



João Pedro Barbosa Marins

As aberturas políticas a partir das fraturas:
Caminhos para desempedarmos nossos corações
numa América Latina atravessada pela
modernidade e pelo neoliberalismo.

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Relações Internacionais da PUC-Rio como requisito
parcial para obtenção do título de Mestre em Relações
Internacionais.

Orientadora: Isabel Rocha de Siqueira

Rio de Janeiro,

Abril de 2023



João Pedro Barbosa Marins

As aberturas políticas a partir das fraturas: Caminhos para desempedrar os nossos corações numa América Latina atravessada pela modernidade e pelo neoliberalismo.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Relações Internacionais.

Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

Prof. Isabel Rocha de Siqueira

Orientadora

Instituto de Relações Internacionais – PUC-RIO

Prof. Paula Orrico Sandrin

Instituto de Relações Internacionais – PUC-Rio

Prof. Maria del Carmen Villareal

UFRRJ

Rio de Janeiro, 28 de Abril de 2023

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização da universidade, do autor e da orientadora.

João Pedro Barbosa Marins

Graduou-se em Relações Internacionais com domínio adicional em Antropologia da Arte e Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO) em 2020. Possui experiência acadêmica na área de Relações Internacionais.

Ficha Catalográfica

Marins, João Pedro Barbosa

As aberturas políticas a partir das fraturas : caminhos para desempedramos nossos corações numa América Latina atravessada pela modernidade e pelo neoliberalismo / João Pedro Barbosa Marins ; orientadora: Isabel Rocha de Siqueira. – 2023.

250 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Instituto de Relações Internacionais, 2023.

Inclui bibliografia

1. Relações Internacionais – Teses. 2. Neoliberalismo. 3. Modernidade. 4. Pluriverso. 5. Neoextrativismo. 6. Recorazonar. I. Siqueira, Isabel Rocha de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Instituto de Relações Internacionais. III. Título.

CDD: 327

Agradecimentos

À minha orientadora Isabel Rocha Siqueira pelo estímulo e parceria para a realização deste trabalho. Assim como pela orientação afetiva, atravessada de cuidado e carinho a qual sempre busquei retribuir.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento – 001. Portanto aqui agradeço à CAPES e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

Aos meus amigos muitos, os quais sou incapaz de citar pelo risco de deixar alguém de fora, agradeço pelas risadas, pelas conversas, pelos aprendizados e pelas trocas. Minha vida não seria tão divertida sem a presença de todos vocês.

À Valquíria, minha companheira de todas as horas, pelo amor, pelo conforto, pelas trocas, pelas risadas e pelos aprendizados em inúmeras conversas. Também pela ajuda e pelo apoio nesta pesquisa e durante toda a aventura da Pós-graduação.

Aos meus pais, pela educação, atenção, amor, carinho e apoio em todos os momentos.

À minha professora Paula Sandrin, pelas importantes contribuições e palavras de apoio.

Aos meus colegas da PUC-Rio. Aos professores que participam da Comissão examinadora.

A todos os professores e funcionários do Instituto pelos ensinamentos e pela ajuda.

A todos os familiares que de uma forma ou de outra me estimularam ou me ajudaram.

Resumo

Marins, João Pedro Barbosa; Siqueira, Isabel Rocha de (Orientadora). **As aberturas políticas a partir das fraturas: Caminhos para desempedrar nossos corações numa América Latina atravessada pela modernidade e pelo neoliberalismo**. Rio de Janeiro, 2023. 250p. Dissertação de Mestrado - Instituto de Relações Internacionais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A modernidade e o neoliberalismo foram reproduzidos e construídos na América Latina de uma forma diferente daquela tida como “original”. Isso porque a partir da compreensão de conceitos de Nestor Garcia Canclini, Veronica Gago e Silvia Rivera Cusicanqui, enxergo que todo discurso ou racionalidade sempre vai ser transformado, distorcido, na medida em que é reproduzido, especialmente se essa reprodução ocorre alhures ao berço dessas racionalidades, mesmo que exista um desejo ativo por parte dessas sociedades de reproduzir essas categorias seguindo modelos Europeus ou da América do Norte. Dessa forma, a impossibilidade de integridade de toda reprodução acaba por criar fraturas na superfície desses discursos, com um grande potencial desestabilizante que tem a capacidade de fazer surgir um novo cenário, não somente apesar dessas racionalidades, mas justamente a partir das ruínas imprimidas nas sociedades que foram atravessadas por essas racionalidades. Daqueles que tiveram seus corações empedrados pela dureza dessas racionalidades. A partir disso, utilizando da *metodologia do recorazonar*, pensarei ao lado de intelectuais e artistas com o objetivo de estimular nos descolarmos de categorias hegemônicas, forçando as fraturas evidenciadas pelas crises eco-socioeconômicas, para surgir novas possibilidades. Paralelamente, busco resgatar aquelas racionalidades que foram sufocadas e tratadas com desdém pelo ambiente moderno e neoliberal. Essas fraturas podem ser provocadas e aprofundadas ao nos debruçarmos sobre as formas como esses processos se deram, ao mergulharmos e também ao pensarmos ao lado de certas obras de arte politizadas e artefatos estéticos críticos a esses mundos que habitamos. Assim, meu texto no que tange à mobilização desses artefatos estéticos funciona de uma maneira dupla: potencializar as erosões dessas falésias da modernidade e do neoliberalismo da forma que se deram na América Latina, mas também pensar em conjunto com as obras, ao ter meu pensamento por elas guiado para um lugar de pensamento crítico que elas suscitam.

Palavras-chave

Neoliberalismo; modernidade; pluriverso; neoextrativismo; recorazonar.

Abstract

Marins, João Pedro Barbosa; Siqueira, Isabel Rocha de (Advisor). **Political openings from the fractures: Ways to un-stone our hearts in a Latin America crossed by modernity and neoliberalism.** Rio de Janeiro, 2023. 250p. Dissertação de Mestrado - Instituto de Relações Internacionais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Modernity and neoliberalism have been reproduced and constructed in Latin America in a different way from that taken as “original”. This is because from the understanding of concepts by Veronica Gago, Nestor Garcia Canclini, and Silvia Rivera Cusicanqui, I understand that every discourse or rationality will always be transformed, distorted, to the extent that it is reproduced, especially if this reproduction occurs outside the birthplace of these rationalities, even if there is an active desire on the part of these societies to reproduce these categories, following European or North American models. In this way, the impossibility of the integrity of all reproduction ends up creating fractures on the surface of these discourses, with a great destabilizing potential that has the capacity to make a new scenario emerge, not only in spite of these rationalities, but precisely from the ruins imprinted in the societies that were crossed by these rationalities. Those who had their hearts turned into stone by the harshness of those rationalities. From this, using the *methodology of Recorazonar*, I will think alongside intellectuals and artists with the objective of stimulating us to detach from hegemonic categories, forcing the fractures evidenced by the eco-socioeconomic crises, in order to emerge new possibilities. In parallel, I seek to rescue those rationalities that have been suffocated and treated with disdain by the modern and neoliberal environment. These fractures can be provoked and deepened by looking at the ways in which these processes took place. But also, if we think alongside certain politicized artworks and aesthetic artifacts critical to these worlds we inhabit. Thus, my text in terms of mobilizing these aesthetic artifacts works in a twofold way: to potentiate the erosions of these cliffs of modernity and neoliberalism in the ways that they have occurred in Latin America, but also to think alongside the works by having my thinking guided by them into a place of critical thinking that they elicit.

Keywords

Neoliberalism; modernity; pluriverse; neoextractivism; recorazonar.

Sumário

1. Introdução	1
2. A modernidade e o neoliberalismo na América Latina	15
2.1. O que significa ser moderno	24
2.1.2. É possível uma modernidade não eurocêntrica ?	36
2.2. A razão neoliberal	40
2.3. O projeto expansionista encarnado pelo neo-desenvolvimentismo e neo-extrativismo na América Latina	51
2.3.1 A cultura por trás das técnicas neoextrativistas	57
2.4. É possível escapar desses desejos modernos?	61
3. Metodologia e lentes conceituais	64
3.1. Economias Barrocas e Abigarradas	67
3.2. Desencantamentos	77
3.3. Pluriverso e recorazonar	81
3.4. Contribuições da Estética	92
4. Texto-chuva	100
4.1. A resposta do coletivo	106
4.1.1. O coletivo MAHKU	108
4.1.2. Gabriel Chaile	116
4.2. Os custos de se tornar moderno	122
4.2.1. Regina José Galindo	125
4.2.2. Adriana Varejão	133
4.2.3. Seba Cafuqueo	140
4.3. O dividual	146
4.3.1. O vazio e o rosto no trabalho de Djanira Motta e Silva e Rosana Paulino	147
4.4. Conclusões do capítulo	160
5. O Cinema e o político	162
5.1. O Novo cinema chileno	168
5.2.1. O desvanecimento do futuro em NO	171
5.1.2. A individualização, o público, e o Estado moderno em Glori	184
5.2. Cine-feirante	193
5.3. O Cinema contemporâneo indígena e o extra-campo	207
5.3.1. O cinema-ritual dos Tikmũ'ün	215
5.4. Conclusão do capítulo	224
6. Considerações Finais	226
7. Referências bibliográficas	233
8. Filmes citados	242

Lista de figuras

Figura 1- Exibição chilena do <i>Iceberg</i> na Exposição Universal de Sevilla, 1992	105
Figura 2 - <i>Sem título, 2017a</i> . Coletivo MAHKU	115
Figura 3- <i>Sem título, 2017b</i> . Coletivo MAHKU	115
Figura 4 - <i>Retrato de Diego Nuñez, 2018</i> . Imagem com forno aberto	120
Figura 5 - <i>Retrato de Diego Nuñez, 2018</i> . Imagem com forno fechado	120
Figura 6 - <i>Migrantes são bem vindos, 2022</i>	121
Figura 7 - <i>La Mallinche, 2019</i>	121
Figura 8 – Videoperformance de <i>Tierra</i> , de 2013	131
Figura 9 – Performance de <i>Mientras, ellos siguen libres, 2007</i>	132
Figura 10 – Momento da aplicação do anestésico na artista Regina José Galindo durante a performance <i>La Verdad</i> , de 2013	132
Figura 11 – <i>Língua com padrão sinuoso</i>	138
Figura 12 – <i>Filho Bastardo I</i>	138
Figura 13 – <i>Filho Bastardo II</i>	139
Figura 14 – <i>Mapa de Lopo Homem II</i>	139
Figura 15 - <i>Ko ta mapungey ka (Agua también es territorio), 2020</i>	144
Figura 16 – Performance de Seba Calfuqueo envolvendo a instalação <i>Ko ta mapungey ka, 2012</i>	145
Figura 17 – <i>Mercado de águas, 2011</i>	145
Figura 18 – <i>Da série Atlântico Vermelho</i> , de Rosana Paulino	158
Figura 19 – <i>Da série Bastidores</i> , de Rosana Paulino	158
Figura 20 – <i>Da série Paraíso Tropical</i> , de Rosana Paulino	158
Figura 21 – <i>Da série Paraíso Tropical</i> , de Rosana Paulino	158
Figura 22– <i>Festa Popular</i> , de Djanira Motta e Silva	159
Figura 23 – <i>Candomblé</i> , de Djanira Motta e Silva	159

1

Introdução

O modelo eurocêntrico de modernidade e progresso visa estabelecer um padrão universal baseado na cultura do norte global (BHAMBRA, 2007). No bojo do processo de modernização, é assumido que as mais altas instituições da modernidade são as concebidas no Ocidente e, portanto, a evolução para a modernidade deve ser em direção aos caminhos ocidentais (BHAMBRA, 2007). Esse movimento resulta do impacto da difusão cultural ocidental, o que sugere que há uma possibilidade de resistência a este modelo (BHAMBRA, 2007). Apesar disso, compreende-se no interior desta pesquisa que a modernidade não substituirá a tradição de forma homogênea em todo o mundo. Em vez disso, entende-se que os processos de modernização levam a uma “mistura” de tradição e modernidade que ao mesmo tempo em que tem capacidade de fortalecê-la, tem a capacidade de fraturá-la. Esse movimento, contudo, é sujeito à particularidade de cada contexto cultural de forma diferente, sendo absolutamente circunstancial a forma que é construído.

Entretanto, o desejo de se modernizar em termos eurocêtricos continua sendo reproduzido mesmo entre aqueles mais afetados pela violência da modernização, (CHAKRABARTY, 2018). Isto levanta a questão crítica de como explicar o desejo generalizado de modernizar-se e tornar-se indivíduos modernos, particularmente em sociedades em processo de neoliberalização, onde compreende-se que ser neoliberalizado, ou operar no interior dessa racionalidade, é um movimento equivalente a ser modernizado. Através de Canclini (2019) temos as ferramentas teóricas que ajudam a compreender essa relação entre modernidade e neoliberalismo. Isso porque Canclini (2019) define quatro movimentos, ou projetos definidores da modernidade, que incluem: o projeto emancipatório, o projeto renovador, o projeto democratizador e o projeto expansionista. O projeto expansionista, o que mais nos interessa aqui neste trabalho, se concentra, principalmente, em questões econômicas e estratégias de acumulação de capital e de espoliação da natureza, refletidas em grande medida por um projeto neoliberal no subcontinente latinoamericano (CANCLINI, 2019).

Essa estratégia neoliberal de modernização foi predominante no projeto político de algumas ditaduras latinoamericanas, porém, mais ilustre no governo Pinochet (LECHNER, 2015). Aqui, toma-se o mercado como o princípio constitutivo da reorganização social. Isto resultou não apenas na expansão vigorosa da economia de mercado capitalista, mas também no estabelecimento de uma verdadeira sociedade de mercado, que contribui para desigualdades sociais, fomenta a exclusão e generaliza as tendências de individualização (LECHNER, 2015). Isso porque nos estados neoliberais, onde a capacidade do governo de orientar a vida econômica é limitada, a privatização de empresas produtivas e de serviços, assim como a redução da supervisão regulatória, são favorecidas (Stiglitz, 2012). Como consequência, é enfraquecida a capacidade do governo de enfrentar a concentração econômica, oferecer serviços públicos de qualidade para toda a população, defender consumidores e trabalhadores, proteger o meio ambiente e apoiar pequenos negócios. A partir disso, os sistemas privados de saúde e previdência social e as instituições educacionais privadas para famílias de alta renda proliferam, enquanto os grupos de baixa renda dependem de serviços de menor qualidade prestados pelo governo, quando prestados. O mercado, a partir disso, simboliza mais do que apenas um mecanismo de coordenação, mas representa uma sacralização de certos princípios que conferem autoridade moral para legitimar os imperativos do capitalismo e justificar os custos sociais (LECHNER, 2015).

Bresser (2014) argumenta que a modernidade neoliberal e a "genuína" modernidade são distintas e não devem ser confundidas. Nesse sentido, o autor entende que a modernidade não é essa versão impostora que surge durante os anos neoliberais, enfatizando que misturada com a modernidade essencial existe uma modernidade neoliberal que não deriva da crescente complexidade das sociedades modernas, mas da hegemonia ideológica da época que habitamos. Contudo, retomando Canclini (2019), entendemos aqui que na América Latina coexistem várias modernidades e projetos de modernização, incluindo o projeto neoliberal, que está entrelaçado com outras modernidades, tornando impossível separar uma modernidade pura da dimensão neoliberal (CANCLINI, 2019). Canclini sugere que na América Latina, o que significa modernidade está muito mais próximo de um discurso de modernização que passa pelo neoliberalismo do que de definições europeias que seriam "verdadeiras" definições de modernidade. Quanto à definição filosófica e cultural da modernidade, os intérpretes latinos geralmente associam a

modernidade a uma predominância absoluta do novo, o que simboliza uma ideia de progresso (CANCLINI, 2019). Nesta interpretação, o espírito central da modernidade está baseado no desejo de mudança, mobilidade e renovação. Entretanto, pensando na modernidade a partir do híbrido, a partir do conceito de Canclini (2019), vemos a modernidade como um projeto que não é antagônico às tradições nem destinado a superá-las por alguma lei evolucionária. O desenvolvimento moderno não suprime as culturas populares tradicionais, mas as transforma, assim como a modernidade se transforma em contato com estas culturas. Portanto, as culturas populares não são absolutamente passivas diante da modernidade, mas são reativas, e nesta reatividade reside um grande poder de impacto na modernidade. Na América Latina, a realização do projeto modernizador é heterogênea e é atravessada por uma articulação diversificada do modelo liberal racionalista com desenvolvimentos socioculturais específicos de cada país (CANCLINI, 2019).

Nesse sentido, nesta pesquisa saliento como é importante evitar a simplificação excessiva do popular como um grupo social unificado que resiste constantemente à modernidade de forma radical. Compreendo que o popular, ao invés disso, se expressa através de meios contraditórios e ambíguos, como o uso de passos intermediários, astúcia e jogos paródicos para administrar os interstícios da modernidade e simultaneamente se beneficiar dela (CANCLINI, 2019), de formas internacionais e acidentais ao mesmo tempo. Portanto, o popular resiste à modernidade através de uma eventual "sabotagem" em vez de uma resistência radical. Como a modernidade entra em choque com as tradições locais, ela se transforma e leva a um cenário problemático onde o moderno é fragmentado e misturado com o que não é. Este processo desloca e questiona as características definidoras da modernidade, levando ao surgimento de um novo cenário social que desafia os discursos privilegiados da modernidade e do neoliberalismo. Embora algumas questões ainda possam ser reproduzidas neste cenário emergente, elas não são reproduzidas automaticamente sem questionamentos. Este movimento é importante porque desestabiliza a base de questões que assolam a América Latina e abre a possibilidade de conduzir alternativas a projetos políticos outros.

Ou seja, a forma como a população reage aos atravessamentos por essas categorias implica um lugar não-prescritivo, que por sua vez informa as economias comunitárias que surgem como consequência desse processo. Essa economia

comunitária não é prescritiva na medida em que sua construção é política, experimental, aberta e democrática (GAGO, 2019). Portanto, não previamente estabelecidas, podendo inclusive serem reproduções de categorias e racionalidades problemáticas e perigosas, como as encontradas em dinâmicas econômicas populares dentro de ambientes afetados pelo neoliberalismo (GAGO, 2019). Aqui pode existir uma composição estratégica de elementos microempresariais que negociam e disputam com formatos contratuais não tradicionais, levando à produção de um "neoliberalismo de baixo para cima" (GAGO, 2019). Isso porque o neoliberalismo não pode ser definido de forma homogênea e não pode ser pensado como uma racionalidade implantada na população e na mentalidade popular de cima para baixo. Na medida em que certas racionalidades são internalizadas e continuadas pela própria população, temos como resultado uma transformação, distorção e pluralização do neoliberalismo além de sua definição como um conjunto de políticas que emanam “top-down” das elites e oligopólios que “controlam o mundo” (GAGO, 2019).

Gago (2019), a partir disso, propõe o termo "economias barrocas" para conceituar uma articulação de economias que misturam lógicas e racionalidades geralmente vistas como incompatíveis entre si, traçando paralelos a uma arte de resistência dentro de um momento colonial. Isso porque o barroco latino-americano é um conjunto de modos entrelaçados de fazer, pensar, perceber, lutar e trabalhar que pressupõe a sobreposição de termos não reconciliados e em permanente recriação, convocando uma dinâmica do múltiplo (GAGO, 2019). Estas categorias de trabalho transitam por momentos de trabalho como “empresário de si”, dentro de uma economia informal que os priva de direitos trabalhistas; ao mesmo tempo em que se relacionam também com a família, vizinhança, relações comerciais, comunitárias e políticas (GAGO, 2019).

O termo "modernidades barrocas" abrange não apenas produtos, mas também a heterogeneidade das formas produtivas. Estas formas combinam e subordinam oficinas familiares, trabalho domiciliar, empresas informais, redes de parentesco, redes de exportação e importação, e transações transnacionais. Isto leva ao surgimento de uma "modernidade barroca" que reedita e desafia as formas tradicionais de produção (GAGO, 2019). Estas economias são caracterizadas pela presença de elementos violentos de exploração, como o trabalho semi-escravo, que são replicados por fábricas e indústrias. Simultaneamente, estas formas de produção

também são questionadas por outros tipos de modalidades de produção compreendidas por estas comunidades. A heterogeneidade destas formas de produção expõe e denuncia a exploração presente nas economias transnacionais da globalização capitalista (GAGO, 2019).

