o abandono de pessoas em situação de rua e usuários de drogas que, ocasionalmente, ocupam o memorial.

Como diz a conhecida formulação de W. Benjamin, em suas teses sobre a história: “Nunca houve um documento da cultura que não fosse simultaneamente um documento da barbárie” (2012, p. 245). Na fotografia, tomada enquanto vertigem alegórica, cultura e barbárie se confrontam na idolatria aos monumentos, na megalomania estratégica das retóricas políticas, mas, sobretudo, na negligência aos despossuídos e no apagamento das razões e sentidos de nossas lutas históricas. Ao documentar a ocupação do memorial, o fotojornalista Sandro Barbosa também testemunha outro abandono, bem no coração do monumento erguido à memória dos que lutaram contra o desamparo e a miséria.

Nessa síntese metodológica entre a antropologia visual dos levantes e o viés benjaminiano da alegoria, toda aquela imagem se vê ressignificada. De evidência fotojornalística da violação do monumento e da memória da Cabanagem, a fotografia passa a figurar a própria sobrevivência das motivações daquela revolta histórica: as desigualdades, a pobreza extrema, a indigência. De ameaça à sacralidade histórica daquele espaço, o homem presente na imagem acena, na interpretação alegórica, à própria razão de existência e persistência da luta cabana. Da completude de sentido ambicionada pela imagem fotojornalística, a imagem revela-se em sua transitoriedade, em suas múltiplas camadas semânticas, inflexões sensíveis e temporalidades contraditórias.

Nas múltiplas experiências amazônicas, a imagem e sua expressividade política assumem funções e lugares distintos: da construção de um imaginário idílico e mítico marcado pela ideia de natureza selvagem intocada ao registro de uma longa e ainda atual história de sofrimento, exploração, desterritorialização, colonização, destruição, mas também de resistências, insurgências e revoltas. Esses episódios remontam aos levantes dos Mura contra os missionários portugueses, no século XVIII, mas também às barricadas inflamadas no coração das metrópoles da Amazônia contemporânea, passando ainda pela grandiosidade de revoltas como a Cabanagem, no século XIX, e pela repressão violenta dos massacres da Ponte e de Eldorado dos Carajás, no final do século XX.

A história da região amazônica e de seus modelos de ocupação e exploração ao longo dos séculos é uma coleção de alianças, conflitos e insurreições (CASTRO; CAMPOS, 2015). E essa iconografia de dores e lutas não cessa de se multiplicar. Nesse sentido, dar ênfase às figurações das vulnerabilidades dos povos amazônicos e na expressão das paixões que catalisam as lutas sociais, é uma escolha política. A região amazônica há muito serve como protagonista ou mesmo como cenário de inúmeras produções imagéticas, da fotografia documental à cinematografia, do fotojornalismo aos programas televisivos. Imagens essas emprestadas à comercialização e à construção de carreiras bem sucedidas de fotógrafos, jornalistas, artistas e produtores que fazem da região um objeto estético de grande valor para si e para as organizações em que trabalham, mas com retorno no mínimo limitado àqueles que servem de tema a essa expiação.

3. Alegorias do sofrimento e da resistência: a mão de Midas

Alegoria é um dos termos mais coerentes à forma e ao modo de ser do pensamento benjaminiano, em sua historicidade e heterologia características. Não se trata de afirmar a imprecisão desse termo, pois, como ressalta Rouanet (1984) no prefácio da Origem do drama barroco alemão, a exatidão terminológica é, de saída, a menor das preocupações de Walter Benjamin. O que se pretende é reivindicar sua operatividade heurística e crítica na compreensão das relações entre imagem, sentido e história de sofrimentos e lutas. Para tentarmos explicar e justificar a inclusão e o lugar estratégico desse conceito, vamos evocar uma imagem popular, de um conhecido fotógrafo documental brasileiro.



Figura 2 - Fotografia de Sebastião Salgado.
Fonte: (SALGADO, 2019).

Sebastião Salgado reuniu, na série Gold: Serra Pelada (2019), um conjunto de imagens do cotidiano de exploração e de resistências dos garimpeiros da mina de ouro de Serra Pelada, no sudeste do Pará. Durante as semanas em que passou no maior garimpo a céu aberto do mundo, em 1986, o fotógrafo brasileiro flagrou a persistência do desejo e a coragem da revolta. Milhares de homens, movidos pela esperança de serem tocados pelas mãos de Midas, aglomeram-se numa cava em busca de ouro. Na esperança de bamburrar⁴, eles enfrentavam a violência, os arbítrios dos donos das minas, os desabamentos de barrancos, as intempéries amazônicas, a ausência de saneamento, as doenças, entre outros infortúnios.