Essa dimensão do barroco por Gago bebe muito da compreensão conceitual do *abigarramento*, um termo proposto por Silvia Rivera Cusicanqui (2010). Este termo pressupõe a coexistência paralela de múltiplas diferenças culturais que não se fundem, mas se antagonizam e se complementam simultaneamente. A interpretação de Cusicanqui (2010) do termo é informada pelo conceito de "ch'ixi", que assume a coexistência paralela de múltiplas diferenças culturais que se antagonizam e se complementam. Isto desafia os conceitos de hibridismo e transmodernidade, pois abre a possibilidade de compor o universo abreviado da mestiçagem como um mundo popular que pode reproduzir práticas colonizadoras tensionadas pela existência de práticas decolonizadoras. Este conceito, portanto, desafia as noções tradicionais de identidade e cultura, enfatizando a coexistência de múltiplas diferenças culturais que resistem à assimilação em uma única identidade homogênea (CUSICANQUI, 2010).

O hibridismo refere-se à criação de uma nova terceira entidade a partir da fusão de duas diferentes. A abigarração, por outro lado, preserva o antagonismo ou complementaridade entre os dois fatores originais, resultando em uma dupla face permanente, onde prevalece uma contradição (CUSICANQUI, 2010). Uma formação social abigarrada, portanto, seria caracterizada pela sobreposição de várias sociedades, tempos históricos, concepções do mundo, modos de subjetividade e estruturas de autoridade ou autogoverno (CUSICANQUI, 2010). Esta sobreposição leva a fraturas e uma resistência à hegemonia, permitindo a coexistência de certas formas de autonomia, sobrevivência e resistência que não se conformam a uma única norma. Cusicanqui (2010) argumenta que o mundo indígena não concebe a história de forma linear. Ao contrário, a regressão, progressão, repetição ou superação do passado estão em jogo a cada momento e dependem de nossas ações. Assim, o projeto abigarrado de modernidade pode emergir do presente, em uma espiral cujo movimento é um feedback contínuo do passado sobre o futuro, visando a decolonialidade (CUSICANQUI, 2010).

Para Cusicanqui, a modernidade contra-hegemônica que emerge do abigarramento ch'ixi das culturas populares é mais orgânico e autêntico do que a

modernidade imposta pelas elites (CUSICANQUI, 2010). Esta segunda modernidade se baseia nos espaços criados pela cultura invasora - o mercado, o estado, a união - e se baseia na afirmação do "nós" que pode ser projetado como cultura, teoria, epistemologia, política de Estado e uma nova definição de bem-estar e desenvolvimento (CUSICANQUI, 2010). Nesta operação abigarrada, por sua vez, há uma capacidade subversiva onde há a possibilidade de criar espaços intermediários que alteram o ritmo da máquina capitalista neocolonial. Essa subversão, contudo, é realizada simultaneamente de modo que reafirma os próprios circuitos da máquina capitalista. Isso é realizado através de um repertório popular de conhecimento social e da mobilização de artifícios que permitem a esta população enfrentar este cenário desigual e sua violência (CUSICANQUI, 2010). Estas formas variáveis de comunidade que são transnacionais, em trânsito, misturam economias e administram um saber-fazer comunitário que está em permanente tensão entre exploração e reinvenção do popular (CUSICANQUI, 2010).

Essa máquina comunitária, dessa forma, está intimamente ligada à temporalidade da crise de duas maneiras. Primeiramente, as crises de insustentabilidade dos projetos da modernidade ou do neoliberalismo são construídas pela sociedade, pois certas racionalidades e modos de produção são internalizados e reproduzidos de "baixo para cima". Em segundo lugar, as redes comunitárias oferecem recursos auto-organizadores em resposta a essas crises que elas mesmas ajudaram a construir, na medida em que criam formas de intercâmbio e vínculo social que se chocam com as formas estipuladas pelo capitalismo global. Portanto, a comunidade é uma forma política de autoconstituição que conecta diversos territórios, reorganiza o espaço urbano e recria uma nova composição da força de trabalho e da própria sociedade. A crise do neoliberalismo e da modernidade tem um impacto permanente sobre esta composição social.

Veronica Gago (2019) argumenta que a crise do neoliberalismo na América Latina não significa uma crise do livre mercado, mas uma crise de legitimação de suas políticas e de seu sistema de regulamentações neoliberais, num movimento da base para o topo. Como resultado há um desencantamento com as promessas do neoliberalismo e da modernidade como um todo na região, criando novos cenários de mobilização popular a partir desse sentimento (MANTILLA, 2021). Estes novos atores surgem de um campo popular heterogêneo e variado, como produtos de quase

cinquenta anos de modernização neoliberal conservadora que destruiu as categorias populares da antiga classe trabalhadora, assim como frustrou seus sonhos (MANTILLA, 2021).

Paralelamente, o neoliberalismo, ao carregar uma política de um individualismo extremo, fragmenta ainda mais certas coletividades e agrupamentos populares marginalizados pela modernidade e pelo próprio neoliberalismo. Como reflexo disso, o surgimento de novos grupos e conexões entre os atores que resistem é resultado da fragmentação e crises de insustentabilidade causadas por essas racionalidades (MANTILLA, 2021). Estas que não foram completamente bem-sucedidas, porque continuamente encontram barreiras e resistências que levam à articulação de novas formas de organização (MANTILLA, 2021). Como resposta a essas crises, portanto, torna-se necessária a busca de novos significados da vida e da humanidade, incluindo o pensamento e a palavra reemergidos dos povos tradicionais (INTZÍN, 2018). Isso porque essas redes de conhecimento oferecem possibilidades éticas e filosóficas ancestrais para enfrentarmos esses desafios.

O resgate dessas cosmologias é importante na medida em que em nossos modos dicotômicos de vida, perdemos nossa relação integrada com o universo e nos tornamos um povo racional, com os corações empedrados (INTZÍN, 2018). Frente a isso, precisamos de uma Nova História que nos permita reconectar ao universo, ao humano e ao não-humano. Certas tradições, incluindo as dos povos indígenas, servem como um guia parcial para este objetivo de reintegração com a Terra e os seres que nela habitam (ESCOBAR, 2016). Estas visões de mundo iluminam ecologias do conhecimento, lutas ontológicas em defesa dos territórios, a fim de promover uma reconexão da humanidade, com a natureza, e com a auto-organização da vida (ESCOBAR, 2016). Esta reflexão geopolítica e ontológica desconstrói a devastação social e ecológica causada pelos conceitos dualistas e nos permite olhar para o que divide natureza e cultura, humanidade e não-humanidade, indivíduo e comunidade. A reflexão sobre a relacionalidade reposiciona o humano atravessado pelas racionalidades modernas e neoliberais no fluxo constante da vida, permitindo-nos ver-nos novamente como parte do todo (ESCOBAR, 2016).

O conceito de Pluriverso se encontra no interior dessa reflexão, na medida em que se refere à coexistência de múltiplos mundos e ontologias que interagem e colidem umas com as outras (RECASENS, 2014). Este conceito está em contraste com a cosmologia de um único mundo, que se pretende exclusivo, como o mundo

da modernidade. O pluriverso, ao contrário, é caracterizado por disputas de poder, assimetria e negociações constantes entre atores coletivos que reproduzem diferentes conhecimentos e modos de vida (RECASENS, 2014). Ou seja, aqui se compreende que constantemente deve haver um diálogo plural que inclua as experiências e propostas dos povos do Sul, ao pensarmos e estipularmos políticas dentro do território latino. O termo "pluriverso" é uma alternativa a um modo de vida único, moderno e antropocêntrico, que está sendo criticado nesta pesquisa (ESCOBAR, 2016). O pluriversalismo aprecia a existência de múltiplas verdades, sem tentar "corrigir" a visão de qualquer uma delas como se houvesse uma forma superior de definir a realidade. É uma forma de ver alternativas ao mundo que são aceitáveis e apropriadas a esses diversos mundos possíveis e, simultaneamente, dar voz àqueles outros mundos que perturbam a história desse único modo de vida.

A fim de abarcar uma abordagem pluriversal da política, é necessário adotarmos uma metodologia que desafie a definição hegemônica dominante da política e reconheça a pluralidade de mundos. Isto requer um afastamento da definição centrada no Ocidente que perpetua a noção de uma única ontologia da política, rumo a uma adoção de uma compreensão simétrica de múltiplos mundos e suas práticas (INTZÍN, 2018). Para isso é necessário incorporar as ferramentas, conhecimentos, sabedoria e práticas das culturas que foram marginalizadas ao longo de séculos, para criar uma estrutura inclusiva e matizada que honre a multiplicidade e reconheça as limitações de uma única perspectiva e racionalidade (INTZÍN, 2018).

Com isso em mente, podemos pegar a contribuição da cultura tseltal maia, que compreende que o conhecimento não é processado apenas na mente, mas também no coração (INTZÍN, 2018). Nesta cosmovisão, pensar e saber são sentidos, e o coração tem um papel central na construção, nomeação e relação com o mundo do cosmos. O ch'ulel, uma consciência espiritual presente em tudo o que existe, é fundamental para compreender a visão de mundo Tseltal Maya (INTZÍN, 2018). Isto requer voltar nossos corações para o cosmos esquecido, valorizando o conhecimento marginalizado e reconhecendo as práticas particulares de vida dos povos indígenas. Entretanto, colocar toda a responsabilidade de provocar mudanças somente nesses indivíduos e suas práticas não seria razoável. Em vez disso, é nossa responsabilidade coletiva despertar a consciência ch'ulel uns dos outros através de uma construção social que permita aos indivíduos se emanciparem gradualmente,

engajando-se com o mundo através de todos os sentidos. Esta dimensão da consciência ch'ulel envolve um processo de despertar coletivo e ação que pode permitir a criação de uma história diferente (INTZÍN, 2018).

Intzín (2018) sugere que as crises atuais exigem uma racionalidade fundamentada e sentida que explora novos significados da vida e da humanidade, com base no mundo do cosmos esquecido e no conhecimento do coração. Isso porque a subjugação e colonização das mentes e corações das pessoas por forças e racionalidades externas têm resultado em muitos corações de jovens que se transformam em pedra (INTZÍN, 2018). Para contrariar isso, precisamos recuperar o conhecimento e as corazonalidades que foram suprimidas, e reconhecer a grandeza de todos os seres vivos e entidades sobrenaturais. Essa reciprocidade e responsabilidade podem trazer paz e harmonia aos nossos corações, permitindo que nos afastemos dos sentimentos de anomia e desses corações empedrados (INTZÍN, 2018). Se a causa da crise é o Universo, afinal, então a solução implica a transição para um Pluriverso, constituído de múltiplas ontologias e realidades excluídas da experiência eurocêntrica (ESCOBAR, 2016). Desconsiderar a disfuncionalidade do atual modelo civilizacional implica reconhecer a necessidade de modelos alternativos de vida em sociedade e com a natureza que priorizem a defesa da vida, o equilíbrio entre indivíduo e comunidade, e uma dignidade mais ampla (ESCOBAR, 2016).

Para realizarmos esse movimento, contudo, é essencial desaprender e "despensar" o sistema existente através da imaginação epistemológica, reconhecendo e valorizando outras racionalidades válidas sufocadas justamente por esse sistema existente; como uma forma de alcançar a justiça cognitiva, social, cultural, lingüística, ecológica e planetária (INTZÍN, 2018). A proposta teórico-metodológica dessa pesquisa, portanto, é aquela do recorazonar, onde buscamos o reconhecimento e o engajamento em diálogo com diversos sistemas de conhecimento para reconstruir e construir novas bases de existência e de relacionalidade, dada a crescente necessidade de pensar em abordagens alternativas ao mundo singular dominado pela racionalidade moderna gringo-eurocêntrica e pelo capitalismo neoliberal (INTZÍN, 2018). Este projeto representa uma tentativa de reconfigurar ou refundar os fundamentos da humanidade em crise. A metodologia corazonar exige, portanto, o resgate de racionalidades relacionais que foram suprimidas em outros lugares, além de um trabalho no sentido de estilhaçar

e fraturar ainda mais essas crises, criando uma vontade coletiva de superá-la e imaginar novas categorias e um novo cenário político.

É um trabalho duplo, portanto. Isso porque a metodologia aqui adotada não apenas visa estimular o desprendimento das categorias hegemônicas, mas também visa trazer à tona racionalidades e visões que têm sido sufocadas pelo ambiente neoliberal moderno (INTZÍN, 2018). Ao fazer isso, podemos catalisar o processo de algo novo emergindo dessas fraturas enquanto direcionamos os caminhos pelos quais esses brotos devem seguir. Podemos nos deixar guiar por esses conhecimentos e modelos de vida que reconhecem os recursos finitos de nosso planeta e garantem equilíbrios dinâmicos entre indivíduo e comunidade, entre o real e o almejado. Isso nos permite valorizar as sementes da esperança e vislumbrar o surgimento de alternativas políticas que podem surgir em um novo horizonte.

É frente a isso que a ferramenta estética pode nos ser de grande contribuição neste trabalho. Isso porque os artefatos artísticos podem servir como um veículo para chamar a atenção para as questões sociais que existem dentro destas crises. Este processo revela fissuras e fraturas nas superfícies dos discursos de categorias violentas. Estas questões nos são apresentadas de uma forma crítica que encoraja a reflexão, ao passo que esses trabalhos nos desafiam e nos impactam como indivíduos, provocando-nos a refletir sobre nossa relação com o mundo. Os trabalhos políticos apresentados neste estudo nos orientam para caminhos de pensamento crítico, inspirando-nos a analisar, criticar e imaginar novas possibilidades para o futuro, à luz das discussões teóricas que apresentarei ao longo da pesquisa.

Para isso, me uso da contribuição teórica de alguns filósofos pós-Kantianos, como Deleuze, Shapiro e Rancière, que rejeitam as condições de possibilidade de um senso comum e enfatizam a dissidência e a discordância com base de um pensamento crítico. Em Rancière, a política existe quando uma ordem natural ou naturalizada de dominação é perturbada por parte daqueles que não fazem parte da estrutura de dominação (RANCIÈRE, 1999). A atividade política desloca o corpo de um lugar onde ele é submetido a ela, ou muda seu lugar de destino. Contestar o reconhecimento do espaço por aqueles que não são considerados como cidadãos ou vozes silenciadas é uma parte essencial da atividade política. Os sujeitos políticos, portanto, transformam e contestam as identidades definidas pela ordem natural de atribuição de papéis (SHAPIRO, 2013). A arena política, aqui, dessa forma, não é

um espaço fixo e imutável operada por aquelas identidades sociais que já são reconhecidas, mas é justamente a apresentação de novas vozes que são ao mesmo tempo expressivas e disruptivas.

Deleuze, por sua vez, rechaça o senso comum, e busca operar dentro de um Sentido Incomum (SHAPIRO, 2020). Ou seja, aqui se busca fornecer veículos para vivenciar o mundo de uma maneira diferente. Com isso, Deleuze considera o exercício do senso comum como um reconhecimento mais do que um pensamento, constituindo o impensado, o banal, e a aceitação de atualizações diárias nos discursos automáticos. Como uma contribuição ao pensamento político, Deleuze nos oferece os fundamentos do senso incomum, que justamente resiste à representação e ao mero reconhecimento (o senso comum) (SHAPIRO, 2020). Através do questionamento, Deleuze situa os que obras de arte podem funcionar como veículos do pensamento crítico, especialmente o cinema, na medida em que podem se posicionar como uma iniciativa de pensamento crítico e disruptivo, em vez de um mecanismo de representação que não gera reflexão (DELEUZE, 2008).

A partir disso, a mobilização de elementos artísticos para a contra-atualização pode ser entendida como um ato político. Isso porque esses artefatos artísticos podem trazer à tona as múltiplas multiplicidades de narrativas, junto com discursos e pensamentos que têm a capacidade de perturbar as narrativas estabelecidas. Ou seja, alinhando esta concepção de política com objetivos estéticos, a arte política opera nesta dissonância, o que perturba o terreno hegemônico e nos leva a um lugar de senso incomum, longe do mero reconhecimento e do senso comum. Com isso, temos encontros com obras que perturbam as condições habituais da experiência sensorial podem estimular o pensamento crítico (SHAPIRO, 2013). Essas rupturas, a partir desses encontros, servem como algo no mundo que nos obriga a pensar.

Este trabalho, portanto, utilizará trabalhos artísticos que suscitem o pensamento crítico e a reflexão. As obras selecionadas não serão valorizadas por sua capacidade de consolidar explicações de fenômenos particulares, mas por sua capacidade de evocar o pensamento crítico que suscita reflexão (SHAPIRO, 2013). Este trabalho busca explorar duas frentes estéticas que operam de formas diferentes: uma que rompe discursos e abre possibilidades para novos ambientes relacionais, e outra que busca resgatar o sentimento de povos marginalizados pelo sistema moderno e neoliberal, que possam oferecer concepções alternativas de

relacionalidade e de viver no mundo. Esta mobilização de obras de arte pode gerar pensamento crítico ao refletir sobre o choque e o atrito entre as racionalidades neoliberais e modernas e as demandas locais, os desencantos e os diferentes modos de sentir-pensar possíveis. Este constante e repetido movimento de choque gera uma erosão dessas estruturas previamente estabelecidas de maneira hegemônica, levando ao possível surgimento de novas paisagens através desse movimento. Esse movimento erosivo é justamente o que pretendo potencializar através da minha pesquisa, do meu texto, ao trazer para discussão certas obras de arte.

Contudo, nem todas as obras de arte que existem possuem um viés progressivo ou transformador. Algumas podem reforçar as próprias estruturas que buscamos erodir. Esta pesquisa, frente a isso, se concentra em artistas latinos que têm um projeto político crítico destinado a desgastar gradualmente as narrativas e racionalidades que sustentam os projetos políticos que ameaçam a vida e a compreensão plural dos povos marginalizados na América Latina. Além disso, estes artistas procuram resgatar sentimentos que foram reprimidos pela modernidade e pelo neoliberalismo. Os artistas discutidos neste texto operam num espectro entre o resgate de filosofias e cosmologias reprimidas, e a crítica direta à modernidade e ao neoliberalismo. Enquanto alguns artistas podem se inclinar mais para uma direção do que para a outra, todos operam no sentido de criar fendas nas superfícies do discurso da modernidade e do neoliberalismo.

Quanto à divisão dos capítulos, no segundo capítulo discutirei a modernidade, as formas como ela se moldou e se fixou na América Latina e a relação entre neoliberalismo e modernidade. Em segundo lugar apresentarei a racionalidade neoliberal de que formas ela apresenta um individualismo sufocante ao incorporarmos essa racionalidade. Em seguida, apresentarei como o neodesenvolvimentismo e o neoextrativismo funcionam como a epítome desse casamento entre neoliberalismo e modernidade na América Latina. Aqui também será apresentada a concepção de pluriverso.

No terceiro capítulo introduzirei o conceito de economias barrocas e abigarramento. Este último, um conceito central para esta pesquisa e, também, uma crítica direta ao hibridismo. Em seguida, apresento como os desencantamentos podem servir como um lócus de reorganização popular frente a certos desafios políticos. Também neste capítulo, descrevo de forma mais robusta a metodologia com a qual trabalharei, e ao final do capítulo, apresentarei a contribuição da estética

à luz da metodologia que mobilizo, para darmos cabo ao projeto de pensarmos ao lado de certos artefatos estéticos.

A partir do quarto capítulo, trago de uma forma direta a mobilização desses artefatos estéticos, levando em conta as duas frentes políticas que a *metodologia do corazonar* nos sugere. Essas frentes políticas estão expostas e articuladas entre si em praticamente todas as obras que irei discutir aqui. Contudo, posicionarei no interior dos dois últimos capítulos, uma mídia artística própria para cada capítulo. Assim, no terceiro capítulo, mobilizarei artes visuais onde cabem performances, esculturas, pinturas e instalações. Já no quarto capítulo mobilizarei o cinema, subcategorizando em três movimentos: o Novo Cinema Chileno, o Cine-feirante, e o cinema contemporâneo indígena. Originalmente, na concepção dessa pesquisa, estavam previstos três capítulos para apresentar obras que suscitam esse pensamento reflexivo. Nessa divisão era pretendido falar de obras que pertencem a museus e galerias e obras próprias da rua como esculturas públicas, performances urbanas, intervenções na cidade em geral. Contudo, conforme a pesquisa se desenvolveu, percebo que essa divisão seria muito problemática na medida em que diversos artistas com que trabalho operam simultaneamente nesses dois espaços e possuem obras que frequentam ambos os espaços. Assim, não se sustentava trazer certos artistas de modo a dividir sua produção e a discussão sobre seus trabalhos em dois capítulos diferentes, quando eles próprios ativamente borram a divisão entre esses dois espaços.

Um exemplo é a obra *El desierto*, da artista Regina José Galindo, de 2015. Nessa obra a artista ocupa uma sala de uma galeria no Chile com uma enorme quantidade de serragem de madeira, de uma forma capaz de criar dunas e uma espécie de pequena simulação de um deserto de areia no interior dessa sala. No meio desse deserto, soterrada, somente com a cabeça para fora, se encontra Regina José Galindo. Com isso, a artista tem como objetivo discutir a intensa exploração e extração da natureza por parte do governo e de empresas privadas no Chile, de modo que se acarretam graves consequências para algumas comunidades indígenas do país e graves danos ao ecossistema, como o perigo de desertificação (GALINDO, 2015). Além disso, a obra remete aqueles que foram enterrados em valas comuns no deserto de Atacama durante o período ditatorial de Pinochet, inclusive muitos descendentes de indígenas. A obra, apesar de se passar no interior de uma sala, é feita para ser vislumbrada por aqueles transeuntes que circulam do

lado de fora da galeria, a qual possui uma parede de vidro que possibilita aqueles do lado de fora olharem para o lado de dentro e, a partir disso, terem contato com a obra. Ou seja, é uma obra que ao mesmo tempo ocupa um espaço privado e público. Dessa forma, preferi manter a divisão como foi anunciada anteriormente. No terceiro capítulo discutirei artes plásticas, enquanto no próximo capítulo discutirei cinema.

Ainda no quarto capítulo apresento o conceito de texto chuva inspirado na filosofia de Didi-Huberman e trago como essas obras de arte contra-atualizam o pensamento banal e, a partir disso, são veículos que instigam o pensamento. Trago três seções as quais divido três temas principais para pensarmos ao lado das obras aqui apresentadas. Farei uso de imagens para melhor ilustrar as obras e, também, instigar o leitor a pensar ao lado delas.

No quinto capítulo, finalmente, argumentarei como o cinema, pela sua própria mídia, tem um aspecto político muito especial quando comparado com outras mídias artísticas. Aqui, também, há três seções que representam três movimentos cinematográficos da América Latina: o Novo cinema Chileno, o Cinefeirante, e o Cinema contemporâneo indígena. Em cada seção trago discussões específicas que filmes desses três movimentos nos evocam a pensar e refletir sobre.

2

A modernidade e o neoliberalismo na América Latina

Ao final da Guerra Fria, durante o auge da descolonização, a contestação acerca do eurocêntrico modelo rumo à modernidade e ao progresso, seguindo características e etapas muito específicas, teve um espaço inédito no mundo (BHAMBRA, 2007). Aqui evidenciou-se que a modernidade está relacionada a um processo social total que busca constituir um padrão universal e universalizante, convergindo para uma cultura eurocêntrica (BHAMBRA, 2007). Enquanto a modernidade é vista como uma consequência da dinâmica interna das sociedades ocidentais, as características modernas em outras partes do mundo não teriam necessariamente surgido naturalmente de processos internos de mudança estrutural, mas artificialmente do impacto da difusão cultural ocidental. Ou seja, isso implica que existe uma possibilidade de resistência a ela (BHAMBRA, 2007).

Como consequência, muitas análises dos processos de modernização repousam sobre uma suposição de que as mais altas das instituições modernas devem ser inevitavelmente aquelas que foram concebidas no Ocidente, e assim, a evolução para a modernidade deveria ser a evolução para os caminhos ocidentais (BHAMBRA, 2007). Para Quijano (2005), a consolidação desse pensamento se deu a partir do êxito da Europa Ocidental em transformar-se no centro do moderno sistema-mundo, o que desenvolveu nos europeus um traço etnocentrista. Contudo, essa pretensão eurocêntrica de a Europa ser a exclusiva produtora e protagonista da modernidade, e de que toda modernização de populações não-europeias seria uma europeização, é também, por si só, uma pretensão etnocentrista. Isso porque a modernização era considerada sempre preferível a seus estágios iniciais (BHAMBRA, 2007). Esse movimento foi reforçado pela prática de tratar os países em desenvolvimento como exemplos infantis ou desviantes do Ocidente (BHAMBRA, 2007).

Frente a isso, a ideia de um passado estagnado, ou um presente tradicional estagnado, foi posta em questão por aqueles preocupados em repudiar a noção de que a modernidade substituiria a tradição de uma forma homogênea em todo o mundo (BHAMBRA, 2007). Assim, por algumas linhas de argumentação, o resultado dos processos de modernização deveria ser entendido como sendo constituído por uma mistura de tradição e modernidade, onde um apoiaria o outro, em vez de um choque de opostos. Isto estabeleceu que esta diferença inicial, baseada em cada particularidade cultural, levaria então a uma diferença nos resultados (BHAMBRA, 2007). Ou seja, era reivindicado que era preciso reconhecer que sociedades diferentes desenvolvem necessariamente padrões institucionais diferentes, apesar de apresentarem certas similaridades. Mesmo nos países da Europa Ocidental e Central o curso da modernização não foi totalmente contínuo e exatamente igual (BHAMBRA, 2007).

Porém, isso tudo se complica ao pensarmos como existe algum apego a esse desejo de ser moderno dentro de termos eurocêntricos. Há um apego e uma vontade de reprodução da modernidade, mesmo entre aquelas classes políticas que seriam mais afetadas pelas violências dessas categorias na execução de um projeto de “modernização” (CHAKRABARTY, 2018). Com isso em mente, uma questão crítica surge: Como se explicaria, portanto, o desejo de se modernizar, e se tornar

um indivíduo moderno, entre muitos, se não entre a maioria dos seres humanos em toda parte? Desejo que mais recentemente é atravessado por um processo de neoliberalização dessas sociedades, na medida em que ser uma sociedade neoliberalizada foi muitas vezes tratada como equivalente a uma sociedade modernizada. Podemos acompanhar esse movimento e essa vontade ilustrada, por exemplo, no processo de neoliberalização do Chile, sob a ditadura de Pinochet.

No Chile, até muito recentemente, frente aos protestos e manifestações populares dentro de um novo molde, um novo caráter, muito mais plural do que as formas de protesto que encontrávamos em um período passado, manteve-se intacta uma estrutura construída durante a ditadura (NUÑEZ, 2014). Esta estrutura, que é uma das principais heranças construídas pelo regime militar, é a Constituição Chilena, que foi escrita sob o escopo da ideologia neoliberal, tendo como um de seus fins uma busca pela modernização do país.

Néstor García Canclini (2019) nos apresenta certas ferramentas teóricas que nos permitem compreender melhor a relação da modernidade com o neoliberalismo. O autor setoriza essas interpretações de modernidade dentro de quatro movimentos, ou projetos, definidores: o projeto emancipador, que expressa uma secularização dos campos culturais, a produção auto-expressiva e auto-regulada das práticas simbólicas e seu desenvolvimento em mercados autônomos, onde fazem parte a racionalização da vida social e o individualismo crescente, sobretudo nas grandes cidades; o projeto renovador, que abrange dois aspectos que muitas vezes são complementares: a busca de aperfeiçoamento e inovação constantes, e a necessidade de reformular várias vezes os signos de distinção que o consumo massificado desgasta; o projeto democratizador, que confia na educação e na difusão da arte e dos saberes especializados para chegar a uma evolução racional e moral; e o projeto expansionista que expressa uma tendência da modernidade que procura estender o conhecimento e a posse da natureza, a produção, a circulação e o consumo dos bens (CANCLINI, 2019).

Como posto anteriormente, se compreendermos que a modernidade não se dá sob trilhos, seguindo um caminho específico e universal, podemos assumir, portanto, que ela está sujeita a cenários e realidades sociais locais, e aqui devemos observar de que forma a modernidade e seus movimentos se transformaram ao se instalarem na realidade latino-americana. Assim, todos esses quatro movimentos da modernidade se manifestaram aqui na América Latina, mas se instalaram de um

modo que entraram em conflito entre si, evidenciando como não há um atravessamento sem contradições (CANCLINI, 2019). O que nos interessa é justamente observar a maneira contraditória e desigual em relação a como esses movimentos foram articulados aqui e como esse jogo tem um potencial disruptivo.

Gostaria, contudo, de dedicar uma atenção especial ao quarto projeto de modernidade: a expansão. Como dito anteriormente, o projeto expansionista expressa uma busca pela extensão do conhecimento e da posse da natureza, da produção, e da circulação e do consumo dos bens (CANCLINI, 2019). Com isso, compreendemos, com Canclini (2019), que o projeto expansionista é um projeto atravessado, em grande medida, por questões econômicas e por estratégias de acumulação de capital, assim como em estratégias de espólio da natureza.

Lechner (2015), que também considera que existem distintos projetos de modernidade coexistindo na América Latina, nos diz que a estratégia Neoliberal, que foi predominante durante a ditadura de Pinochet, toma o mercado como princípio constitutivo de reorganização social. O resultado disso foi não só uma vigorosa expansão da economia capitalista de mercado, mas, acima de tudo, uma instauração de uma verdadeira sociedade de mercado. Aqui se forma uma sociedade atravessada por todos os critérios próprios da racionalidade de mercado, nominalmente, competitividade, individualidade, produtividade, rentabilidade, flexibilidade e eficiência (LECHNER, 2015). Essa sociedade de mercado produz um dinamismo social inédito na região, onde a iniciativa privada, liberada de restrições sociopolíticas, exhibe impressionantes dinâmicas de mudança e inovação, o que cria uma realidade social onde tudo se move e nada nem ninguém pode se colocar à parte dessa dinâmica sem sofrer o perigo de ser excluído socialmente. A experiência latino-americana, portanto, demonstra que o mercado por si só não gera, nem sustenta uma ordem e uma integração social (LECHNER, 2015). O mercado, pelo contrário, acentua as desigualdades sociais, fomenta a exclusão e generaliza as tendências de desintegração.

Para Stiglitz (2012), essas forças do mercado que criam desigualdades são reais, contudo, elas são moldadas por processos políticos. Com isso, os mercados são moldados por leis, regulações, e instituições. Cada um desses arranjos, por sua vez, possuem consequências distributivas, e dependendo da forma como esses arranjos moldam as economias de mercado locais, podem trabalhar em prol da vantagem daqueles que estão no topo a despeito do resto da população (STIGLITZ,

2012). Em Estados neoliberalizados, podemos observar esse processo na medida em que uma concepção de um Estado reduzido e limitado em suas capacidades de orientar a vida econômica favorece a privatização de todas as empresas produtivas e de serviços, limitando também seu papel regulador. Um Estado com essas características geralmente atua com fraqueza para enfrentar a concentração econômica, defender os consumidores e trabalhadores, proteger o meio ambiente e apoiar os pequenos empresários. Por outro lado, busca-se uma independência do Banco Central, o que permitiria, segundo o discurso neoliberal, uma política macroeconômica de superávit estrutural, com a abertura da conta de capitais e redução tarifária, por onde se busca alcançar a máxima “eficiência econômica” em prol dos agentes privados.

Assim nasceram os sistemas privados de saúde e previdência e se multiplicam os estabelecimentos educacionais privados destinados aos filhos de famílias de alta renda. Paralelamente, permanece sob a responsabilidade do Estado uma oferta de menor qualidade desses serviços, dirigida aos grupos de baixa renda (PIZARRO, 2005). Com isso, o mercado simboliza algo para além de um mecanismo de coordenação social; ele encarna a sacralização de determinados princípios (eficiência, produtividade, competitividade, rentabilidade, extração da natureza, individualidade), de uma maneira que fornece uma autoridade moral necessária que legitima os imperativos do mercado e justifica os custos sociais (LECHNER, 2015).

É comum, por conta do questionável enraizamento da modernidade na história da América Latina, termos a impressão de que essa modernização seria uma insistência importada e imposta “goela abaixo” por parte dos países do Norte Global, nominalmente Estados Unidos e Inglaterra. Não há dúvidas de que os dois países foram de grande influência, mas no caso dos países latinoamericanos, após os períodos de independência, a modernidade foi fruto de uma insistente perseguição de uma novidade (CANCLINI, 2019). Nesse sentido, evidencia-se um dos grandes paradoxos do neoliberalismo, especialmente na América Latina, que uma estratégia dedicada a dismantlar a intervenção estatal só tem êxito onde é apoiada por forte intervenção política (LECHNER, 2015).

Na América Latina, a forte condução política da modernização, especialmente na sua faceta neoliberal, não se deu somente sob o comando de Pinochet, de Médici ou Videla, mas também durante os períodos de transição

democrática. Esse período de transição, retomando o exemplo do Chile, por ser mais explícito quanto a esses fenômenos, se caracteriza por apresentar um marco político legal fixado pela constituição de 1980 (que ainda vigora durante o período de democracia consolidada), por continuar a expansão dessa economia capitalista de mercado, pela continuidade de Pinochet na cena política e por uma distribuição bipolar bastante estável das forças políticas (LECHNER, 2015). Isso sugere que a vontade de trazer a modernidade através do projeto expansionista no Chile não se encerra em Pinochet.

Quanto a essa questão, Bresser (2014) discute que a Modernidade Neoliberal e a Modernidade “genuína” são duas coisas diferentes que não devem ser confundidas. Para o autor, apesar de existir uma distinção, essa Modernidade objetiva escapa à sociologia contemporânea da modernidade e da pós-modernidade, na medida em que esta acaba por ver aquela sob a forma que ela assumiu nos Trinta Anos Neoliberais do Capitalismo. Sua análise não se refere à modernidade como reflexo da estrutura econômica e social do mundo contemporâneo, como essa estrutura é nos termos de uma ontologia social, mas à forma distorcida que essa modernidade assumiu no último quarto do século XX (o tempo da hegemonia neoliberal). “Tomaram assim a nuvem por Juno e atribuíram a permanência ao que é provavelmente transitório, mas dificilmente poderia ter sido diferente, já que o método sociológico é o da análise social” (BRESSER, 2014, p. 89). Para o autor, mesmo que alguns sociólogos proeminentes tenham analisado a sociedade dos anos neoliberais do capitalismo de uma forma crítica, eles talvez tenham confundido elementos que refletiam a hegemonia neoliberal com características essenciais da modernidade. Bresser (2014), então, num tratamento que parece querer defender e diferenciar a modernidade de uma versão impostora, nos diz que misturada com essa modernidade essencial existiu uma modernidade neoliberal - a modernidade que correspondeu aos Trinta Anos Neoliberais do Capitalismo - que não deriva da crescente complexidade das sociedades modernas, mas da hegemonia ideológica de então. Nesse tempo, muitas das características definidoras da ideologia neoliberal, que não são intrínsecas à modernidade em sentido amplo - tanto assim que desde 2009 estão em crise - se transformaram em valores e crenças das sociedades modernas, espelhando o fenômeno histórico reacionário que foi o retrocesso liberal (BRESSER, 2014).

A partir de Canclini (2019), contudo, podemos compreender que na América Latina não chegamos a *uma* modernidade, mas somos atravessados pela coexistência de diversas modernidades e projetos de modernização. Um desses projetos de modernidade é justamente o projeto neoliberal. Esse projeto, portanto, se deu de uma forma imbricada com outras modernidades, de uma maneira que não é possível separar uma modernidade pura, que não esteja “infectada” por essa dimensão neoliberal, que não seja fruto de uma hibridação. Isso porque na América Latina, o neoliberalismo é uma parte essencial de um discurso de modernização que se dá nos países desde os anos das ditaduras, nas décadas de 1960 a 1980. Com isso, é possível sim confundir as duas modernidades e tratá-las, por vezes, de maneira intercambiável, na medida em que na realidade latinoamericana, o que significa modernidade se aproxima muito mais de um discurso de modernização que passa pelo neoliberalismo, do que definições europeias que seriam definições “verdadeiras” de modernidade.

Tratando agora de uma outra faceta da modernidade, os interpretadores da modernidade, especialmente na América Latina, geralmente associam a definição filosófica e cultural do moderno com uma absoluta predominância do novo, que simboliza uma ideia de progresso (RICHARD, 2004). Nessa interpretação, o espírito central da modernidade se baseia num desejo por mudança, numa satisfação pela mobilidade, e numa luta pela renovação: “Essas inovações, mudanças e renovações formam uma série de substituições que posicionam o Novo sempre rompendo com uma tradição expirada do passado” (tradução livre - RICHARD, 2004, p. 74). Ao pensarmos a modernidade a partir da *hibridação*, porém, pensamos o moderno como um projeto não antagônico às tradições, nem destinado a superá-las por alguma lei evolucionista (CANCLINI, 2019). Nesse sentido, não devemos pensar que o desenvolvimento moderno suprime as culturas populares tradicionais, por exemplo. Aqui, a expansão modernizadora não conseguiu apagar o folclore e as culturas tradicionais. Muito pelo contrário, a modernidade existe *em relação* a isso (CANCLINI, 2019). A modernidade aqui é justamente uma articulação mais complexa de tradições e modernidades (diversas, desiguais), “[n]um continente heterogêneo formado por países onde, em cada um, coexistem múltiplas lógicas de desenvolvimento” (CANCLINI, 2019). Assim, podemos dizer que há uma realização heterogênea do projeto modernizador em nosso continente, atravessado

por uma diversa articulação do modelo racionalista liberal com desenvolvimentos socioculturais próprios de cada país (CANCLINI, 2019).

As culturas tradicionais e populares, por sua vez, inevitavelmente se transformam no contato com a modernidade, assim como a modernidade se transforma no contato com essas culturas. Essas culturas populares, portanto, não são absolutamente passivas frente à modernidade, mas são transformadoras, e nessa reatividade reside um grande poder de transformação da modernidade. Contudo, não devemos cair na comum caracterização do povo como uma reunião de agentes agrupados como uma massa social unificada que avança constantemente rumo a uma radical resistência: as investigações mais complexas dizem que o popular se coloca em cena não com essa unidirecionalidade épica, mas com o sentido contraditório e ambíguo, dos que vão elaborando os passos intermediários, as astúcias dramáticas, os jogos paródicos que permitem aos que não têm possibilidade de mudar radicalmente o curso da obra, manejar os interstícios com parcial criatividade e benefício próprio. (CANCLINI, 2019). Assim, os populares resistem à modernidade de uma forma que, em grande parte, não passa por uma resistência radical, mas sim por eventuais “sabotagens” da modernidade, nem sempre de maneira intencional, onde a modernidade se choca com o local e acaba se transformando. Dessa forma, a combinação da modernidade com as tradições nos conduz a uma problemática (e não uma etapa) pós moderna, no sentido que o moderno se fragmenta e se mistura com aquilo que não é (CANCLINI, 2019), e nesse processo acabam por questionar e deslocar características definidoras da modernidade, não necessariamente superando-as, mas de modo que a realidade social é transformada de tal forma, que não podemos mais pensar que estamos num mesmo cenário social.

Essa modernidade, ou essas modernidades, foram, contudo, problematizadas a partir do século XX por parte daqueles que integravam uma agenda de descolonização, de uma forma que a partir desses choques surgem rachaduras na sua superfície, fazendo emergir, a partir disso, um novo cenário. Este se mostra um cenário absolutamente político na medida em que em muitas instâncias deslocam discursos privilegiados da modernidade e sua reprodução automática, questionando sua validade e abalando a valorização desses discursos (CANCLINI, 2019). Assim, por mais que existam questões que ainda se reproduzam nesse cenário social que surge, elas não se reproduzem de uma maneira

automática, esvaziadas de questionamentos. Esse movimento é extremamente importante na medida em que certas questões que assolam a América Latina, em grande parte frutos desses projetos no sentido de modernizar o continente, especialmente os neoliberais, passam a ter sua base desestabilizada, abrindo assim a possibilidade de pensarmos e conduzirmos projetos sociais diferentes, politicamente mais harmoniosos.