À primeira vista, a imagem insinua uma forte expressão visual e política dos gestos de sublevação. Na imagem, o garimpeiro finca, resoluto, os pés no chão e segura firme o cano da

⁴ Enriquecer subitamente após encontrar ouro ou outras pedras preciosas.

arma que lhe é apontada por um militar – provavelmente um dos policiais responsáveis pelo controle da mina. Em ensaio inteiramente dedicado à imagem de Salgado, Barbalho (2021) vê naquela fotografia a reação visceral de um sujeito que provavelmente teria chegado ao limite, a ponto de transgredir a ordem e desafiar frontalmente o poder dos militares. “O corpo musculoso do garimpeiro, coberto apenas com um short curto e uma camiseta rasgada, está em perfeito equilíbrio sobre o terreno em declive e contrasta com a figura do militar, fardado e instável” (Barbalho, 2021, p. 257).

Todos os elementos visuais que compõem aquela fotografia, dentro de fora de campo, remetem a uma retratação visual da indignação: a dimensão actancial da iniciativa de segurar a arma, a presença do armamento apontado diretamente para o garimpeiro, o regime expressivo que captura a raiva do trabalhador e a suspeição daqueles que estão em volta da cena, a configuração do plano geral em *contre-plongée*, a intensidade do contraste do preto e branco, a organização dos corpos diametralmente opostos, o desequilíbrio aparente entre o número de garimpeiros e a presença de um único militar, sem mencionarmos a ausência de uma narrativa sobre os protagonistas, que geralmente acompanha imagens tão paradigmáticas.

Trata-se de uma fotografia facilmente incluída no horizonte de uma iconografia dos levantes amazônicos. Não por acaso essa imagem foi publicada em três obras distintas de Sebastião Salgado: *Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial* (1996), *Serra Pelada* (1999) e *Gold: Mina de Ouro Serra Pelada* (2019).

Pensar à luz dos processos alegóricos coloca-nos, no entanto, diante da necessidade de adotar postura crítica contraintuitiva, de rejeitar as autoevidências, de contestar a natureza plástica do simbólico, de duvidar do encaixe entre forma e ideia. Tão aguardada pelos garimpeiros de Serra Pelada, a mão de Midas, que transformava em ouro tudo o que tocava, tem, para Benjamin (1984), outro significado. Mais simples, mas não menos potente, o toque de Midas do alegorista transforma tudo em outra coisa, revelando um saber oculto. Não uma essência escondida atrás do objeto de conhecimento, mas um sentido antes insuspeitado.

A revalorização da alegoria é um dos principais argumentos benjaminianos na *Origem do drama barroco alemão* (1984), contra Goethe, Coleridge, Benedetto Croce e toda uma tradição de críticos refratários à alegoria, que viam nela mero recurso artístico ou sintoma da decadência. Há pelo menos duas discussões de fundo colocadas por Benjamin (1984), que se atravessam entre si: em primeiro lugar, a recusa à prevalência do simbólico ante o alegórico, pela fusão entre significante e significado que aquele permitiria e que este subverteria; em

segundo lugar, pelo reconhecimento, na alegoria, das escrituras e fisionomias trágicas do tempo histórico como um destino de sofrimento e ruínas.

Quando, com o drama barroco, a história penetra no palco, ela o faz enquanto escrita. A palavra *história* está gravada, com os caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza. A fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína. Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso, a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas. Daí o culto barroco das ruínas (BENJAMIN, 1984, p. 199-200, grifo do autor).

Assim, à harmonia e ao monismo do símbolo W. Benjamin opõe a animosidade e a heterogeneidade da alegoria. Nesse caminho argumentativo, vale-se do drama barroco para identificar no processo alegórico uma forma de dialética do tempo histórico, visto como expressão do sofrimento do mundo, como decadência iminente, como declínio em direção à morte. Mas as ruínas do tempo histórico não implicam a ruína do sentido. Pelo contrário. Conhecer a experiência história e compreender o mundo real são, na visão alegórica benjaminiana, tarefas permanentes e irresolutas de produção de sentido, numa visão hostil aos fundamentos idealistas do saber, do conhecimento e da verdade.

E quais implicações essa episteme do tempo e do sentido reproposta por Benjamin traria para o exame de imagens como a de Sebastião Salgado? De imediato, parece-nos que o gesto alegórico revelaria inflexões, transitoriedades e polissemias do tempo e do sentido, produzindo antagonismos, digressões, abstrações a partir das distâncias e reaproximações entre formas e significados. Isso porque Benjamin (1984) reconhece na escrita visual alegórica barroca um contraste com a ideia de totalidade orgânica e simbólica da imagem. O pensamento alegórico segue por fragmentos, ruínas, indícios recolhidos criativamente, sem a pretensão de solucionar os enigmas do sentido.

Esse gesto implica um recuo. Quando buscávamos naquela fotografia apenas a expressão das formas e emoções dos levantes, a imagem não se apresentava como vertigem, mas como totalidade sensível. Deixamos de perceber que concorre com a primeira interpretação a também válida percepção daquele registro como extração de um instante do olho de uma experiência histórica das mais trágicas e humilhantes que nosso tempo já produziu. Aquela só poderia ser uma imagem da resistência sendo, igualmente, um vulto do sofrimento e da vulnerabilidade do homem diante da natureza, do próprio homem e dos encantos da mercadoria.

Naquela fotografia, o homem confronta a morte, mas a morte também ameaça o homem. O tempo é suspenso. Não se sabe quais são os antecedentes daquele instante, tampouco as consequências. Teria o homem sido preso ou morto? Ou teria ele, finalmente, desenterrado sua riqueza? Seriam aqueles homens todos heróis da resistência e da persistência do desejo ou reféns do poder fulgurante do ouro e do sistema opressivo do garimpo? Não seria aquela imagem o testemunho de um destino trágico, a vertigem de um tempo sofrido, uma alegoria de sofrimentos e resistências?

As próprias condições de produção daquela série fotográfica e sua persistência como objeto estético remetem a sobrevivências, mas também a ruínas. Barbalho (2021) conta que Sebastião Salgado só obteve permissão da Polícia Federal para fotografar Serra Pelada depois que os militares saíram do poder, em 1985. Ainda assim, não é exagero afirmar que aquelas fotografias “contribuíram decisivamente para a imagem de Serra Pelada que persiste ainda nos dias de hoje: uma massa densa de corpos que se espalham como formigas por uma cratera gigante e cavam a terra em busca de ouro” (BARBALHO, 2021, p. 256). Pode-se dizer que a proeminência desse trabalho antropológico e visual foi recompensada com o reconhecimento internacional e o coroamento profissional de Salgado. Mas não se pode dizer que aquela imagem foi capaz de restituir a dignidade do sujeito retratado, que o indivíduo que lhe serviu de personagem foi redimido de seu destino trágico.

Não se quer, com isso, ecoar a famosa onda de críticas aos fotógrafos documentais que investiram na miséria e no sofrimento como motivos de seus trabalhos⁵. O que se pretende, nessa conjugação alegórica de pequenas pistas de sentido, é perceber que a própria imagem, convertida em valiosa mercadoria, superou, ao longo do tempo, o valor da vida daqueles homens, tal como flagrada naquelas condições. Assim, uma vez mais, a imagem dá a ver outra ambiguidade do tempo: como instante marcado pela exploração, pela expropriação. E assim a obra se insinua alegoricamente trágica e melancólica, como “um objeto de saber, aninhado em ruínas artificiais, cuidadosamente premeditadas” (BENJAMIN, 1984, p. 203).

Nesse sentido, a investigação e a incorporação da episteme alegórica parecem suprir uma lacuna, um déficit deixado pelas nossas pesquisas anteriores, costurando uma continuidade, mas também uma ligeira ruptura. À crítica das expressões visuais das emoções dos levantes nos faltava uma visão secularizada da história, tomada como experiência trágica, e não como

⁵ Por uma estranha ironia, anos depois, foi Salgado quem trabalhou sob patrocínio de gigantes mineradoras, para produzir mais imagens da vastidão do mundo, como em *Gênesis*, lançado em 2013.

salvação. Para levar a sério a máxima benjaminiana da cultura e da barbárie, é preciso pensar pelas ruínas, pelos destroços da história que sobrevivem precariamente nas imagens, e não apenas pelas marcas visuais da coragem e do desejo de resistir. Como na releitura da imagem de Sebastião Salgado, é preciso fustigar o saber oculto transfigurado em cada ato, em cada cena heroica de nossa história visual de sofrimentos e de lutas.