Contudo, para compreendermos melhor a dimensão desse inimigo contra o qual estamos travando uma batalha, precisamos mergulhar no que significam esses dois projetos individualmente, para assim compreendermos melhor como se deu seu casamento na América Latina. Nesse sentido, na seção que se segue neste capítulo discutiremos o que quer dizer ser moderno em primeiro lugar, e de que forma essa racionalidade foi colocada de forma a ser tratada como referencial por parte de culturas que a absorveram. Aqui também apresentaremos críticas à pretensão universalista da modernidade paralelamente com o questionamento se é possível concebermos modernidades que não sigam moldes eurocêntricos, mas que estejam localizadas em contextos locais. Na próxima seção definirei o que quer dizer a racionalidade neoliberal, e de que forma ela mergulha sujeitos em uma individualidade sufocante. Aqui trago a relação do projeto neoliberal com o espaço do social, e a forma como essa racionalidade funciona, de modo que é internalizado e reproduzido por parte das pessoas.

Na terceira seção trago como o neoextrativismo e o neodesenvolvimentismo funcionam como categorias que nos permitem enxergar de que forma esse casamento entre neoliberalismo e modernidade, da forma que se deu na América Latina, se manifesta concretamente. Através de políticas de Estado, que por vezes podem incluir discursos progressistas, tanto o projeto neoliberal quanto o projeto moderno do Estado são continuados de modo que trazem consequências diretas para os povos que foram marginalizados e subalternizados por essas categorias, mesmo aqueles que tiveram visibilidades por parte de certas políticas estatais.

Na quarta e última seção do capítulo questiono se é possível escaparmos desses desejos reproduzidos por parte da própria população de se tornarem modernos e neoliberalizados. Isso porque as pessoas são apegadas a essas categorias, por mais que possam ativamente violentá-las de maneiras diárias. Nesse sentido é questionado se estamos condenados a sermos consumidores perpétuos de categorias exportadas, de modo que a imaginação das nações pós-coloniais

permanecerá para sempre colonizada; ou se podemos reivindicar uma liberdade de imaginação política para nós, os outrora colonizados, criando possibilidades de futuras organização social e políticas que não dependem da replicação de categorias exportadas.

2.1.

O que significa ser moderno.

O que significa ser moderno pode ser abordado a partir de vários ângulos possíveis. Dentro de um nível de análise mais macro, a do Estado moderno, a partir do surgimento do sistema de estados, ou da sociedade internacional, são criadas e desenvolvidas certas comunidades nacionais, onde suas particularidades e diferenças, singulares a cada Estado-nação, são administradas dentro dos limites territoriais deste Estado Moderno (INAYATULLAH, 2004). A demarcação da fronteira, e seu policiamento, ou seja, a divisão entre dentro e fora, define a diferença internacional entre esses Estados, e aqui essa comunidade política delimitada constrói e é construída por outra, que está do lado de fora, num processo de coconstituição (INAYATULLAH, 2004). Outra comunidade essa que espreita como uma ameaça perpétua sob a forma de outros Estados, grupos antagônicos, e ideias estrangeiras. Ou seja, o Estado-nação é uma espécie de sociedade individualizada entre as demais (INAYATULLAH, 2004).

Porém, toda sociedade é uma estrutura de poder, e é justamente o poder que articula formas de existência social dispersas e diversas numa totalidade única, numa sociedade (INAYATULLAH, 2004). No ademais, toda estrutura de poder é sempre, parcial ou totalmente, a imposição de alguns, frequentemente um seletivo grupo, sobre os demais. Esse processo começa sempre com um poder político central sobre um território e sua população, na medida em que qualquer processo de nacionalização possível só pode ocorrer num espaço dado, dentro dos limites do que se configura como “dentro”, ao longo de um prolongado período de tempo, o que implica que espaço precisa ser mais ou menos estável por um longo período, para isso necessitando de um poder político estável e centralizado (INAYATULLAH, 2004). Este espaço é, nesse sentido, necessariamente um espaço de dominação disputado e conquistado. Contudo, este outro também pode aparecer como uma diferença interna. Nesse sentido, o outro dentro dos limites da comunidade política é gerenciado por uma combinação de hierarquia, erradicação, assimilação ou expulsão, ou em alguns casos, de tolerância (INAYATULLAH, 2004).

Na Europa, o processo que levou à formação de estruturas de poder configuradas como Estado-nação, iniciou-se com a emergência de alguns poucos

núcleos políticos que conquistaram um espaço de dominação e se impuseram aos diversos e heterogêneos povos e identidades que o habitavam (QUIJANO, 2005). Deste modo, o Estado-nação iniciou-se como um processo de colonização de alguns povos sobre outros que, de certo modo, eram povos estrangeiros. Em alguns casos particulares, o processo incluiu a expulsão de alguns grupos considerados como estrangeiros indesejáveis. Esse processo de centralização estatal que permitiu na Europa Ocidental a formação de Estados-nação, foi paralelo à imposição da dominação colonial que começou com a América, ou seja, simultaneamente com a formação dos impérios coloniais desses primeiros Estados centrais europeus (QUIJANO, 2005). O processo tem, então, um duplo movimento histórico. Começa como uma colonização interna de povos com identidades diferentes, mas que habitavam os mesmos territórios transformados em espaços de dominação interna, ou seja, nos próprios territórios dos futuros Estados-nação; e posteriormente, ainda que futuramente realizada de forma simultânea, há uma colonização externa de povos que tinham identidades diferentes das dos colonizadores, mas que também foram excluídos ou convertidos à cultura do colonizador (QUIJANO, 2005). Assim, as relações e a mentalidade colonial no interior de Estados-Nação Modernos existem como um modo de separação, mas que ao mesmo tempo assimilam (homogeneizam) e excluem (INAYATULLAH, 2004).

Contudo, o que significa ser moderno não está somente confinado a pertencer ou estar num interior de um território que o colonizador europeu classificou como um Estado-Nação Moderno. Nesse sentido, a discussão sobre raça nos é fundamental para entender a divisão mais individual do que significa ser moderno. Essa construção da raça tem origem e caráter colonial, e situa certos indivíduos, a partir de uma codificação de diferenças entre os conquistadores e conquistados, como automaticamente, e naturalmente, inferiorizados em relação à raça europeia, que seria verdadeiramente modernizada. (QUIJANO, 2005). Esse movimento foi um dos principais elementos constitutivos das relações de dominação coloniais. Para Quijano (2005), a ideia de raça, no sentido moderno, não tem história conhecida antes da América, na medida em que foi construída como referência a supostas estruturas biológicas diferenciais entre os colonizados e colonizadores.

A partir disso, as relações sociais fundadas nessa ideia, produziram na América identidades sociais historicamente novas, ao passo em que redefiniu outras

(QUIJANO, 2005). Termos como europeu, que até então indicavam apenas procedência geográfica, a partir desse momento adquiriram também uma conotação racial (QUIJANO, 2005). Contudo, ao passo que as relações sociais que se configuraram eram relações de dominação, tais identidades foram associadas a hierarquias e papéis sociais correspondentes. Ou seja, raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população, convertendo-se no primeiro critério fundamental para a distribuição da população mundial nos níveis, lugares e papéis na estrutura de poder da nova sociedade de estados modernos (QUIJANO, 2005). Assim, raça e divisão do trabalho foram estruturalmente associados e se reforçaram mutuamente, de modo que impôs-se uma sistemática divisão racial do trabalho, onde cada forma de controle do trabalho esteve articulada com uma raça particular. Contudo, aqueles identificados como europeus associaram o trabalho não pago ou não-assalariado com as raças dominadas, na medida em que eram raças inferiores (QUIJANO, 2005).

Paralelamente a isso, a partir do pensamento cartesiano há uma radical separação entre “razão/sujeito” e “corpo” (QUIJANO, 2005). A razão aqui se torna, de uma certa forma, a única entidade capaz de conhecimento racional, em relação à qual o “corpo” é e não pode ser outra coisa além de objeto de conhecimento. Dessa perspectiva, certas raças são condenadas como “inferiores” por não serem sujeitos “racionais”, e dessa forma, são objetos de estudo, e o “corpo” em consequência, é aproximado da “natureza” (QUIJANO, 2005). Assim, de acordo com o mito do estado de natureza e da cadeia do processo civilizatório que culmina na civilização europeia, algumas raças, nominalmente aquelas não europeias, estão mais próximas da “natureza” que os brancos, numa espécie de hierarquia (QUIJANO, 2005). Assim, ao longo do tempo essas ideias foram se amalgamando com as ideias mitificadas de “progresso”, e de um estado de natureza na trajetória humana, de acordo com os mitos fundacionais da versão eurocentrista da modernidade que foram difundidos por toda a humanidade. Isto deu vazão à peculiar perspectiva histórica dualista/evolucionista, o que implicou que todos aqueles não-europeus fossem considerados, de um lado, como pré-europeus e ao mesmo tempo dispostos em certa sequência histórica e contínua do primitivo ao civilizado, do irracional ao racional, do tradicional ao moderno (QUIJANO, 2005). Ou seja, do não-europeu/pré-europeu a algo que com o tempo se europeizará ou “modernizará” (QUIJANO, 2005).

Esse desenvolvimento de uma compreensão social foi uma continuação do movimento intelectual mais amplo do século XVIII, conhecido como Iluminismo, geralmente associado aos escritos de Hobbes, Locke, e Bacon (BHAMBRA, 2007). Apesar do iluminismo não ser um fenômeno unitário e coerente, há aqui um consenso mais ou menos geral que sua importância repousa no estabelecimento de uma estrutura científica dentro da qual se localizam certos esforços intelectuais. Anteriormente ao iluminismo, contudo, o sucesso de figuras como Newton e Boyle nas ciências naturais no século XVII levou à promoção da ideia de que o campo político e social também deveria ser investigado através de métodos racionais e científicos (BHAMBRA, 2007). Newton, especialmente, ao ilustrar a existência dos princípios "naturais" e "universais", suscitou um desafio quanto a criação de um modelo a ser seguido pelas investigações sociais e políticas. Com isso, a ciência passou a ser vista como a trama das relações, às quais tudo, em última instância até o homem, pertenceria. Isso foi reforçado por uma forma de fazer ciência que se debruçava sobre a elaboração de regras e princípios gerais que regem a natureza e o comportamento humano (BHAMBRA, 2007).

Assim, a crença de que a natureza e, mais importante, que a natureza humana era uniformemente a mesma, tornou possível aos pensadores do Iluminismo tentarem comparar o comportamento humano através do tempo e do espaço com ênfase especial nas diferenças de contexto (BHAMBRA, 2007). Como consequência disso desaguou na teoria de estágios da história, que surgiu como uma solução para o problema da acomodação da diferença dentro de uma estrutura universal (BHAMBRA, 2007). A ideia essencial dessa teoria é que as sociedades passam por etapas sucessivas baseadas em diferentes modos de subsistência. Estas etapas foram geralmente entendidas como sendo desde a caça e a coleta, passando pela agricultura até o comércio. Essas etapas eram vistas como progressivas, com cada etapa marcando um avanço sobre as anteriores. A partir disso, os escritores do Iluminismo escocês seguiram a postulação de Locke de que, no início, todo o mundo era América, e posteriormente as sociedades foram desenvolvendo seguindo certas etapas, pelas quais a humanidade deveria passar antes de chegar à condição atual da sociedade comercial e da civilidade (BHAMBRA, 2007).

Como efeito dos europeus ocidentais se enxergarem como o zênite de uma trajetória civilizatória desde um estado de natureza, isso os fez também acreditarem serem os únicos modernos da humanidade e de sua história, isto é, como os mais avançados da espécie (QUIJANO, 2005). Contudo, nesse movimento atribuíam ao restante da espécie o pertencimento a uma categoria inferior e por isso anterior, isto é, o passado na evolução da espécie. Assim, como diz Quijano (2005), os europeus imaginaram também serem não apenas os portadores exclusivos de tal modernidade, mas igualmente seus exclusivos criadores e protagonistas. Para o autor, uma das questões mais impressionantes acerca desse fato é a capacidade de difundir e de estabelecer essa perspectiva histórica por todo o mundo (QUIJANO, 2005). Contudo, como veremos mais adiante, a resistência intelectual a essa perspectiva histórica não tardou em emergir. Na América Latina, no interior do debate sobre a questão do desenvolvimento-subdesenvolvimento, foi sustentado que a modernização não implica necessariamente a ocidentalização das sociedades e das culturas não-européias, sendo um dos argumentos mais usados aquele que diz que a modernidade é um fenômeno de todas as culturas, não apenas da europa ou ocidental, na medida em que é um conceito que refere-se única ou fundamentalmente às idéias de novidade, do avançado, do racional-científico, laico, secular, que são as idéias e experiências que são um fenômeno possível em todas as culturas e em todas as épocas históricas (QUIJANO, 2005).

Contudo, o desejo de se modernizar, dentro das categorias difundidas por parte dessa empresa colonial acerca do que se significa moderno, persiste, e se dá tanto em termos mais coletivos, de sociedade, quanto em termos mais individuais. Ou seja, há tanto um desejo por se tornar moderno, e consequentemente se europeizar, num movimento realizado pela sociedade, como podemos observar no pensamento nacionalista, que se baseia na suposição de que os direitos individuais e a igualdade abstrata são universais e podem ser reproduzidos em qualquer parte do mundo; como também num movimento mais individual que se baseia na suposta universalidade do projeto de se tornar indivíduos modernos (CHAKRABARTY, 2000). Frente a esse segundo movimento, muitos dos rituais públicos e privados de individualismo moderno foram reproduzidos nas colônias, especialmente no século XIX (CHAKRABARTY, 2000). Segundo Chakrabarty (2000) podemos acompanhar isso, por exemplo, no súbito florescimento neste período dos quatro gêneros de produção cultural básicos que ajudam a expressar o eu moderno: o

romance, a biografia, a autobiografia, e a história. Paralelamente com esses quatro gêneros vieram a indústria moderna, a tecnologia, a medicina, um sistema jurídico apoiado por um Estado que apoiado pelo nacionalismo. Esse movimento foi feito na medida em que o domínio colonial deu cabo das práticas, instituições e discursos do individualismo burguês em solos não europeus. Para Chakrabarty (2000), as primeiras expressões deste desejo de ser um "indivíduo moderno" deixam claro que isso significa se tornar um indivíduo europeu.

Isso porque, como exibirei de maneira mais profunda mais à frente, os paradigmas hegemônicos da modernidade foram instituídos, dentro de um formato muito particular, nos imaginários de povos e indivíduos, de tal forma que mesmo aquelas teorias que se pretendem dissidentes, acabam sendo capturadas por uma gramática eurocêntrica de critérios do que significa ser moderno (CHAKRABARTY, 2000). Tornou-se indissociável o fenômeno da modernidade política de certos conceitos como cidadania, sociedade civil, Estado, direitos humanos, igualdade jurídica, dentre outros, o que aprofunda as tradições intelectuais da Europa (CHAKRABARTY, 2000).

Contudo, como havia brevemente pontuado anteriormente, o processo de constituição do Estado-Nação moderno passa por um movimento dualista de homogeneização e de exclusão simultâneas. Gellner (2006) argumenta que o nacionalismo é um princípio político, onde a unidade política e nacional devem ser congruentes. Ou seja, aqui, tornar os estados e as nações congruentes é um movimento essencialmente moderno e funcionalmente necessário para as sociedades modernas, na medida em que requerem uma população móvel, alfabetizada, e culturalmente padronizada (GELLNER, 2006). Essa congruência implica a "homogeneização cultural" das massas. Contudo, para o autor, o nacionalismo é funcional, necessário para a evolução e desenvolvimento da modernidade e da era industrial, de uma forma que é a chave do projeto de modernidade (GELLNER, 2006).

A crítica de Mandelbaum (2019) à Gellner opera, contudo, justamente atacando a sua abordagem totalizadora da história do nacionalismo e da modernidade, na medida em que Gellner demarca tão facilmente entre as espaço-temporalidades e trata o relato da congruência nação/estado como um movimento determinista. como se o surgimento e evolução das nações e do nacionalismo e sua ascensão fossem determinadas por uma lógica econômico-industrial desde o início.

Para Mandelbaum (2019), o processo de homogeneização das pessoas e de tornar as nações e estados congruentes é um enorme esforço que requer investimento estatal e capacidade do estado de afetar a sociedade e homogeneizá-la culturalmente. Isto porque, como explica Gellner, somente o Estado moderno tem a força organizacional para formular e executar um programa tão complexo e abrangente de homogeneização cultural através de vários aparelhos como a padronização e um esquema de educação dirigido pelo Estado (GELLNER, 2006).

Contudo, sua explicação sobre nações e nacionalismo é funcionalista, na medida em que argumenta-se que o nacionalismo e especificamente a homogeneização cultural é uma função, uma parte necessária da sociedade moderna, de uma maneira que alcançar a congruência torna-se um requisito objetivo de crescimento e progresso (GELLNER 2006). A sociedade entraria na modernidade, portanto, através do processo de homogeneização e de congruência. A abordagem gellneriana, segundo Mandelbaum, banaliza e essencializa os processos e mecanismos de congruência. Como consequência, a homogeneização seria um processo inevitável, inescapável. A capacidade de desafiar e resistir à homogeneização cultural e suas implicações seriam, portanto, tomadas como impossíveis e anti modernas, na medida em que para o autor seria inconcebível escapar o que foi estipulado pelo Estado em questão (MANDELBAUM, 2019).

A resposta de Mandelbaum (2019) frente ao pensamento Gellneriano nos permite entender melhor como o ideal de congruência nação/estado funciona no pensamento e na prática modernas, mas também como ele veio a ser naturalizado e legitimado. Para executar essa tarefa, é preciso ler o nacionalismo como um ideal discursivo, uma fantasia que tanto estabelece a última relação entre modernidade e associação sócio-política humana como a torna impossível devido a algum obstáculo. Ou seja, Nações/estados sempre serão, em algum grau, incongruentes. Isso tem como base a psicanálise lacaniana, onde o sujeito é sempre dividido, um sujeito obstruído. Para Lacan, esta é uma divisão entre consciência e inconsciência, entre um sentido “falso” do eu e o funcionamento da cadeia significante na inconsciência (MANDELBAUM, 2019). Isso faz o sujeito lacaniano estar sempre em um estado de falta, vazio de identidade coesa e fixa e, portanto, em uma busca contínua de preencher este vazio, de superar a impossibilidade de identidade. Isso constitui o sujeito, como um sujeito ansioso continuamente tentando e fracassando em superar a divisão (MANDELBAUM, 2019).

A falta ou cisão lacaniana compõe o próprio ser, sua relação consigo mesmo, com os outros e com o mundo. Extrapolando essa noção, Mandelbaum (2019) entende a partir disso que nenhuma predicação positiva fixa pode ser atribuída às identidades nacionais e, de fato, à ideia de nação/estado, criando um processo de identificação contínua. Contudo, é justamente por causa dessa impossibilidade de identidade que a busca por recuperar o sentido perdido de estar no mundo dá origem a certas subjetividades (MANDELBAUM, 2019). Ou seja, essa falta ontológica sugere tanto a ausência de identidade fixa como uma luta sem fim para cobrir a falta do sujeito. É aqui que entra um outro conceito Lacaniano, o de fantasia. Frente a este vazio, temos a origem do nosso desejo de encontrar a identidade impossível, o que torna as batalhas políticas por significar um empreendimento sem fim (MANDELBAUM, 2019). É aqui que a fantasia é a chave para compreender a promessa impossível da unidade nação/Estado, surgindo da necessidade de cobrir a falta, o buraco ou a lacuna da identidade e da totalidade imaginária da sociedade (MANDELBAUM, 2019). Assim, a fantasia sempre tenta enquadrar a sociedade ideal na qual desejamos viver, estabelecendo critérios pelos quais o bem estar social poderia ser alcançado, numa tentativa de cobrir a falta, a incompletude. Como tal, a fantasia aspira um projeto ideal e tranquilizador para um mundo fixo e estruturado, criando uma certa utopia necessária. Assim, a fantasia da unidade nacional é aquela que constrói e torna possível uma realidade que é contingente (MANDELBAUM, 2019).