4. Imaginar os levantes: entre ruínas e sobrevivências

A mudança de perspectiva em direção à consciência histórica subjacente à episteme benjaminiana da alegorização deixa uma pergunta no ar: tal abordagem é compatível com a expectativa de ver e sentir, nas imagens, a memória das subjetivações políticas, a sobrevivência do desejo de se insurgir, a expressão das emoções da revolta?

Na defesa dessa compatibilidade, passemos a um novo exemplo para testar o argumento de que as ruínas são, precisamente, aquilo que resta, e também o que sobrevive e persiste. Pois talvez tenha sido exatamente esse dilema a guiar o olhar da fotógrafa paraense Paula Sampaio pelo "Lago do Esquecimento", a represa criada artificialmente para abastecer a Usina Hidrelétrica de Tucuruí, construída entre 1975 e 1984 para abastecer parques industriais de mineração de bauxita no Pará, onde está instalada, e também no Maranhão.



Figura 3 - Fotografia de Paula Sampaio.
Fonte: (SAMPAIO, 2013).

Contemporânea dos chamados grandes projetos de desenvolvimento e ocupação da Amazônia, levados a cabo ainda no governo militar, a Usina de Tucuruí foi construída à revelia das populações ribeirinhas e indígenas do rio Tocantins e negligenciando os impactos

ambientais decorrentes de uma intervenção tão violenta sobre o ecossistema. O Lago do Esquecimento fotografado por Paula Sampaio (2013) figura como refugio de um processo violento de colonização, de expropriação e de predação da natureza pela obsessão desenvolvimentista.

A inundação do lago, que possui quase 3 mil quilômetros quadrados, provocou danos de toda ordem: no ambiente, impactou a fauna de peixes, a qualidade da água e gerou a contaminação por metil-mercúrio; nas populações, provocou o remanejamento de comunidades inteiras, acirrou os conflitos fundiários, aumentou a precariedade de saneamento e alimentação e proliferou pragas de insetos e doenças. A usina afetou decisivamente a cultura e as condições de vida das populações que dependem do rio Tocantins.

Na imagem de Paula Sampaio, troncos emergem do fundo do lago, como uma espécie de último suspiro da natureza insurrecta afogada. A água, antes sinônimo de vida, foi convertida em "recurso hídrico", em energia catalisadora de experiências de sofrimento, de adoecimento, de apagamento da vida, da memória e da história dos povos da floresta. Ao escolher o contraste entre a aridez e a inundação, Paula Sampaio insinua, em sua antropologia política das imagens, a invisibilidade daqueles que tiveram suas vidas mortalmente atingidas pela barragem, que ainda fulgura nas ruínas do lago.

Seria aquela uma autêntica “protopaisagem petrificada” da história, para usarmos a alegoria benjaminiana (BENJAMIN, 1984, p. 188)? Aqui nosso dilema teórico e epistemológico se apresenta com ênfase. Se o processo alegórico implica a transfiguração dos sentidos, o distanciamento possível entre ideia e forma, será necessário reservar àquela imagem algo maior do que a correspondência direta entre o afogamento da natureza e a vertigem da derrota, entre a fantasmagoria dos troncos e o destino trágico que persegue as populações amazônicas. Será preciso ver, na imagem, a ruína, mas também a sobrevivência.

A sobrevivência é, justamente, o núcleo argumentativo da tese dos levantes, empreendida nos últimos anos por G. Didi-Huberman (2017a, 2019a, 2019b) e assumida como premissa em nossas pesquisas mais recentes. A riqueza conceitual desse termo não reside apenas na literalidade pragmática do levante como revolta que se concretiza no espaço público, à maneira de um protesto, mas também naquilo que a noção oferece como metáfora da potência dos corpos, da persistência das imagens e da sobrevivência dos desejos. Sobretudo o desejo de escapar das condições de opressão e de sujeição.

As indagações que orientam essa abordagem são, principalmente: “Como as imagens frequentemente apelam às nossas memórias para dar forma a nossos desejos de emancipação? E como uma dimensão 'poética' consegue se constituir no vácuo mesmo dos gestos de levante e enquanto gesto de levante?” (Didi-Huberman, 2017, p. 18, grifos do autor). Se é verdade que os levantes conectam os sujeitos com seus lutos e desejos, e que as sublevações surgem, precisamente, do seio de dores inextinguíveis, então devemos pensar nas condições e formas da sobrevivência. Daí surge o conceito de *nachleben*, de vida póstuma, de sobrevivência, decisivo para a leitura de Aby Warburg empreendida por Didi-Huberman (2013a): a ideia de sobrevivência fornece um modelo de tempo próprio das imagens, um modelo de anacronismo que faz da história e do tempo energias residuais, fantasmáticas, mas ressurgentes nos gestos e nas formas visuais.

“Antes mesmo de se afirmarem como atos ou como ações, os levantes surgem dos psiquismos humanos como gestos: formas corporais” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 301). De um ponto de vista antropológico, mas também psíquico, cultural e imaginal, os gestos dão forma plástica, perceptível, e implementam os levantes. Não é por acaso que o gesto e a imagem dos braços erguidos em revolta são tão recorrentes na trajetória histórica das sublevações, mas também em sua iconografia: da ação dos Panteras Negras registrada nas fotografias de Hiroji Kubota ao desespero de um camponês na gravura *No harás nada con clamar*, de Francisco de Goya.

O pano de fundo dessa abordagem é o vínculo entre imagem e política. Não da política como tarefa representacional da imagem. Tampouco da imagem como estetização da política. Trata-se de assumir como premissa que “em nosso modo de imaginar jaz fundamentalmente uma condição para nosso modo de fazer política” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 60-61, grifos do autor).

Dizer que a imaginação – enquanto modo de produzir imagens – é política pressupõe reivindicar, pelos braços erguidos da árvore submersa fotografada por Paula Sampaio, uma potência política sobrevivente, um saber oculto que se revela na transfiguração do tronco na imagem do corpo de uma das milhares de pessoas impactadas pela inundação. Daí porque acreditamos na conciliação entre uma episteme alegórica e uma antropologia política das imagens. Por remeter à história dos sofrimentos e ruínas, a vertigem alegórica acaba por aludir, simultaneamente, às sobrevivências e gestos de resistência.

O que está em jogo é tanto a sobrevivência das imagens quanto a sobrevivência nas imagens, pelas imagens. Elas operam, portanto, como vetores de desejos, cujo resíduo é recolhido em formas, gestos, palavras, e articulado na poética visual. Nesse sentido, a fotografia de Paula Sampaio se situa no encontro do rio Lete (do esquecimento) com o rio Mnemosine (da memória). Tomá-la enquanto escritura alegórica do tempo histórico é reconhecer, na imagem, a potência para preservar a memória, denunciar o esquecimento e encenar a sublevação da natureza no deserto em forma de lago.

Portanto, estamos convencidos de que a antropologia política das imagens empreendida por Didi-Huberman (2017a, 2019a, 2019b) em torno dos levantes é não apenas conciliável, mas complementar à perspectiva alegórica de Benjamin. Ambas fornecem uma metodologia e também uma episteme compreensiva das imagens, enquanto formas expressivas e sensíveis de tempos e desejos, de formas e emoções sobreviventes.

5. Fotografia, entre estética e política: à luz da episteme alegórica

Os estudos de imagem, e mais precisamente da fotografia, construíram um lastro extenso de conhecimentos, que vão da história da fotografia às relações que ela guarda com os tempos históricos (BENJAMIN, 2012; DIDI-HUBERMAN, 2012; MAUAD, 1996; LISSOVSKY, 2014a), do dispositivo ao ato fotográfico (DUBOIS, 1993, 2004; SCHAEFFER, 1996), da evidência documental ao potencial artístico (ROUILLÉ, 2009), dos dilemas estéticos às implicações éticas (RANCIÈRE, 2012), dos regimes de espectralidade (CRARY, 2012; DEBRAY, 1994), entre muitas outras duplicidades, contradições e dialéticas.

Em vez de sumarizar essas premissas teóricas, vamos, uma vez mais, optar por lançar mão de um exemplo em torno do qual exploraremos, em linhas gerais, algumas das perspectivas mencionadas. Trata-se de uma imagem da fotógrafa paraense Nay Jinkns resultante de ensaio produzido para o terceiro episódio do programa televisivo Arte na fotografia, exibido pelo canal Arte 1 em 12 de junho de 2020, cujo tema era "Atemporalidade".



Figura 4 - Fotografia de Nay Jinknss.
Fonte: (JINKNSS, 2020).