Contudo, para Mandelbaum (2019), a fantasia nunca é exatamente alcançada, e isso é uma dimensão importantíssima desse conceito. Isso porque as fantasias sempre incluem seu próprio fracasso, uma explicação de porque o futuro idealizado ainda não foi alcançado. Esse fracasso está, portanto, no coração da fantasia da nação porque é justamente ele que alimenta a fantasia da unidade nacional, na medida em que apresenta algum obstáculo que é colocado para explicação de porque a possibilidade do gozo foi perdido, roubado e destruído (MANDELBAUM, 2019). Assim atribuem-se histórias dos anos dourados daquela nação, passados heróicos ou grandes derrotas e catástrofes que narram alguma grandeza perdida. Esse gozo prometido, portanto, é "sempre perdido" e é revigorado na utopia nacional pela promessa de recapturá-lo, de restabelecê-lo através do estabelecimento da soberania nacional e do controle de um território específico (MANDELBAUM, 2019).

Nessa busca de um sentido de "eu", o sujeito experimenta continuamente tanto frustração quanto satisfação ao identificar-se com aquelas categorias culturais que conferem um sentido de ser e segurança, como o patriotismo, e frustração em nunca ser capaz de alcançar completamente a promessa de totalidade e estabilidade que foram oferecidas (MANDELBAUM, 2019). A promessa de gozo, com isso, é ambígua e virtual, no sentido de que oferece apenas experiências limitadas de pertencimento (MANDELBAUM, 2019). Ou seja, a população nacional introduz a ordem simbólica através de inúmeras práticas e performatividades, como por exemplo, símbolos nacionais, a bandeira, feriados e comemorações nacionais, serviço militar (MANDELBAUM, 2019). Onde aqui, a falta e a incapacidade de realizar a fantasia e obter um gozo autêntico e duradouro é projetada sobre o Outro, cuja existência é tanto um obstáculo quanto uma explicação necessária sobre porque "nós" ainda não tenhamos conseguido assegurar e obter a fantasia nacional idealizada (MANDELBAUM, 2019). É o que explica porque 'nós' não podemos viver livremente e ainda somos inseguros (MANDELBAUM, 2019).

Podemos nos voltar para o mundo das artes, contudo, na medida em que esse é um lugar que também pode ser de perturbação dessas ordens e dessas fronteiras muito bem delimitadas. Um exemplo disso é a performance de um artista mexicano de acrobacias conhecido como "Human Cannonball" e intitulado de "atrevido" [*daredevil*] pela mídia estadunidense, ao passo em que zombou dos objetivos da cerca de fronteira entre Estados Unidos e México ao cruzá-la de maneira única e inusitada ¹. Dave Smith realizou um voo de 200 pés desde o lado mexicano para o lado americano da fronteira ao ser lançado por um canhão. A proeza fazia parte de um projeto de arte performática intitulado "One Flew Over the Void" e foi organizado pelo artista Javier Tellez como parte do "inSite 05", uma série de programas de arte contemporânea e projetos comissionados na zona de fronteira de San Diego e Tijuana. O vôo de bala de canhão foi precedido e seguido de festividades e música, tornando-o um espetáculo para os presentes. Apesar da natureza impressionante da acrobacia, ela acaba por embaralhar o objetivo da cerca de fronteira, que é impedir a entrada de indivíduos que seriam "traficantes de

¹ Disponível em: <https://library.ucsd.edu/dc/object/bb59416196> Acesso em: 12 de maio de 2022

drogas, criminosos e estupradores”, nas palavras de Donald Trump². Ou seja, para impedir que atravessasse a escória de uma sociedade atrasada, que ameça os planos de prosperidade do moderno Estados Unidos.

Assim, a performance do "Canhão Humano" exemplifica a tensão entre a ordem simbólica estabelecida através de práticas culturais e performativas, tais como a cerca de fronteira, e o desejo de autêntico prazer e pertencimento. O muro de fronteira, como símbolo de segurança e estabilidade nacional, representa uma projeção da fantasia nacional idealizada sobre o Outro. Entretanto, a passagem bem sucedida do "Canhão Humano" perturba esta ordem simbólica e ressalta as limitações do muro de fronteira no cumprimento de seu propósito. A performance, com sua atmosfera festiva e natureza espetacular, destaca o absurdo e a fragilidade do muro de fronteira, servindo como um lembrete de que a promessa de segurança e prazer é muitas vezes uma ilusão. A subversão do muro de fronteira através da expressão artística desafia as narrativas dominantes do nacionalismo e a ideia de uma ordem e limite cultural bem delineado, pondo em questão a eficácia e legitimidade de tais construções.

Retornando, contudo, ainda é preciso salientar que toda essa estrutura de "primeiro na Europa, depois em outro lugar" do tempo histórico global é um historicismo que posiciona o tempo histórico como uma medida da distância cultural que se supunha existir entre o Ocidente e o não-ocidente (CHAKRABARTY, 2000). Uma crítica ao historicismo vai, portanto, ao cerne da questão da modernidade política nas sociedades não-ocidentais. Isso porque foi através de uma teoria etapista da história que o pensamento político e social europeu criou espaço para a modernidade política das classes subalternas (CHAKRABARTY, 2000). Dentro deste pensamento, sempre se poderia dizer com razão que algumas pessoas eram menos modernas que outras, e que as primeiras precisavam de um período de preparação e de espera antes que pudessem ser reconhecidas como participantes plenos da modernidade política. Mas este foi precisamente o argumento do colonizador do "ainda não" ao qual o nacionalista colonizado buscou alcançar através da fantasia (MANDELBAUM, 2019).

² Disponível em: <https://www.bbc.com/news/av/world-us-canada-37230916>. Acesso em: 12 de maio de 2022

Frente a isso, para atingir esse objetivo, o processo de homogeneização dos membros da sociedade imaginada a partir de uma perspectiva eurocêntrica como característica dos Estados-nação modernos, foi levado a cabo nos países do Cone Sul latino-americano (QUIJANO, 2005). Justamente pela eliminação massiva de alguns deles como índios, negros e mestiços. Justamente porque a presença desses seres não modernos, ou atrasados, dentro de uma perspectiva historicista, impediria que o Estado-nação moderno, e a sociedade moderna a qual a ele deve competir, fossem afirmados e estáveis (QUIJANO, 2005).

Essa identificação da sociedade "moderna", como dito anteriormente, teve como base a experiência ocidental para a construção do conceito de modernidade (BHAMBRA, 2007). Aqui, portanto, as características fundamentais do paradigma teórico estabelecido são duas: primeiro, a suposição de uma ruptura com um passado arcaico ao qual a modernidade procedeu, e, segundo, uma suposição da singularidade do "Ocidente" em relação ao início de uma forma distinta de sociedade (BHAMBRA, 2007). Esta forma de pensar envolvia a relação do Ocidente não apenas com as culturas e civilizações que o precederam, mas também com aquelas contemporâneas a ele no tempo e contíguas com ele no espaço (BHAMBRA, 2007). Tudo isso já foi posto anteriormente, mas o que é novo aqui é que se acreditava que cada etapa da evolução, do espectro-arcaico moderno, gerava formas particulares de ser, de se comportar, e de estabelecer personalidades e traços de caráter distintos. Acreditava-se que a superioridade da sociedade comercial, por exemplo, era demonstrada por sua associação com conceitos de civilidade, modos, polimento, cultivo das artes, e assim por diante. Ou seja, do que significa ser um indivíduo moderno e civilizado (BHAMBRA, 2007). Contudo, até que ponto essa sociedade moderna é realmente mais evoluída? Até que ponto a potencialização dessa modernidade através do neoliberalismo nos afasta de forma exclusivamente positiva de uma sociedade anterior?

Guadalupe Maravilla, um imigrante e artista indocumentado, experimentou em primeira mão as duras realidades do sistema de saúde dos Estados Unidos. Aos oito anos de idade, ele fugiu da guerra civil em El Salvador e veio para os Estados Unidos, onde foi diagnosticado com câncer de cólon décadas mais tarde (DOZIER, 2022). Apesar de passar por quimioterapia e

tratamentos de radiação, Maravilla foi forçado a navegar por um sistema complexo e caro, enquanto também explorava formas alternativas de cura. Suas experiências pessoais com doenças e traumas informaram sua arte, que aborda temas de mitologias pré-colombianas, memória coletiva, história geopolítica e cultura material (DOZIER, 2022). A falta de acessibilidade econômica do sistema de saúde para as comunidades marginalizadas, como os imigrantes indocumentados, destaca as deficiências do enfoque neoliberal na individualização e no autocuidado. Esta abordagem prioriza as soluções de mercado sobre os esforços coletivos para resolver os problemas da sociedade e não atende às necessidades das populações vulneráveis. Frente a isso, o trabalho do artista apresentou esforços para organizar ajuda mútua durante a crise do Covid-19, de forma a apoiar as comunidades indocumentadas e imigrantes com alimentos e dinheiro, demonstrando a importância de soluções baseadas na comunidade e a necessidade de um sistema de saúde mais compassivo e equitativo que se torna cada vez mais raro no mundo (DOZIER, 2022).

Assim, para além de uma evolução de um status de arcaico para um de moderno, há um pensamento de que toda a cultura evoluiria e seria transformada para estar de acordo com um modo cultural mais avançado, de uma forma que haveria uma convergência das instituições, da economia, e da cultura rumo a um ideal moderno eurocentrizado (BHAMBRA, 2007). Estes processos, que eram freqüentemente tomados como os principais índices ao longo dos quais os países eram medidos e depois classificados em estudos de modernização, incluíam, urbanização e realocização ecológica, alfabetização, mobilidade social, participação democrática, produção e consumo dos meios de comunicação de massa, educação e industrialização e um sistema de produção fabril. Uma vez que as estruturas da modernização se estendessem a outras áreas, acreditava-se que os padrões ou estruturas anteriores mudariam e que a mudança estaria na direção das sociedades relativamente modernizadas (BHAMBRA, 2007).

Contudo, frente ao que vimos, podemos compreender que a cultura moderna, ou o que significa ser moderno, aponta de uma só vez para uma universalidade e uniformidade e para uma parcialidade e diversidade (QUIJANO, 2005). Isso porque no interior do conceito de modernidade existe uma centralidade no universal e nas particularidades comuns que devem ser alcançadas, assim como

nas particularidades diferenciais, para construir identidades em relação aos outros, tanto individualmente quanto coletivamente. Nesse sentido, todo conceito de modernidade é necessariamente ambíguo e contraditório (QUIJANO, 2005). Apesar disso, uma especificidade do que foi discutido não parece nos abandonar, de como sempre parecemos retornar a um objetivo eurocêntrico do que significa ser moderno.

2.1.2.

É possível uma modernidade não eurocêntrica?

Com o que foi dito anteriormente, podemos pensar que ao contestar o Eurocentrismo, contestar 'fato' da singularidade da Europa como uma entidade coerente e limitada que seria a criadora e única protagonista da modernidade, tratamos povos não-ocidentais como envolvidos, a partir de suas próprias tradições, com a modernidade em diferentes formas de "modernidades" híbridas (BHAMBRA, 2007). O perigo disso, contudo, é tratar uma modernidade eurocentrada como original, enquanto que, em todo resto do mundo vive-se uma versão híbrida. De modo que reforçaria o caráter eurocêntrico da modernidade. Assim, os teóricos de múltiplas modernidades se situam criticamente em relação aos debates anteriores sobre modernização, contestando as suposições de linearidade e convergência que eles associam a esta abordagem anterior, e com isso levando em conta a diversidade cultural na expressão das instituições modernas no mundo (BHAMBRA, 2007).

Se o desejo de modernização da vasta classe média não ocidental, porém, fosse simplesmente uma questão de utilidade, vantagem prática, ou lucro, o desejo pareceria simplesmente grosseiro e moralmente indefensável (CHAKRABARTY, 2018). Contudo, é preciso entender os aspectos éticos de tal desejo, se quisermos examinar a profundidade da situação humana de hoje. Para isso, segundo Chakrabarty (2018), a menos que entendamos este sonho dos colonizados, não entenderemos a reclamação, feita em todas as colônias, de que o domínio colonial europeu equivalia a uma promessa que foi deliberadamente deixada por cumprir. A prova seria que atualmente são os povos indígenas da África e da Ásia que exigem escolas e a Europa colonialista que as recusa, que é o africano que pede portos e

estradas, e a Europa colonialista que é mesquinha nesse aspecto (CHAKRABARTY, 2018). Ou seja, é o homem colonizado que quer “progredir”. Com isso em mente, observamos como todos os nacionalismos anticoloniais, como destaca Chakrabarty (2018), estavam determinadamente comprometidos com a modernização, o projeto de tornar a nação moderna, muitas vezes passando por um processo neoliberal para isso. Contudo, no que consiste o neoliberalismo, e porque seria um problema a cega adoção de suas práticas por nossas sociedades e culturas? De que forma isso tem relação com a questão da modernidade?

É mister que, neste ponto, aprofundemos justamente esse conceito de hibridização. Em primeiro lugar, é importante notar que a modernidade latino-americana é frequentemente vista como uma imitação secundária do progresso e dos avanços feitos nos países centrais. Perry Anderson (1984), um autor inglês, sugere que no "terceiro mundo" da América Latina, existe uma configuração que replica o que antes existia no “primeiro mundo”, como uma sombra. Entretanto, outros autores estão intrigados com a maneira como a América Latina adota as tendências modernas europeias, mas de uma maneira única e distinta. Para Yurkievich, a região pratica estas tendências na mesma ordem que a Europa, mas sem abraçar totalmente a era industrial, a produção em massa ou o consumismo. Apesar de experimentar a angústia existencial, a América Latina o faz sem ter passado pelas experiências de Varsóvia ou Hiroshima. (YURKIEVICH, 1984) Não se trata do fracasso dos países latino-americanos em adotarem um modelo europeu de modernização, mas sim da interação entre modernidade e tradicionalidade, que pode criar condições para a desestabilização dessa primeira categoria (CANCLINI, 2019).

Assim, a experiência da modernidade latino-americana desafia a visão eurocêntrica da modernização, apresentando uma interpretação única e diversificada do conceito, moldada pelas tradições e condições locais. O processo de hibridização, como definido por Canclini, mina a ideia de "modernidade pura" e destaca as perspectivas locais, fornecendo um meio para criticar e subverter as ideias europeias de modernização. Isto é especialmente evidente na adoção limitada e no fracasso em replicar completamente o modelo neoliberal na América Latina, que ficou aquém dos padrões europeus. Isso porque a tradução tem o poder de desafiar a autoridade das palavras que muitas vezes são consideradas sagradas. Ou seja, a combinação de nuances locais e a interpretação da modernização em nossos

próprios termos produziu um resultado híbrido, dessacralizante. Canclini define este processo de hibridização como a "fusão de estruturas ou práticas separadas para criar novas estruturas, objetos e práticas" (CANCLINI, 2019). Este resultado híbrido mina o discurso privilegiado de uma "pura modernidade" e nos leva a um novo discurso que permite que perspectivas locais, completas de subjetividade e emoções, desafiem a visão de mundo dominante e possam criar uma nova realidade através de um processo político. Realidade essa não livre de problematizações, deslocamentos e resgates de outros modos de vida.

É por isso que Chakrabarty (2000), por exemplo, declara que não reivindica uma rejeição simplista da modernidade, dos valores liberais, universais, da ciência, da razão, das grandes narrativas, e assim por diante. Ao olharmos pro mundo, encontramos lutas contraditórias, plurais e heterogêneas, que incluem coerção, tanto em nome da modernidade quanto contra ela, que passam por violências físicas, institucionais e simbólicas, que visam desempenhar um papel decisivo no estabelecimento de significados, na criação de regimes de verdade, na decisão de quem e qual "universal" vence. Não somos neutros a essas lutas. A partir disso, o autor anuncia um projeto de provincializar a Europa (CHAKRABARTY, 2000), um projeto que passa por resgatar uma história que busca tornar visível, dentro da própria estrutura de suas formas narrativas, as estratégias e práticas repressivas que se desempenham na assimilação dos projetos do Estado moderno frente a todas as outras possibilidades de solidariedade humana (CHAKRABARTY, 2000). Com isso, busca-se resgatar aquilo que resiste e escapa para que o mundo possa mais uma vez ser imaginado como radicalmente heterogêneo. Assim, tentar provincializar a "Europa" é ver o moderno como inevitavelmente contestado, e escrever por cima das narrativas dadas e privilegiadas outras narrativas de conexões humanas que se sustentam em passados e futuros sonhados, onde as coletividades não são definidas nem pelos rituais de cidadania nem pelas tradições que a modernidade cria (CHAKRABARTY, 2000).

Contudo, assim como o fenômeno do orientalismo não desaparece simplesmente porque alguns de nós já atingimos uma consciência crítica sobre ele, essa certa versão da "Europa", reificada e celebrada no mundo das relações cotidianas de poder como cenário do nascimento do moderno, continua a dominar o discurso da história. A análise não a faz desaparecer (CHAKRABARTY, 2000). Nosso objetivo aqui, como veremos mais profundamente nos capítulos que se

seguem, é pelo menos encontrar e potencializar, principalmente por meio das artes, certas possibilidades de fraturas e rachaduras nesses discursos que muitas vezes parecem tão sólidos e estabelecidos. É a partir dessas fraturas e fendas na superfície desses discursos que enxergo a possibilidade de transformação e de resgate desses sonhos de heterogeneidades e de pluralismos que fomos forçados a esquecer. Podemos ver isso, em algum grau, nos conceitos de *recorazonar* e pluriverso, que tratarei mais adiante me utilizando de certas obras junto às quais podemos pensar sobre essas categorias.

2.2.

A razão neoliberal

Assim como as muitas definições possíveis de modernidade, algumas até contestando uma visão menos eurocêntrica, como observamos anteriormente, existem muitas definições possíveis de neoliberalismo. Há quem diga que o neoliberalismo sequer tenha uma grande definição estabelecida e homogeneamente aceita, enquanto outros, mais radicais, lançam inclusive dúvidas sobre a própria existência da categoria (BROWN, 2019). O que priorizamos aqui não é o neoliberalismo necessariamente enquanto políticas financeiras governamentais, com estratégias de controle de inflação, de políticas de austeridade, ou estratégias financeiras a partir do Estado a fim lidar com certas crises socioeconômicas. O que mais me interessa nesta pesquisa é definir a razão neoliberal e de que forma ela se manifesta nas sociedades e nos indivíduos, gerando perigosas consequências que discutiremos mais a fundo nesta seção.

De uma forma mais corriqueira, porém, o neoliberalismo é mais comumente associado a um conjunto de políticas que privatizam a propriedade e os serviços públicos, reduzem radicalmente o Estado social, amordaçam o trabalho, desregulam o capital e produzem um clima de impostos e tarifas amigável para investidores estrangeiros (BROWN, 2019). Por sinal, essas foram as políticas impostas pelos Chicago Boys no Chile de Pinochet, no começo dos anos 70 (BROWN, 2019). O Chile é, muitas vezes, tratado como o primeiro Estado verdadeiramente neoliberal, na medida em que se viu uma estratégia de modernização do país pela ditadura, posteriormente continuada pelo período de transição (RICHARD, 2004). Essas políticas posteriormente foram levadas para outras partes do Sul Global e pro resto do mundo, muitas vezes impostas pelo Fundo Monetário Internacional (FMI) na forma de mandatos de "ajuste estrutural" vinculados à reestruturação dos empréstimos e da dívida (BROWN, 2019). Já mais pro final dos anos 70, os programas neoliberais foram implementados por Margaret Thatcher e Ronald Reagan, novamente focados na desregulação do capital, no combate ao trabalho organizado, na privatização de bens e serviços públicos, na redução da tributação progressiva e no encolhimento do Estado social (BROWN, 2019).

Em Michel Foucault, um dos grandes conceitualizadores do neoliberalismo, podemos encontrar, contudo, uma complexificação do termo, tanto em sua

caracterização, objetivo e propósito (BROWN, 2019). Isso porque Foucault enfatiza a dimensão do neoliberalismo como uma nova racionalidade política, onde as implicações vão muito além da política econômica e do fortalecimento do capital, exclusivamente (BROWN, 2019). Aqui, nessa racionalidade, os princípios do mercado se tornam princípios de governo aplicados pelo e no Estado, mas que também circulam através de instituições e entidades em toda a sociedade (BROWN, 2019). Como exemplo, escolas, locais de trabalho, clínicas. Esses princípios se tornam princípios de realidade que saturam e governam cada esfera da existência e reorientam o *homo economicus*, transformando-o em um sujeito da troca e da satisfação de necessidades (BROWN, 2019).