Na fotografia, contemporânea de crimes raciais de grande comoção ocorridos no Brasil, vê-se o corpo de um homem negro deitado no chão, com o rosto sob as botas de outra pessoa. A fotografia é feita em preto e branco, com baixa luminosidade e pouca nitidez. A oscilação de foco e o jogo de luzes e sombras remetem a uma atmosfera onírica, à maneira das rememorações e flashbacks cinematográficos. Em primeiro plano, o asfalto granuloso sobre o qual o homem é pisoteado. No centro, o rosto sob o calçado, que, junto com a calça, lembra um uniforme militar. Ao fundo, apenas a silhueta de cavaletes de sinalização abertos na rua e um poste no estilo colonial.

Pela composição visual e pela natureza do ensaio, feito sob o roteiro de um programa televisivo no qual fotógrafos competem entre si por meio da produção de imagens, tudo leva a crer que aquela é uma fotografia encenada especialmente para aquela ocasião – embora essa cena, historicamente, não seja ficcional. O recurso ao *tableau vivant* é, em si, um lugar particular de problema para a fotografia, por se tratar de uma estética específica, mas também pela oposição que oferece ao naturalismo e às expectativas direcionadas à imagem fotográfica em seu uso informacional (POIVERT, 2016).

O que se impõe, de antemão, é o reconhecimento de que o funcionamento da fotografia e seus modos de organização da experiência visual se prestam de bom grado às potencialidades alegóricas (ROUILLÉ, 2009). Não obstante a separação radical que Rouillé (2009) promove entre o documental e o artístico, reservando a este último as fascinações alegóricas, ainda tratadas como refúgio estilístico, o que importa em sua argumentação é a conciliação entre a fotografia e a ruína da história, o fragmento de sentidos, a dessemelhança possível. Nesse sentido, a fotografia seria como o palimpsesto, no qual não há uma escritura original perdida, mas camadas superpostas, marcas de inscrições e apagamentos incessantes.

Embora se possa dizer, provisoriamente, que a fotografia de Nay Jinknss não documenta um episódio de racismo, o pano de fundo daquela imagem é, justamente, o da historicidade da violência racial em torno da qual esses mesmos acontecimentos orbitaram. Ela fez do registro a figuração de um vulto, uma assombração. Não se trata, pura e simplesmente, de retirar um particular do universal, tomando aquela imagem como índice e ícone da exemplaridade de sofrendores e sofrimentos. A questão é compreendê-la como uma espécie de suspensão do tempo, de imaginação da derrota, de repetição de um trauma. É vê-la como a expressão visual indignada de um devir violento, do qual ela mesma é resultado (AUTOR, 2021).

À luz da episteme alegórica, podemos situar aquela fotografia na inflexão entre os atos de encenação e de documentação. Ela não se satisfaz nem como mero rastro do referente, nem como simples construção por engendramento. Como no drama barroco de que trata Benjamin (1984), aquela fotografia surge à maneira de um melancólico sonho profético. Ela deriva do reino onírico, que, como sabemos, também é o lugar do trauma, das impressões dolorosas no inconsciente.

Não nos surpreenderia que a própria fotógrafa – uma mulher negra, lésbica, moradora do subúrbio de Ananindeua, cidade da Região Metropolitana de Belém – tenha sofrido violência semelhante ou testemunhado cena parecida que, depois, transformou em fotografia. Por isso também essa imagem resguarda um vínculo indissociável com o tempo histórico. Não apenas como evidência de um “isto foi”, parafraseando Barthes (1984), mas também como “pausa do destino”, como “reserva do porvir”, para usarmos as expressões de Lisovsky (2014a) sobre a fotografia como instante singular que restitui ao tempo um poder de interrupção, de parada.

Restituir o vínculo entre imagem fotográfica e o tempo histórico não significa tomar as imagens como repositórios visuais ou o próprio tempo como acumulação de instantes. Como dissemos acima, a partir de Didi-Huberman (2018), ver e estar no tempo não se separam. Assim

como apreendemos o tempo pelas nossas capacidades perceptivas, o próprio ato de ver é inerente ao tempo. Ao reanalisar as famosas quatro fotografias retiradas do campo de Auschwitz, arrancadas do “olho da história”, Didi-Huberman sintetiza: “O enquadramento, o desfoque, o contraste, a sequência, a orientação e, em geral, todas as características intrínsecas de uma imagem nos ensinam que fazer uma imagem é, fundamentalmente, fazer um gesto que transforma o tempo” (2018, p. 170).