O *homo economicus*, é a figura do empreendedor de si mesmo que passa a organizar a própria vida pelo princípio da eficiência. Movido principalmente pelo sucesso individual, ou de seu núcleo social próximo, muito bem delimitado, e mais restrito àquele da sociedade, que segundo as palavras de Thatcher, não existe no interior de uma gramática e de um universo neoliberal; esse indivíduo traz constantemente consigo a sombra do fracasso, alimentado por uma constante pressão sobre si, na medida em que cada pessoa é considerada um espaço econômico próprio, a partir de onde são geridos e administrados os riscos, as relações sociais, a saúde, a família, os bens, os projetos de vida (CAVA & COCCO, 2018). Aqui, portanto, o crescimento, nesse caso num nível mais individualizado, é importante para manter as condições que são a base para a construção de múltiplas formas de securitização da vida, não necessariamente passando por um objetivo de bem estar público. Assim, o *homo economicus* é deslocado para outro espaço (CAVA & COCCO, 2018), não mais para o ambiente econômico das trocas, das necessidades e da mercadoria como era definido dentro de uma gramática liberal original, mas para o espaço definido por uma generalização da forma-empresa do indivíduo, na direção de todos os elementos da vida, no interior de uma gramática neoliberal. O neoliberalismo, portanto, transforma todas as pessoas em *homens-empresa* e toda a vida em um espaço econômico produtivo. Com isso, o *homo economicus* não é mais aquele homem das trocas, mas o “homem da empresa e produção”, o empreendedor dele mesmo (CAVA & COCCO, 2018).

Num universo neoliberal, também, a sociedade civil se estabelece com existência autônoma e se torna a base produtiva para as políticas de governo (CAVA & COCCO, 2018). Isso porque aqui o poder se exerce em outros termos,

com outras condições, de uma forma mais difusa e policêntrica, ou seja, nessa governamentalidade, é posto em ação um poder eminentemente social, de produção da sociedade. Com isso, o neoliberalismo é uma mutação qualitativa em relação à economia política clássica, na medida em que determina uma reorganização profunda, descrita por Foucault como formação da sociedade-empresa (CAVA & COCCO, 2018).

A partir disso, a proliferação de núcleos de decisão e investimento nesse novo mercado neoliberal acontece, mais do que pela multiplicação do número de empresas, por uma empresarialização do social em si (CAVA & COCCO, 2018). Ou seja, há um entranhamento da prática empresarial em todas as atividades. O próprio Estado é capturado nesse movimento, na medida em que passa a ser tratado como uma empresa, necessitando de um bom gestor, precisando operar visando sempre o lucro e evitando qualquer tipo de déficit em caixa (CAVA & COCCO, 2018). Esse movimento implica que a própria vida, a constituição dos sujeitos, passa a operar empresarialmente. A governamentalidade neoliberal, portanto, culmina na sociedade-empresa. Diferentemente do liberalismo político americano clássico, que opõe a liberdade individual ao arbítrio do Estado, aqui a ciência econômica do neoliberalismo se infiltra nos comportamentos e passa a regular múltiplas dimensões da vida, como um saber penetrante e sem fronteiras disciplinares (CAVA & COCCO, 2018). Aqui, as políticas sociais deixam de ser mecanismos compensatórios voltados a corrigir discrepâncias e mitigar a pobreza para se tornarem dispositivos com que a economia é formalizada a partir da forma-empresa. A política social estratégica, dessa forma, passa a ter por principal finalidade formar o capital humano, retornar o sujeito à esfera da produtividade e mantê-lo assim, para que não exista o risco que algo se situe fora do jogo econômico pautado pelo mercado (CAVA & COCCO, 2018).

É justamente o desinvestimento sistemático do estado em sua fase neoliberal mais austera que cria esse espaço para se relacionar com os atores sociais a partir da ideologia do microempresário e do empreendedorismo (GAGO, 2019). Ou seja, aqui, as políticas de autogestão acabam por remediar as atividades e os serviços de reprodução, como a educação, a saúde, a segurança, o transporte, e os trabalhadores se veem obrigados a assumir os custos dessa reprodução (GAGO, 2019). É também a descentralização do estatal em nome de uma dinâmica diretamente empresarial que culmina na gestão individual de si, de suas liberdades e de suas inseguranças.

Para Gago (2019), é a reconceitualização da política social em termos neoliberais que opera uma mudança da figura do Estado como mais ou menos paternal, no sentido de proteção estatal, para uma onde impera conceder a cada um uma espécie de espaço econômico dentro do qual podem assumir e enfrentar os riscos.

Assim, para Gago (2019), se o momento neoliberal é, portanto, um momento pós-soberano a partir de um certo ponto de vista, pode-se dizer, no entanto, que a soberania parece ser reterritorializada no corpo de cada um, de forma que aqui a soberania é redefinida como relação consigo mesmo. Aqui, portanto, valoriza-se, de uma forma mais individual, controle, organização e produção de um território que é o próprio corpo, como conjunto de normas para sua defesa e enriquecimento (GAGO, 2019). Isso cria um individualismo sufocante, ainda mais enraizado pela privatização, onde aqui o próprio indivíduo se torna a preocupação principal de cada sujeito (LECHNER, 2015). Há uma individualização dos riscos e das responsabilidades na medida em que há uma reorganização da sociedade em torno do mercado, numa tentativa de criar um ambiente onde cada indivíduo é livre para eleger suas opções, assumir os riscos e se colocar como responsável pelos seus atos. Esse movimento tem como consequência, contudo, uma sobrecarga desse indivíduo, de uma maneira que essa exaltação à individualidade se apresenta como um individualismo asfixiante (LECHNER, 2015).

Assim, em uma ordem neoliberal, os indivíduos são forçados a decidir por sua própria conta e risco, por exemplo, qual seguro médico seria mais conveniente, qual previdência social privada seria mais rentável, qual o melhor colégio para seus filhos, diminuindo o papel do Estado Moderno na administração desses serviços (LECHNER, 2015). Com tudo isso em mente, dada a passagem de uma organização social para outra, a sociedade civil se confunde com uma crescente política de privatização das condutas e com isso surgem novas formas de sociabilidade baseadas em estratégias individualistas, que são racionais e criativas para se adaptarem às dinâmicas do mercado, mas que recusam compromissos coletivos (LECHNER, 2015). Esse movimento retroalimenta, assim, uma crescente individualização: as pessoas se desprendem da tutela de valores, hábitos e laços sociais que são herdados e começam a construir a sua biografia sujeitas a seus próprios riscos e suas responsabilidades (LECHNER, 2015).

Agora retornando à virada ontológica que Foucault realiza ao pensar sobre o neoliberalismo, para o autor, há uma necessidade, por parte dos mercados

competitivos de suporte político e, portanto, de uma nova forma do que ele chama de "governamentalização" do Estado (BROWN, 2019). Nessa nova racionalidade governamental – alimentada pelo neoliberalismo ao passo que é indissociável dele –, todo governo é para os mercados e orientado por princípios de mercado (BROWN, 2019). Contudo, paralelamente a isso, os mercados devem ser construídos, viabilizados, amparados e ocasionalmente resgatados por instituições políticas orientadas por princípios estatais. Assim, os mercados competitivos são o modelo e o objetivo, mas esses não são exatamente naturais nem autossuficientes. Essas duas características são parte do que anteriormente chamamos de racionalidade neoliberal: a elaboração de princípios de mercado como princípios de governo onipresentes e o próprio governo reformatado para servir aos mercados (BROWN, 2019). Estas são características que separam a racionalidade neoliberal daquela do liberalismo econômico clássico. Isso é importante na medida em que essas diferenças são, segundo Gago (2019) ou Brown (2019), aquelas que constituem a reprogramação da governamentalidade (BROWN, 2019).

Para Foucault, portanto, a consolidação do neoliberalismo nos anos 1970 marca a passagem para um novo tipo de regulação das práticas de governo em contraposição ao princípio de governo pela razão de Estado (CAVA & COCCO, 2018). Se naquelas razões de Estado das sociedades de soberania, o governo tem por dever intervir no processo social e econômico de fora, nesta nova ordem, nos dispositivos de poder do neoliberalismo, a regulação opera de maneira mais interna, infiltrada nas trocas e nas relações sociais produtivas. Ou seja, em vez de um agente externo dotado de poder e vontade soberanos, o núcleo decisório sobre a regulação e aplicação de políticas econômicas se difundem por múltiplos agentes dotados de racionalidade econômica, os quais são eles próprios diretamente incluídos em decisões que os afetam (CAVA & COCCO, 2018).

Reafirmo, porém, que isso não significa que o neoliberalismo acabe com a intervenção do Estado, mas tão somente o fez atuar de acordo com outros mecanismos que permitem gerir os processos naturais, econômicos e demográficos e integrar os indivíduos, agora homens-empresa, nessa dinâmica (CAVA & COCCO, 2018). Ou seja, enquanto o campo preferencial da razão de Estado, e do próprio liberalismo, se orienta na direção da macroeconomia, com suas intervenções e induções, no neoliberalismo, impõe-se uma racionalidade distribuída, não unificada, que não segue uma lógica unitária, que seria mais

adequada ao regime macroeconômico (CAVA & COCCO, 2018). Aqui, nos termos de Foucault, o neoliberalismo opera como uma governança de natureza policêntrica, e não por meio de uma instância de governo concentrada que tomaria as decisões de cima para baixo, sob a forma de imposição de uma vontade superior (CAVA & COCCO, 2018).

Com isso em mente, podemos pensar o neoliberalismo como uma mutação na arte de governar, o que supõe entendê-lo como um conjunto de saberes, tecnologias e práticas que desenvolvem um novo tipo de racionalidade, que não mais pode ser pensada exclusivamente como sendo impulsionada “de cima para baixo” (GAGO, 2019). Isso porque há uma série de tecnologias, procedimentos e afetos que incentivam a livre-iniciativa, a auto empresarialidade e a autogestão, assim como a responsabilidade sobre si (GAGO, 2019). É uma racionalidade que mobiliza as subjetividades como uma variedade de modos de fazer, sentir e pensar que organizam os cálculos e os afetos de uma maquinaria social desejada. Com isso, o grande trunfo do neoliberalismo é que ele se torna uma dinâmica imanente, na medida em que modula subjetividades e é estimulado sem a necessidade de uma estrutura opressora transcendente e externa (GAGO, 2019).

Apesar de, como já vimos, ser uma definição extremamente simplista considerar que o neoliberalismo é uma categoria socioeconômica que significa ausência total de governo ou de qualquer regulação política; o neoliberalismo não é o reino da economia sem o da política, mas é a criação de um mundo político que surge como projeção das regras e das exigências do mercado de concorrência (GAGO, 2019). O cálculo, aqui, portanto, surge como modalidade que considera a existência da liberdade e da singularidade humana. No entanto, esse reconhecimento é feito de forma que posiciona os indivíduos também como objetos de um complexo cálculo a respeito de cada uma de suas ações e motivações (GAGO, 2019).

A existência da sociedade, a partir disso, vai de encontro a esses processos, na medida em que a sociedade é um obstáculo aos mercados competitivos. A sociedade, portanto, passa a ser quase como um termo pejorativo para o neoliberalismo, e para a direita atual, por minar a liberdade com uma agenda tirânica de igualdade social, de direitos civis, de ações afirmativas (BROWN, 2019). Assim, o neoliberalismo tem como objetivo dismantelar o Estado social, seja privatizando-o, seja destruindo o bem-estar social. Com esse constante ataque

ao social, constroem-se e legitimam-se formas antidemocráticas de governo (BROWN, 2019). Isso se dá ao passo que se derrota a compreensão democrática de sociedade zelada por um povo caracterizado pela diversidade e habilitado a governar a si de forma igualitária e compartilhada e ao passo que se executa um projeto de dismantelar e depreciar o Estado social em nome de indivíduos livres e responsabilizáveis (BROWN, 2019). Assim, no interior de uma razão neoliberal há a crença de que caminhar na direção de um aprofundamento do social, como uma categoria bem estabelecida e unida, levaria todos nós à ruína, na medida em que solaparia a liberdade e o livre funcionamento dos mercados. A conclusão, portanto, é que a sociedade deve ser dismantelada (BROWN, 2019).

No neoliberalismo, esse dismantelamento ocorre em muitos ângulos (BROWN, 2019). Epistemologicamente, o dismantelamento da sociedade envolve a negação de sua existência, como Thatcher fez nos anos 1980 (Thatcher, 1987, p. 29). Politicamente, envolve o dismantelamento do Estado social, encarnado na privatização de certos serviços, como seguridade social, educação, parques, saúde e outros, que, como dito anteriormente, são delegados à livre escolha dos indivíduos (BROWN, 2019). Legalmente, envolve reivindicações de liberdade para contestar a igualdade, bem como as proteções ambientais, de saúde, de segurança, laborais – expressados pelo mantra da liberdade de expressão. Culturalmente, essa contestação é feita de uma forma que projeta uma noção já reproduzida pelo pensamento ordoliberal, um movimento do século XX que pode ser considerado a origem do neoliberalismo enquanto pensamento.

O ordoliberalismo, conhecido por suas raízes na Escola de Friburgo, tinha como objetivo contrapor-se ao processo de massificação, considerado como inerente ao capitalismo, por meio do qual se engendra uma população que mais e mais pensa e age como massa. Eles denominavam esse processo "proletarização", onde viam o capitalismo como gerador de uma força social desindividualizada e até mesmo desterritorializada, propensa a se revoltar contra ele brandindo demandas por um Estado social ou uma revolução socialista (CAVA E COCO). A desmassificação ordoliberal visava combater a proletarização por meio da empreendedorização, no interior de um processo de reindividualização dos trabalhadores, por um lado, e da realocação dos trabalhadores em práticas de autoprovisão familiar por outro. O reenraizamento e a autoprovisão e as práticas e políticas que as viabilizaram desenvolveriam um novo quadro antropológico para

tornar os trabalhadores mais resilientes em face das recessões econômicas, o que chamaram de desmassificação (BROWN, 2019). Pode ser interessante nos debruçarmos brevemente sobre este último ponto, na medida em que pode ser relevante entendermos melhor como o neoliberalismo, influenciado por certas ideias ordoliberais, funciona como uma poderosa máquina de individualização.

Isso porque desde sua economicização e privatização das atividades governamentais, até suas tentativas de deslegitimar e conter reivindicações democráticas, o neoliberalismo busca tanto restringir e minar o político (BROWN, 2019). Isso se dá com o objetivo de constantemente destruir direitos, que passa por um processo de limitar agudamente certos tipos de estatismo mais voltados à provisão social, ou ao "assistencialismo". Para isso, os neoliberais promoveram Estados e instituições despolitizadas, leis que "revestem e protegem o espaço da economia mundial" e uma governança baseada em princípios de negócios e sujeitos orientados pelo interesse do mercado (BROWN, 2019). Paralelamente, essa governança neoliberal produz um tipo de liberdade específica, na medida em que é um poder com a capacidade de criar e modular por dentro da produtividade o comportamento dos indivíduos (CAVA & COCCO, 2018). Aqui, não mais cabem conceitos puros de violência ou consentimento, na medida em que é uma categoria que opera nos limiares em que a própria vontade individual é gerada. Ou seja, opera dentro de um sistema onde se deseja essa neoliberalização (CAVA & COCCO, 2018). Isso acontece na medida em que o neoliberalismo é uma tecnologia de poder voltada à produção da própria sociedade. A sociedade-empresa e o homo economicus, portanto, se caracterizam por um espalhamento de microelementos empreendedores e consumidores/produtores a fim de atingir um efeito global, que conduz a uma maior produtividade desejada (CAVA & COCCO, 2018).

A política neoliberal, assim, visa afrouxar o controle político sobre atores econômicos e mercados, substituindo a regulação e a redistribuição por liberdade de mercado e direitos de propriedade descomprometidos (BROWN, 2019). O neoliberalismo, com isso, infiltra seus dispositivos nas mentes, proliferando mecanismos de controle que se espalham pela sociedade inteira, desde dentro e em profundidade, em forma de uma micro economia financeirizada e de um empreendedorismo difuso (BROWN, 2019). Ou seja, trata-se de uma arte de governar que dissemina as instâncias de regulação pelo tecido social, com o objetivo de favorecer condições gerais, por onde esses agentes econômicos

individualizados conduzirão a economia de um modo globalmente mais eficiente. Isto implica a necessidade de uma política de contínua modelagem das relações produtivas, onde se regule uma política de economicização de todo o campo social, numa extensão da economia a todo o campo social (BROWN, 2019).

Podemos ver isso, no conceito de neoliberalismo vindo de baixo, de Verônica Gago (2019). Aqui, a autora enxerga que o neoliberalismo não pode ser compreendido se desconsiderarmos as formas como foram captadas, criadas e interpretadas as formas de vida, as táticas de resistência e os modos de habitar populares que o combateram, alimentaram, transformaram, que dele se aproveitaram e que com ele sofreram (GAGO, 2019). Com isso, a autora traz o conceito de neoliberalismo de baixo para cima, onde aqui se salienta a proliferação de modos de vida que reorganizam as noções de liberdade, cálculo e obediência, projetando uma nova racionalidade e afetividade coletiva. No interior desse conceito, compreende-se que existe um conjunto de condições que se concretizam para além da vontade de um governo, mas que operam numa rede de práticas e saberes que assume o cálculo como matriz subjetiva primordial, funcionando como motor de uma poderosa economia popular que mistura saberes comunitários de autogestão e intimidade com a noção de uma autoempresarialidade de massas (GAGO, 2019).

O conceito de Gago, contudo, se afasta da figura do *homo economicus*, na medida em que aqui não nos referimos a um tipo de composição que seja estritamente individual, mas sim de um modo de consideração de uma dinâmica que resiste à exploração e à espoliação, mas que ao mesmo tempo assume esse espaço antropológico do cálculo. Ou seja, trata-se de um neoliberalismo que está enraizado nos territórios, sendo fortalecido nas subjetividades populares e se expandindo e proliferando pela organização das economias informais ao passo que resiste a elas (GAGO, 2019).

Para compreendermos a dimensão disso, é preciso desconstruirmos algumas ideias. Primeiramente, a ideia de que o neoliberalismo consiste apenas em um conjunto de macropolíticas desenhadas por centros imperialistas (GAGO, 2019). Nesse raciocínio, supõe-se um mapa: um neoliberalismo concebido no Norte que é derramado nos países do Sul, assim como foi discutido acerca da modernidade nas seções anteriores. Em segundo lugar, a ideia de que o neoliberalismo consiste em uma racionalidade que compete apenas a grandes atores políticos e econômicos,

sejam transnacionais, regionais ou locais (GAGO, 2019). Este segundo ponto é importante na medida em que para Gago (2019) interessa muito mais pensar em um nível molecular, onde há uma racionalidade neoliberal que se expande, mas que também passa por mutações e degenerações, combinando-se com outras racionalidades.

Assim, se pensamos no neoliberalismo como mais que uma doutrina homogênea e compacta, podemos enxergar a variedade de mecanismos e saberes que implicam e os modos como se combina e articula, de maneira desigual, com outros saberes e formas de fazer, transformando essa categoria. Essa pluralização do neoliberalismo pelas práticas provenientes “de baixo”, porém, nos permitem ver sua articulação com formas comunitárias, com táticas populares de resolução da vida, com empreendimentos que alimentam as redes informais, e com modalidades de renegociação de direitos. . Ou seja, ao passo que aqui existe um reforço dessa categoria, é justamente nessa pluralização que também aparecem as resistências a um modo de governo extremamente versátil. Isso porque a produção de subjetividade está sempre sujeita a reviravoltas e surpresas (CAVA & COCCO, 2018). Esse movimento salienta como o Neoliberalismo na América Latina não se deu de uma forma que se reproduz inteiramente políticas estipuladas por aqueles que as construíram de fora da realidade latina. Aqui se dá de de uma forma híbrida, ou abigarrada, como apresentarei melhor a partir do próximo capítulo. Aqui o neoliberalismo se dá de uma forma própria particular, assim como em vários lugares do mundo ao passo que é reproduzido pela população.

Como podemos observar com Gago (2019), isso possui consequências positivas e negativas, na medida em que é impossível prever como essas classes populares irão se relacionar com as racionalidades da modernidade e do neoliberalismo. A população pode internalizar e reproduzir essas racionalidades, como pode se chocar com elas, tirando lascas dessas “falésias”. Contudo, mesmo essa reprodução pode evidenciar as problemáticas que essas categorias dominantes apresentam, ao aprofundarmos cada vez mais as crises que elas suscitam. Simultaneamente, essas culturas locais, quando em dialética com essas estruturas de pensamento dominante, podem surgir como um lugar de resistência e de denúncia, ao se situarem à margem dessa estrutura moderna e neoliberal, trazendo alternativas de modos de vida e de sentir-pensar que escapam às estipuladas por essas racionalidades dominantes. Svampa (2019) coloca que a consciência de que

estamos vivendo grandes mudanças em escala mundial que põem em risco a vida do planeta, gera um questionamento das dinâmicas atuais de desenvolvimento, bem como da visão dualista dominante da modernidade que subdivide os seres humanos em duas categorias: modernos e arcaicos. Esse é o trabalho que a *metodologia do recorazonar* estipula, como veremos mais a fundo a partir do próximo capítulo. Aqui busca-se esgarçar cada vez mais as fraturas, salientando as crises e simultaneamente trazendo de volta para o espaço do político aqueles que foram silenciados. Desse modo talvez possamos, aos poucos, desmoronar as dominantes racionalidades que infringem diversas e cotidianas violência a muitos povos na América Latina. Contudo, como veremos na próxima seção, este trabalho não é simples e imediato, dada a dimensão da internalização dessas categorias pelas diversas populações da América Latina.

2.3.

O projeto expansionista encarnado pelo neo-desenvolvimentismo e neo-extrativismo na América Latina.

Como foi elencado num momento anterior, um dos projetos de modernização da América Latina foi em grande medida o projeto expansionista. Alguns governos no continente deram cabo a esse projeto a partir de uma categoria chamada de neoextrativismo. Ao mergulharmos melhor nesse conceito e dissecarmos o que ele quer dizer, podemos observar de uma maneira mais detalhada como isso se manifesta no continente (SVAMPA, 2019).

Essa recente categoria surge no começo do século XXI, quando as economias latino-americanas se viram favorecidas pelos altos preços internacionais dos produtos primários e passaram a viver um período de crescimento econômico (SVAMPA, 2019). Essa conjuntura coincide com um período de intensas mobilizações sociais e questionamento do consenso neoliberal assim como das formas mais tradicionais de representação política. Em diversos países da região, esse ciclo de mobilizações sociais foi coroado pelo surgimento de governos progressistas, de esquerda ou centro-esquerda, que, ainda que possuindo diferenças, combinaram políticas econômicas heterodoxas com a ampliação do gasto social e a inclusão por meio do consumo. Assim, teve início o que foi denominado de ciclo progressista latino-americano, que se estendeu pelo menos até 2015-16 (SVAMPA, 2019).

O neoextrativismo nos é importante na medida em que lança luz sobre a crise do projeto de modernidade e sobre a crise socioecológica que habitamos. A noção de que estamos vivendo grandes mudanças em escala mundial, que põem em risco a vida no planeta, tem como consequência um questionamento das dinâmicas atuais de desenvolvimento, bem como ao questionamento da visão dualista dominante, associada a modernidade, entre seres modernos-arcaicos (SVAMPA, 2019). Assim, o reconhecimento crise ecológica aparece intrinsecamente ligado à crise da modernidade, na medida em que surge como resposta à necessidade de pensar alternativas à modernidade apoiado de outros paradigmas que novamente ponham o foco na reprodução da vida e apontem para a criação de um novo vínculo entre o humano e o não humano, a partir de uma visão relacional, não dualista (SVAMPA, 2019). Contudo, para além da crise biológica e relacional, o conceito

de neoextrativismo também nos conecta à crise econômica global, na medida em que o atual modelo de acumulação aparece associado às reformas realizadas pelo capitalismo neoliberal e financeiro a partir dos anos 1990, aprofundadas a partir da crise de 2008. A crise justamente acentua as desigualdades sociais a partir de políticas de ajustes econômicos que se estendem pelos países centrais, tornando mais atraentes os modelos econômicos que comercializam com mais intensidade a natureza, como alternativa para combater a recessão (SVAMPA, 2019). Além desses elementos, o neoextrativismo nos permite fazer uma leitura em termos de crise da democracia. Isso porque, segundo Svampa (2019), a associação entre o neoextrativismo e a derrubada das fronteiras da democracia aparece como fato indiscutível, pois na medida em que esses processos ocorrem sem consentimento social, sem consulta à população, sem controle ambiental, a tendência é a manipulação das formas de participação popular, com o objetivo de controlar e influenciar as decisões coletivas (SVAMPA, 2019).

Nesse modelo de relação entre modernidade e extrativismo característica da América Latina, contudo, surgem novas dimensões em diferentes níveis: expansão da fronteira das commodities, esgotamento dos bens naturais não renováveis, crise socioecológica de alcance global, regionais e nacionais, crises territoriais como ocupação intensiva (como podemos observar no recentemente exemplo do do genocídio Yanomami no Brasil), lutas ecoterritoriais com participação de diferentes atores coletivos, aumento da violência estatal e paraestatal para lidar com essas crises (SVAMPA, 2019). Para além disso, há a explosão de conflitos socioambientais, deflagrado nas lutas ancestrais pela terra, protagonizadas principalmente por movimentos indígenas e de camponeses, assim como o surgimento de novas formas de mobilização e participação cidadãs, que por sua vez são centradas na defesa do âmbito comunitário, da biodiversidade e do meio ambiente (SVAMPA, 2019). Com isso em mente, podemos dizer que o conflito pode ser visto como inerente ao neoextrativismo, ainda que isso não se traduza no surgimento de resistências sociais conscientemente politizadas em todos os casos. Em certos casos, à medida que os megaprojetos reconfiguram o território em sua globalidade, os conflitos acabam por estabelecer uma disputa acerca do que se entende por desenvolvimento, especialmente em relação à sua validade e, de maneira mais ampla, reivindicam outras formas de democracia e de relacionalidade com a natureza (SVAMPA, 2019).

É a partir desses questionamentos que Recasens observa uma mudança de atitude em relação a certos valores e estilos de vida não-ocidentais, que após serem desprezados durante décadas pelo eurocentrismo desenvolvimentista, taxados de atrasados ou "obstáculos ao progresso", agora estão sendo reavaliados e até mesmo trazidos como exemplos da necessária mudança cultural em direção a um modelo de sociedade mais austero e sustentável (RECASENS, 2014). Neste contexto de esgotamento dos velhos axiomas e slogans desenvolvimentistas e da busca de alternativas, surge uma crescente atenção às invocações da filosofia do *buen vivir* na região andina na última década (RECASENS, 2014).

O conceito de *buen vivir* é a tradução em espanhol proposta para categorias indígenas como *suma qamaña* (em aymara) e seus equivalentes quechua *allin kawsay* ou *sumak kawsay*. O significado destas expressões seria o de uma vida digna, mais austera, que concebe o bem-estar de forma holística, identificando-o com a harmonia do ambiente social (a comunidade), com o ambiente ecológico (a natureza) e com o ambiente sobrenatural (RECASENS, 2014). O autor salienta que estamos tratando de uma concepção de bem-estar que não se baseia em indicadores como a renda anual per capita ou a acumulação de bens materiais, mas de uma categoria que denota etimologicamente uma implicação coletiva, que poderíamos traduzir como "saber viver juntos e apoiar-nos mutuamente" (RECASENS, 2014). Ou seja, um modelo de desenvolvimento que promove o bem-estar de uns em detrimento do "desconforto" de outros seria incompatível com a *suma qamaña*. Para Recasens, a incorporação dos conceitos de *sumak kawsay* e *suma qamaña* nas novas constituições do Equador e da Bolívia foi fundamental para popularizá-las e torná-las objeto de análise e debate internacional (RECASENS, 2014). Contudo, essa inclusão, realizada de certa maneira passível de críticas, pode gerar graves consequências. A título de ilustração trago aqui duas aplicações dessa filosofia enquanto slogan, em dois contextos nacionais diferentes. O primeiro no Equador, enquanto o segundo na Bolívia.

O exemplo do Equador é importante porque ao olharmos para o Plano Nacional de Desenvolvimento 2007-2010 elaborado pelo governo de Rafael Correa, no Equador, por exemplo, observamos que está imbuído de uma visão econômica e tecnocrática do desenvolvimento, refletida no uso onipresente de categorias como 'crescimento econômico', 'crescimento integral', 'produtividade', 'eficiência' e 'competitividade' (RECASENS, 2014). Recasens nos chama atenção

para o fato de que, se focarmos nossa análise na esfera da política agrícola, podemos observar um contraste entre as invocações de sustentabilidade contidas no texto constitucional e o conteúdo concreto das medidas promovidas pela administração Correa. Por exemplo, de um pacote total de 415 milhões de dólares em subsídios agrícolas, quase 70% (287 milhões) foram destinados a subsidiar a compra de insumos químicos (RECASENS, 2014).

Paralelamente, no caso da Constituição boliviana de 2009, as expectativas geradas em torno da inclusão de slogans indígenas foram maiores, especialmente porque o governo de Evo Morales tem uma ligação muito mais orgânica com os movimentos camponeses e indígenas de base do que o de Rafael Correa. Contudo, a encarnação do princípio do bem viver no texto boliviano também não está livre de ambiguidades e imprecisões (RECASENS, 2014). Isso porque, assim como no Equador, aqui há um contraste entre as implicações ecológicas e comunitárias inerentes ao princípio de *buen vivir* e o modelo de política macroeconômica promovido pelo governo, batizado por seu vice-presidente García Linera como "capitalismo andino-amazônico" (RECASENS, 2014). O autor, contudo, reconhece o valor das políticas sociais empreendidas pela administração Morales, mas sua crítica se dá na medida em que por via de regra a política econômica desse governo tem sido muito mais pragmática e menos inovadora do que se poderia esperar a partir de uma leitura descontextualizada de certas passagens constitucionais ou da própria retórica do partido de Morales (RECASENS, 2014).

Com isso, a política econômica de Morales não representou nenhum cataclismo, no sentido de virar a ordem pré-existente de cabeça para baixo, mas sim uma estratégia determinada de recuperação do protagonismo econômico do Estado (RECASENS, 2014). Nesta redefinição do modelo econômico não haveria nenhum sinal significativo de ruptura epistemológica com o paradigma desenvolvimentista dominante desde a Segunda Guerra Mundial (RECASENS, 2014). Aqui a hierarquia de objetivos e prioridades declarada pelo Vice-presidente boliviano seria primeiramente o Estado, que seria a única coisa capaz de unir a sociedade e assumir a síntese da vontade geral e, portanto, servindo como o primeiro vagão da locomotiva econômica. O segundo seria o investimento privado boliviano; o terceiro, o investimento estrangeiro; o quarto, a microempresa; o quinto, a economia camponesa; e o sexto, a economia indígena. Esta foi a ordem estratégica anunciada na qual a economia do país deveria ser estruturada (RECASENS, 2014).

Embora possamos saudar a inclusão nos dois textos constitucionais do *buen vivir*, como símbolo de uma concepção de desenvolvimento mais sustentável e mais respeitosa do patrimônio cultural e da identidade das populações indígenas, devemos também notar sérias dúvidas quanto à viabilidade prática de algumas das propostas estabelecidas em ambas os cenários, dadas a imprecisão e ambiguidade conceitual na sua aplicação legal (RECASENS, 2014).

Tanto o governo de Rafael Correa, quanto o de Evo Morales seriam representativos do modelo de desenvolvimento que Eduardo Gudynas descreve como *neo-extrativismo progressivo* (RECASENS, 2014). Esse neoextrativismo teria sido adotado por praticamente todos os governos reformistas da América do Sul na última década e embora em alguns lugares tenha trazido algumas mudanças em relação ao modelo seguido pelas administrações neoliberais dos anos 80 e 90, paralelamente também manteve, e em alguns casos fortaleceu, o modelo tradicional de produção extrativista, baseado na exportação massiva de recursos naturais (RECASENS, 2014). Assim, o autor faz uma leitura desenvolvimentista de ambas as administrações e com isso relativiza o caráter supostamente "alternativo" e "pós-capitalista" de ambas as Constituições, suscitando a questão de que até que ponto os valores da *boa vida* seriam compatíveis com este modelo macroeconômico. Assim, Recasens nos alerta de que não podemos compartilhar automaticamente a euforia da incorporação de *sumak kawsay* na nova Constituição equatoriana como um "marco transcendental" para "refundar" o Estado e a sociedade (RECASENS, 2014).

Existem atores fora do campesinato andino, tais como certas ONGs, intelectuais ou mesmo consultores internacionais que participaram dos respectivos processos constituintes (RECASENS, 2014). Esta participação, contudo, nem sempre é isenta de riscos, na medida em que a falta de contato direto com a realidade cotidiana daqueles que se afirma "representar" pode levar à adoção de abordagens idealizadas, irrealistas e essencialistas (RECASENS, 2014). Uma breve revisão da literatura atualmente disponível sobre *sumak kawsay* nos leva a observar que, apesar da crescente popularidade do conceito, a literatura dedicada a uma análise rigorosa e sistemática do conceito ainda é insuficiente. Para Recasens (2014), estaríamos diante de um caso de "tradição inventada", um conceito de Hobsbawn, que implica que na medida em que alguns intelectuais disseminam uma versão idealizada da cosmovisão e dos valores das culturas andinos e os transformam em

uma alternativa à visão desenvolvimentista promovida por décadas por governos e instituições de desenvolvimento, eles contribuem para o superdimensionamento e a reificação de seu significado (RECASENS, 2014). Com isso, a literatura popular e apologética sobre *sumak kawsay* projeta uma visão abstrata do conceito, mais parecida com uma declaração de princípios do que com um programa político-econômico viável. Assim, os propagandistas do *buen vivir* tendem a apresentar uma visão idealizada e a-histórica das comunidades andinas, ignorando suas atuais condições de vida, tratando-os como pré-colombianos e descolados da vida urbana e moderna (RECASENS, 2014).

Isso tem como consequência direta uma série de omissões gritantes em grande parte da literatura sobre *buen vivir*. Isso porque parece haver ainda uma tendência profundamente enraizada em amplos setores da opinião pública de associar o que no passado recente foi chamado de "a questão indígena" a um contexto exclusivamente agrário e rural (RECASENS, 2014). Enquanto isso, cerca de 53% dos bolivianos com mais de 15 anos de idade que se identificaram etnoculturalmente como quíchua ou aymara viviam em um ambiente social urbano (RECASENS, 2014). Estes dados levantam sérias questões sobre a atual relevância e viabilidade do *buen vivir*, na medida em que as condições de vida e de trabalho (em setores como a economia informal, a construção civil ou o serviço doméstico) dos migrantes indígenas nas cidades parecem dificilmente compatíveis com as conotações harmoniosas e comunitárias do conceito andino de bem-estar. Outra omissão é a presença significativa de evangélicos entre a população original da região andina. Aqui é difícil imaginar quantos povos indígenas de fé evangélica, especialmente aqueles que pertencem a igrejas menos tolerantes com rituais e tradições andinas, poderiam se sentir à vontade entre tanta retórica "idólatra". Isto implicaria que nos termos em que a boa vida está sendo promovida hoje, talvez um quarto ou um quinto da população quéchua e aymara possa se sentir excluída (RECASENS, 2014).

Assim, esse mundo ocidental dificilmente pode aspirar hoje a manter o monopólio da verdade, na medida em que as receitas e soluções que exporta há décadas parecem ter sido pelo menos tão prejudiciais quanto os "males" que alegou remediar. Recasens (2014) então anuncia a partir disso que a transição incerta para a era pós-desenvolvimento, para a qual a humanidade parece estar caminhando

atualmente, deve necessariamente ser caracterizada por um diálogo plural no qual os povos do Sul poderiam contribuir com suas próprias experiências e propostas.

O mundo rural andino e o Sul Global em geral, portanto, não podem mais serem vistos na imaginação ocidental como um "vazio" a ser preenchido e completado externamente por legiões de técnicos ocidentais e trabalhadores humanitários que, por si próprios tiveram seus corações transformados em pedra, endurecidos pelos atravessamentos da modernidade e do neoliberalismo, e que agem como pontes para o "progresso" ao trazerem técnicas agrícolas modernas, formas de organização ou racionalidade técnico-científica para resolver as "carências" da população local (RECASENS, 2014). Contudo, quando esses conceitos e conhecimentos são mobilizados para enfeitar, dentro de uma nova roupagem, políticas desenvolvimentistas que são uma continuação de estratégias extrativistas como as que existem há mais de 500 anos no continente Americano, o que ocorre é somente uma continuação da violência à memória e aos modos de vidas de povos e sociedades que ativamente buscam se afastar da classificação de seres modernos. A população local é capaz de compreender aquilo que lhe faz bem ou lhe faz mal, e é capaz de resgatar, por si só conhecimentos e conceitos ancestrais que lhe permitam desempedrar esses corações transformados em pedra, especialmente se isso vier como uma resposta necessária frente a todas essas crises que habitamos.

2.3.1.

A cultura por trás das técnicas neoextrativistas.

É preciso compreender que esse conhecimento técnico que se pretende universal e científico, por si só, não está livre de ser localizado e fruto de uma racionalidade. Por isso ele não pode ser combinado de forma superposta com outras filosofias e cosmologias sem que haja um choque. Isso porque esse entendimento de que a técnica está acima de qualquer conhecimento ancestral, ou acima de qualquer formato relacional que os seres humanos possam ter consigo mesmo e com a natureza, está inserido dentro de uma racionalidade que perpetua a divisão entre cultura e natureza, que separa o sujeito que sabe do objeto a ser conhecido. Nesta divisão, a natureza é o objeto a ser conhecido, e a verdade acerca desse objeto

depende da representação de uma realidade que é externa ao sujeito que a conhece, mas também é influenciada e atravessada por questões culturais, ou locais e por suas experiências fenomenológicas do mundo (ROJAS, 2016). Este conhecimento fenomenológico resiste a esses conhecimentos que se pretendem universais e borram as fronteiras claras acerca da divisão natureza-cultura. Assim, o que é natureza pode ser sociedade, como acontece quando a natureza, ou seres da terra, são trazidos para a política. A interação com essas práticas não-representacionais, contudo, é considerada equivalente à ausência de razão e especialmente de razão política. Devido à sua proximidade com a natureza, os povos indígenas são tratados como objetos de estudo e não sujeitos de conhecimento (ROJAS, 2016). Através dessa "hegemonia epistemológica" que a Europa abusa por si mesma, são sufocadas e suprimidas outras formas de produzir conhecimento.

Distingue-se aqui, para fins analíticos, dois momentos diferentes na contestação descolonial da modernidade: o "epistêmico" e o "ontológico" (ROJAS, 2016). O primeiro enfoca a lógica epistêmica da modernidade-colonialidade, tornando visíveis os mecanismos através dos quais a racionalidade moderna administra o mundo e legitima a universalidade do conhecimento moderno. O momento "ontológico", por outro lado, visa interromper o compromisso moderno com a existência de um só mundo (ROJAS, 2016). Na América Latina, esta interrupção, ao contrário do momento epistêmico que se realiza nos círculos acadêmicos, é expressa, entre outros, por homens e mulheres indígenas, que reivindicam um mundo onde muitos mundos se encaixem. Mundos que contemplem a existência de indígenas e afro-descendentes, que reivindicam o território como espaço para a vida, por exemplo. O que é novo aqui é a visibilidade de realidades proscritas pela modernidade e que provocam uma ruptura na divisão da natureza e da cultura, exigindo uma outra, sábia relacionalidade entre os mundos (ROJAS, 2016).