Extraída de um tempo histórico, mas embaixadora desse mesmo tempo. A fotografia de Nay Jinknss pode não se submeter às exigências do regime de informação quanto às temporalidades acontecimentais, mas também é uma imagem extraída “do olho da história”, uma imagem sobrevivente. Seja porque resulta do tempo, seja porque institui um tempo, ou mesmo porque “anacroniza a história”, para usarmos outra expressão de Didi-Huberman (2013). A violência surge, naquela imagem, como passado e destino, como sonho e ilusão, como trauma e repetição.

6. Dimensão política da alegoria: considerações finais

Há, ainda, um último encaixe necessário, que conecta a perspectiva que temos apresentado com o debate contemporâneo em torno da gênese estética da política, das disposições afetivas intrínsecas aos processos políticos. Essa convergência reflete, de certa maneira, a crescente recepção brasileira dos trabalhos mais recentes de autores como Jacques Rancière (1996, 2005, 2011, 2012, 2014), Georges Didi-Huberman (2011, 2012, 2013a, 2013b, 2016, 2017a, 2017b, 2018, 2019a, 2019b), Judith Butler (2006, 2015a, 2015b, 2017), Giorgio Agamben (2009, 2010), Jean-Luc Nancy (2003), Marie-José Mondzain (2013, 2015, 2016), entre outros filósofos cujos trabalhos ecoam pensadores paradigmáticos como Walter Benjamin, Hannah Arendt, Michel Foucault, Aby Warburg, Ernst Bloch, Theodor Adorno...

Como essa linha argumentativa poderia contribuir à apreensão de uma fotografia como a de Nay Jinknss enquanto expressão visual portadora de uma potência política? Responder a essa indagação deve nos ajudar a sintetizar algumas das premissas mais gerais que organizam essa conjugação entre imagem, estética e política. E devemos começar pela desconstrução da própria ideia de que a virtude política se aplica às expressões estéticas porque, nestas, haveria uma vocação para a simbolização das injustiças, para uma retórica compassiva de denúncia dos sofrimentos e anseios por reparação. Em um ácido comentário sobre o humanitarismo e as linguagens do sofrimento usados como artifício da “realpolitik dos Estados”, Rancière

argumenta que “a simples relação da humanidade com sua denegação não faz em lugar nenhum uma comunidade do litígio político” (1996, p. 137).

A política tem, para esse autor, uma gênese estética correlativa a uma partilha do sensível, a um "sistema de evidências sensíveis" que revela o comum de uma comunidade e as divisões que pré-determinam lugares, identidades e funções. "Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas" (RANCIÈRE, 2005, p. 15). Para Rancière, o problema da política não é apenas o das instituições, o do sistema político formal, o das disputas de poder, tampouco o da reunião de interesses divergentes orientados ao consenso. O autor advoga para a política a centralidade do dissenso, ou seja, do conflito em torno do objeto do conflito, da disputa em torno daqueles que se enfrentam e da própria cena em que ela se desenvolve.

A consequência desse argumento para refletirmos sobre uma “política das imagens” é decisiva, pois as coloca no centro do jogo complexo entre o visível, o invisível, o dizível e o pensável. Na perspectiva de Rancière (2012), a relação entre imagem e política está aquém e além das figurações engajadas em posicionarem-se numa luta por meio de mensagens contundentes, de representações com poder de choque ou voltadas à retratação das estruturas e conflitos sociais sob um viés crítico - e pedagógico - autodeclarado. A força política das imagens residiria, na verdade, em sua capacidade de instaurar dissensos, reconfigurar sensibilidades, corromper lógicas de representação, inaugurar novas formas expressivas. Em resumo, trata-se da potência para "transformar o mapa do perceptível e do pensável, para criar novas formas de experiência do sensível, novas distâncias em relação às configurações existentes do que é dado" (RANCIÈRE, 2012, p. 66).

Reivindicar, portanto, uma vocação política para a fotografia significa menos tomá-la como denúncia explícita das estruturas de opressão e discriminação racial do que assumi-la, em suas dimensões sensíveis, como “modo de imaginar”, como expressão indignada das feridas causadas por um comum cindido, como confrontação polêmica com nosso exílio, facilmente reconhecível porque naturalizado. Ao reencenar as tão frequentes imagens de violência racista, Nay Jinkss nos franqueia a visão e a percepção da experiência violenta motivadora das insurgências, das violações que precedem os rompantes de raiva e revolta daqueles que são subjugados sob os coturnos. Eis aí uma impressão alegórica em seu trabalho político de expressar uma trágica fisionomia de nosso tempo histórico.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. **Revista Arte & Ensaios**, v. 1, n. 19, p. 132-143, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.
- ARENDT, Hannah. **Sobre a revolução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BARBALHO, Marcelo. **Memórias de um gesto: cintilação passageira no garimpo de Serra Pelada**. In: LAGE, Leandro Rodrigues (Org.). *Imagens da resistência: dimensões estéticas e políticas*. Salvador: EDUFBA, 2021, p. 255-266.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.
- BOLTANSKI, Luc. **La souffrance à distance: morale humanitaire, médias et politique**. Paris: Editions Métailié, 1993.
- BUTLER, Judith. **Vida precária: el poder del duelo y la violencia**. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a.
- BUTLER, J. **Notes toward a performative theory of assembly**. Cambridge: Harvard University Press, 2015b.
- BUTLER, J. Levante. In: DIDI-HUBERMAN, G. **Levantes**. São Paulo: Sesc-SP, 2017, p. 23-36.
- CASTRO, Edna M. R.; CAMPOS, Índio. Formação socioeconômica da Amazônia. In: CASTRO, E M. R.; CAMPOS, Í. (Orgs.). **Formação socioeconômica da Amazônia**. Belém: UFPA/NAEA, 2015, p. 15-36.
- CRARY, Jonathan. **Técnicas do Observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Rendre sensible. In: BADIOU, Alain et al. **Qu'est-ce qu'un peuple?**. La fabrique éditions, p. 77-114, 2013b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. São Paulo: Sesc-SP, 2017a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017b.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Olhos livres da história**. Revista Ícone, v. 16, n. 2, p. 161-172, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Désirer désobéir**: Ce qui nous soulève, 1. Paris: Minuit, 2019a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Ondas, torrentes e barricadas. **Serrote**, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 33, p. 115-143, nov. 2019b.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1993.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- JINKNSS, Nay. **Instagram**: Nay Jinknss, 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/nayjinknss/>. Acesso em: 05 set. 2021.
- LISSOVSKY, Mauricio. **Pausas do destino**. Rio de Janeiro: Mauad, 2014a.
- MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história - interfaces. **Tempo**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 73-98, 1996.
- MONDZAIN, Marie-José. **Imagem, ícone, economia**: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- MONDZAIN, Marie-José. **Homo spectator**: ver, fazer ver. Lisboa: Orfeu Negro, 2015.
- MONDZAIN, Marie-José. Imagem, Sujeito, Poder. **outra travessia**, Florianópolis, n. 22, p. 175-192, 2016.
- NANCY, Jean-Luc. **Au fond des images**. Paris: Éditions Galilée, 2003.
- POIVERT, Michel. Notas sobre a imagem encenada, paradigma reprovado da história da fotografia?. **PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais**, v. 21, n. 35, 2016.
- RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**. São Paulo: Editora 34, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. **The thinking of dissensus**: politics and aesthetics. In: BOWMAN, P.; STAMP, R. Reading Rancière. London and New York: Continuum, 2011, p. 1-17.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. **Nas margens do político**. Lisboa: KKYM, 2014.
- RICCI, Magda. Cabanagem, cidadania e identidade revolucionária: o problema do patriotismo na Amazônia entre 1835 e 1840. **Tempo**, Niterói, v. 11, n. 22, p. 5-30, 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-77042007000100002&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 16 jul. 2020.
- RICCI, Magda. Imagens da revolução: Alfredo Norfini e a pintura da Cabanagem. In: LAGE, Leandro Rodrigues (Org.). Imagens da resistência: dimensões estéticas e políticas. Salvador: EDUFBA, 2021, p. 225-238.
- ROUANET, Sérgio Paulo. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p. 11-47.
- ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Ed. SENAC, 2009, 483 p.

SÁ-CARVALHO, Carolina; LISSOVSKY, Mauricio. Fotografia e representação do sofrimento. **Galáxia**, n. 15, p. 77-90, 2008.

SALGADO, Sebastião. **Gold**: Serra Pelada. São Paulo: Editora Taschen, 2019.

SAMPAIO, Paula. **O lago do esquecimento**. Belém: Autora, 2013.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária**: sobre o dispositivo fotográfico. Campinas: Papirus, 1996.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.