Dussel, por sua vez, argumenta que as culturas localizadas ao lado de fora da modernidade sobrevivem ao presente e dão origem a uma "trans-modernidade", que não emerge dentro da modernidade, mas inclui culturas de lugares diferentes daqueles da modernidade norte-americana ou europeia, na medida em que elas emergem da exterioridade da modernidade, daquilo que a modernidade excluiu, negou, ignorou Dussel. Para Dussel, estas culturas não são recentes, mas estão aparecendo recentemente com um status de atores na história do sistema mundial

(DUSSEL, 2002). Para o autor, a transmodernidade é comparada à variedade e riqueza das selvas tropicais, ao passo que estas culturas teriam uma imensa capacidade de invenção que seria necessária para que a humanidade possa redefinir sua relação com a natureza baseada na ecologia (DUSSEL, 2002).

A proposta do De la Cadena (2015), por sua vez, é acerca da "diferença radical" como condição para perturbar o raciocínio familiar. Essa diferença radical é uma relação que traz desacordos para a conversa e força o mecanismo que anula da política os seres da terra e a ontologia relacional a se tornarem visíveis. Esta política é sustentada pela diferença, na medida em que certas práticas apresentam um excesso que desafia a política moderna ao incluir outros seres que não os humanos. Elas provocam rupturas dentro do mundo das instituições modernas e revelam divergências entre mundos (CADENA, 2015 2015). O engajamento em conversas entre mundos, assim, oferece esperança para responder aos urgentes problemas globais que a modernidade criou e não pode resolver, incluindo a mudança climática, a agricultura monocultural, a acumulação perpétua e a vontade de "progredir" a todo custo (CADENA, 2015).

Com isso, formas alternativas de "saber" e "ser" têm persistido como tradições vivas de conhecimento dos povos colonizados, que mantêm alguma vitalidade que prevê a possibilidade de uma recuperação de um pensamento outro, onde cabem vários mundo em relação, e não só há espaço para um mundo único, moderno (ROJAS, 2016). Trazer o pluriversal, portanto, é um projeto ético-político que pede subjetividades capazes de desidentificar do neoliberalismo e da modernidade e, em vez disso, desejar e criar mundos diversos (ROJAS, 2016). Estas subjetividades que criam esses outros outros mundos são realçadas através de projetos coletivos de solidariedade, novas formas de sociabilidade e visões alternativas de felicidade. Estas abordagens, por serem orientadas para alternativas à lógica colonial, constituem um projeto político distintamente diferente em sua diversidade, que passaram pelos termos de "emancipação-descolonização". Assim, compreendemos que a modernidade é somente uma das formas de se promulgar a realidade. Ao lado da modernidade, existem outras formas de se promulgarem múltiplas realidades, um pluriverso (ROJAS, 2016). É navegando rumo a pluriverso, no qual mergulharemos mais a fundo nos próximos capítulos, que encontramos as formas de conexão e de articulações possíveis para abriremos as possibilidades de imaginarmos futuros alternativos dentro de outros cenários,

menos agressivos e violentos em relação àqueles que não são os “nós”, mas são os “outros”, no interior dessa gramática dualista que aqui buscamos contrastar.

2.4.

É possível escapar desses desejos modernos?

Para Chatterjee (1993), Benedict Anderson demonstrou, com muita originalidade, que as nações não eram os produtos determinantes de determinadas condições sociológicas, como idioma, raça ou religião, mas sim tinham sido, na Europa, assim como em todos os outros lugares do mundo, imaginadas para existir (CHATTERJEE, 1993). A objeção central da autora ao argumento de Anderson, porém, se dá na seguinte questão: se os nacionalismos no resto do mundo têm que escolher sua comunidade imaginada a partir de certos modelos já colocados à sua disposição pela Europa, o que lhes resta para imaginar? Essa pergunta se dá na medida em que parece que foi decretado que nós, no mundo pós-colonial, seremos apenas consumidores perpétuos de certas categorias exportadas (CHATTERJEE, 1993). Ou seja, estamos condenados a reproduzir e seguir cegamente cartilhas neoliberais e modernas, que como vimos, respectivamente, criam na sociedade um individualismo sufocante e uma violenta homogeneização acompanhada de uma exclusão/supressão de certos grupos dissidentes. O Norte global, portanto, seria o único sujeito da história, na medida em que nos forneceu todo o roteiro que deveríamos seguir, num movimento evolucionista até uma sociedade moderna e neoliberalizada? Ou seja, nossa imaginação deve permanecer para sempre colonizada?

Como resposta, então, Chatterjee inaugura um projeto que passa por reivindicar nossa liberdade de imaginação para nós, os outrora colonizados (CHATTERJEE, 1993). Ou seja, passa por reivindicações de uma possibilidade de futuro, de uma organização social, de uma mentalidade social que não passem pela tentativa de replicação perfeita de certas categorias exportadas e potencialmente violentas, mas por uma possibilidade de construção de realidade nossa, onde poderíamos afastar certas violências estruturais tanto da modernidade, quanto do neoliberalismo (CHATTERJEE, 1993). Como dito anteriormente, essa não é uma tarefa que pode ser realizada do dia pra noite, tampouco pode ser realizada com um só golpe. O que acredito, e aqui reforço, é na possibilidade de criarmos *rachaduras e fraturas* nesses discursos hegemônicos que internalizamos e, a partir dessas fendas, fazermos emergir novas possibilidades e novas realidades, modificando como nos relacionamos com nós mesmos e com o mundo a nossa volta.

Isso se torna possível a partir do momento em que entendemos a política e as narrativas como não necessariamente construídas de cima para baixo, como vimos anteriormente, mas a partir de uma possibilidade múltipla e cotidiana, a partir de diferentes espaços, saberes, e meios de comunicação possíveis. Por exemplo, entendemos que assim como a "nação" e a política também são realizadas nos aspectos multitudinários da democracia – em rebeliões, marchas de protesto, em marchas militares –, esses também são celebrados e reforçados em eventos esportivos, em exposições de arte, em performances, concertos e outros. A questão aqui é como pensar o político nestes momentos em que o subalterno, ou o cidadão comum e precarizado, emerge na esfera política moderna como membro de pleno direito do corpo político, sem ter que fazer nenhum trabalho "preparatório" para se qualificar como o cidadão-burguês que constrói narrativas de cima para baixo, numa posição de elite? (CHAKRABARTY, 2000).

Ou seja, se o campo onde o subalternizado e as elites participaram e ajudaram a construir era político, por que movimentos de contestação também no interior desse campo não podem ser de reconstrução e definição do político? (CHAKRABARTY, 2000) Esse movimento, contudo, não precisa necessariamente seguir lógica dos cálculos laicos-rationais inerentes à concepção moderna do político, mas ainda, sim, pode seguir, dentro de seus próprios termos. Isso porque a esfera política do subalterno, que pode também ser moderna, que pode ser também neoliberal, e ainda sim pode perturbar essas categorias, não necessariamente foi destituída da agência dos deuses, espíritos e outros seres vivos e não vivos. Da mesma forma, não precisa passar por uma linguagem política acadêmica, e sequer escrita, para ter lugar. Isso não faz da consciência dessas pessoas uma consciência política atrasada, fruto de uma mentalidade pertencente ao passado. Essas são consciências afetadas, transformadas e impactadas por instituições políticas e econômicas modernas e neoliberais, mas assim como elas podem reforçar essas categorias, elas podem ser diretamente resistentes a elas, em movimentos muitas vezes contraditórios e não necessariamente tão evidentes assim, operando por vezes de formas mais nuançadas. Ou seja, as leituras de quem vive diariamente essas relações de poder não necessariamente operam de formas irrealistas ou retrógradas por estarem fora de uma certa linguagem e concepção política que foi posta como hegemônica por parte daqueles que realizam uma política de cima pra baixo. Essas leituras e modos de agir no mundo, pelo contrário,

têm uma capacidade de perturbação muito poderosa justamente por operarem de uma outra forma, numa outra rede de funcionamento que discutirei mais objetivamente nos capítulos porvir.

Com isso em mente, no próximo capítulo, trarei a metodologia mais a fundo, onde deixarei mais evidente o objetivo político desta pesquisa. Nesse sentido, através da *metodologia do recorazonar*, podemos pensar em duas frentes de ações políticas que podem nos ajudar para navegarmos rumo a um pluriverso. Este último termo também explicarei com mais calma a partir do capítulo 3. Para além disso, no próximo capítulo encontraremos o conceito de abigarramento, muito central nesta pesquisa, e que funciona como uma crítica direta ao conceito de hibridismo muito adotado por Canclini. Ao final do capítulo trago de que forma as contribuições da estética enquanto uma lente conceitual nos permite apreender as reflexões que as obras selecionadas de acordo com nossa metodologia nos suscitam.

3

Metodologia e lentes conceituais

Neste capítulo trago o que pretendo mobilizar como metodologia para dar cabo a um projeto que navega rumo a um pluriverso, conceito que foi brevemente introduzido no capítulo anterior mas que será desenvolvido mais a fundo nas seções que se seguirão. Esse pluriverso, em algum grau, tenta desviar desses reordenamentos que retomam e fortalecem esse Mundo Único representante de racionalidades modernas e neoliberais, que almeja ser a única possibilidade de racionalidade, sustentado por uma trama de projetos nacionais e internacionais. Para avançar em direção a uma abordagem pluriversal da política, é essencial desenvolver uma metodologia que não só abrace mundos plurais, mas também desafie a definição hegemônica dominante da política. Isto requer um afastamento da definição centrada no Ocidente que perpetua a noção de uma única ontologia da política e, em vez disso, adotar uma compreensão simétrica de múltiplos mundos, suas formações socionaturais e suas práticas.

Nesse sentido, resgatar o pensamento de outras culturas que habitam a América Latina pode nos ajudar a seguir nesta direção. Um exemplo dessas contribuições é a partir de um entendimento da cultura Tsetal, que busca um desempedrar desses corações que foram tão endurecidos pelo individualismo da racionalidade neoliberal ou pela predatória relação com a natureza e com todos os seres que a modernidade encarna, juntamente com seu projeto de legitimar só um tipo de sociedade, aquela considerada moderna. Ou seja, ao passo que essas categorias foram absorvidas pelas classes populares e reproduzidas, fortalecendo-as a partir desse movimento, essas classes populares empedraram seus corações, enrijeceram-nos.

Porém ainda é possível transformar esses corações, *recorazonarlos*. Uma das possibilidades oferecidas por Juan Lopes Intzín (2018) como contribuição é navegarmos pelos sentimentos de angústia, tristeza e fragmentação que a modernidade e o neoliberalismo provocam na população, especialmente aquelas mais fragilizadas, para encontrarmos nesses sentimentos um afastamento e uma necessidade de compor estratégias para resistir a essas categorias, tanto de forma pública quanto privada, no sentido sentimental. Diante disso, a *metodologia do*

corazonar nos convida não só a reavivar racionalidades relacionais que foram suprimidas frente a esse processo, mas também exige ações para desvelar as consequências de certas políticas e relacionais, resultando em uma fratura que expõe uma insustentabilidade e uma necessidade para buscarmos possibilidade de uma nova paisagem política.

Assim, compreendemos que o atravessamento por essas categorias, além de dar origem a emoções negativas e decepções, também gera novas possibilidades, justamente a partir das respostas e estratégias para lidar com esses atravessamentos. Para identificarmos melhor essas respostas e a que elas respondem, temos que “desaprender” o que apreendemos e “des-pensar” o sistema, ou seja, situar-nos fora dele ou pensar e desconstruí-lo através da imaginação epistemológica (INTZÍN, 2018). É justamente a partir das fraturas causadas pela absorção e reprodução dessas categorias que se encontram em crise que podemos encontrar as pistas, os incentivos e os modos de rearticulação de resistência popular para empreendemos esse projeto.

A partir disso, é aqui que acredito que a mobilização da *estética* assume um papel crítico. Artefatos artísticos podem ser empregados como veículos para expor questões sociais que surgem dentro das crises que estamos vivenciando atualmente. Através de uma reapresentação matizada e crítica, tais trabalhos desafiam os discursos e as categorias existentes, destacando as fraturas e fissuras subjacentes. Este processo perturba nossos padrões de pensamento, forçando-nos a confrontarmos a nós mesmos e a nossa relação com o mundo. Neste capítulo, vamos nos aprofundar nos fundamentos teóricos deste argumento. Os trabalhos artísticos apresentados nos capítulos seguintes nos guiam para um repensar político de nossa situação atual. Ao envolver nossos corações, sentidos e emoções, estes trabalhos facilitam uma análise mais profunda, crítica e imaginação de possíveis futuros diante do discurso teórico apresentado até o momento.

Contudo, frente a isso, surge aqui a questão: como pensar em restabelecemos certas coletividades num mundo atravessado por um individualismo extremo, destruidor de certas coletividades ou de agrupamentos populares tidos como marginais ou arcaicos? A hipótese trabalhada aqui, que será mais aprofundada neste capítulo, é justamente como novos agrupamentos, novas redes e novas conexões entre novos atores surgem precisamente a partir dessa

fragmentação que o neoliberalismo e a modernidade catalisaram, precisamente a partir desses atravessamentos.

Já no primeiro capítulo vislumbramos como algumas teorias acerca de como foi desenvolvida a modernidade e o neoliberalismo na América Latina tentam se afastar de uma gramática de uma reprodução perfeita de categorias que surgiram no Norte global, de forma que trazem à luz como essas categorias são inevitavelmente transformadas, alteradas ao terem contato com a realidade local, abrindo certas fraturas na sacralidade desses discursos. Essas concepções alternativas reivindicam uma hibridez, o que sintetiza e dialoga o local e o estrangeiro, criando um terceiro produto dessa relação. Há também aqueles que se anunciam transmodernos, reivindicando uma modernidade que inclui e integra culturas de lugares diferentes daqueles da modernidade norte-americana ou europeia, de forma que o produto cultural moderno emerge daquilo que a modernidade excluiu, negou, ignorou. Contudo, ao nos debruçarmos sobre certas dissidências que Verônica Gago (2019) e Cusicanqui (2010) nos oferecem, podemos encontrar alternativas em relação a como buscarmos um imaginário de construção social para nós mesmos - imaginários repletos de uma capacidade de fratura e de subversão desses discursos originais, sacros, os quais as teorias da hibridização e da transmodernidade, ainda que críticos a uma modernidade puramente advinda do Norte global, reafirmam.

3.1. Economias Barrocas e Abigarradas

Primeiramente, é necessário compreender que a economia popular opera justamente no espaço do não prescritivo, do significante vazio, que apoia essas economias comunitárias, no sentido de que o estar em comum é sempre uma invenção, ou reinvenção, política. Ou seja, a economia comunitária é um vazio na medida em que é justamente nessa lacuna que o projeto para construí-la é político, experimental, aberto e democrático (GAGO, 2019). Ou seja, o estar em comum pode significar muitas coisas e assumir muitas formas na medida em que essas economias comunitárias são construídas e, não, pré-estabelecidas. Contudo, essa forma nunca é fechada em si mesma, no sentido de que não caberia nenhuma perturbação, alteração ou fratura dessa forma que se estabeleceu. Esse ordenamento é afetado e atravessado por categorias problemáticas e perigosas, categorias essas que podem passar a ser desejadas e reproduzidas no interior dessa construção de racionalidade por parte dessas comunidades.

Como exemplo dessas categorias problemáticas, podemos observar dinâmicas econômicas populares em ambientes atravessados pelo neoliberalismo, onde barroco aqui se refere à composição estratégica de elementos microempresariais com capacidade de negociação e disputa com formatos contratuais não tradicionais (GAGO, 2019). Ou seja, é um movimento em que se sobrepõe uma racionalidade neoliberal a um repertório de práticas comunitárias, produzindo como efeito o que chamamos “neoliberalismo de baixo para cima” (GAGO, 2019). Esse conceito proposto por Gago tem relação com reconhecer a complexidade do neoliberalismo, que não pode ser definido de maneira homogênea, que não pode ser pensado como uma racionalidade implantada na população e na mentalidade popular de cima pra baixo, advindo somente do Norte global e dos grandes centros de poder, sem que haja uma continuação e uma internalização desse processo por parte da população em si (GAGO, 2019). Ou seja, esse neoliberalismo tido como “puro” é transformado, afetado, distorcido por dinâmicas ancoradas na realidade em que se manifesta. Esse movimento obriga o neoliberalismo a se pluralizar para além de sua definição como um conjunto de políticas emanadas de cima, como uma planificação estrutural, para uma definição atravessada e perturbada por esse barroquismo (GAGO, 2019).

Nessa direção, quando falamos de economias neoliberais, Veronica Gago (2019) nos propõe pensar as ensamblagens, já se afastando da gramática de hibridização, como economias barrocas, a fim de conceituar uma articulação de economias que misturam lógicas e racionalidades geralmente vistas como incompatíveis entre si (GAGO, 2019). Isso porque Gago correlaciona o barroco a uma arte da resistência, de sobrevivência própria no interior de um momento colonial. O barroco latino-americano, dentro do nosso escopo de análise, ainda persistiria como um conjunto de modos entrelaçados de fazer, pensar, perceber, lutar, trabalhar, que supõem a sobreposição de termos não reconciliados e em permanente recriação, convocando uma dinâmica do múltiplo (GAGO, 2019).

Trata-se de categorias de trabalho que transitam por momentos de trabalho como aprendiz e como microempresário, de trabalhadores no interior de uma economia informal que os priva de direitos trabalhistas, mas que ao mesmo tempo se relacionam com transitar, usufruir e gozar, de modo tático, de relações familiares, de vizinhança, comerciais, comunais e políticas (GAGO, 2019). A autora, então, nos traz um exemplo concreto para pensarmos a manifestação dessa economia barroca dentro de um cenário ao qual estamos acostumados na América Latina: a feira urbana. Essa feira é uma mistura de camelô, com artesanato, com antiquário, com feira de interceptação, com mercado paralelo, com feira de alimentos, criando um espaço com produtos de muitas origens e funções, de forma que se cria um espaço onde habita e circula aquilo que é tradicional e moderno ao mesmo tempo, de forma que o próprio espaço se torna tradicional e moderno ao mesmo tempo. Assim, nesse espaço, é possível ao mesmo tempo comprar um animal de médio ou pequeno porte para sacrifício religioso, um videogame de última geração, um chapéu tradicional local e um celular pela metade do preço da loja de um shopping center.

Assim, como manifestação disso, Gago nos traz o exemplo de La Salada, a maior feira de produtos da América Latina e do mundo, que tem uma capacidade de juntar elementos que em princípio parecem distintos ou incompatíveis, em uma composição de fragmentos e dinâmicas que revelam uma pluralidade de formas (GAGO, 2019). Em La Salada, esse barroquismo tem também relação com a imitação, com a cópia. Isso porque os imitadores, ou falsificadores, são responsáveis por uma produção particular, que reproduz e falsifica na medida em que expõem a imagem do que é referencial. A imitação ou falsificação de produtos,

portanto, podem abalar e borrar a delimitação dos papéis, lugares e consumos estipulados, na medida em que qualquer pessoa pode consumir qualquer produto em forma de réplica (GAGO, 2019).

Contudo, não é só dos produtos que se configura essas modernidades barrocas: quando levado às economias populares, o termo também se refere à heterogeneidade das formas produtivas, que podem ser suficientemente flexíveis para combinar e subordinar oficinas familiares, trabalho a domicílio, empreendimentos informais e redes de parentesco, assim como redes de exportação e importação e transações transnacionais (GAGO, 2019). Como consequência, esse barroquismo faz surgir e reedita, à sua maneira, uma “modernidade barroca”. Para Gago (2019), essas economias barrocas também operam como reedição do trabalho servil ou semiescravo, uma prática recorrente de modernas fábricas clandestinas e da oficina têxtil na América Latina e no mundo. Dessa forma, violentos elementos de exploração que se fazem presentes nas economias transnacionais da globalização capitalista ressoam nessas determinadas economias criando um componente (pós) moderno da organização do trabalho. Isso porque esses elementos são ao mesmo tempo replicados por fábricas e indústrias que fazem parte dessas economias barrocas, mas ao mesmo tempo são questionados frente a outros tipos de modalidades de produção compreendidos por essas comunidades. A heterogeneidade dessas formas de produção opera como uma denúncia daquelas formas de produção tidas como modernas, na medida em que o barroquismo dessas economias questiona a validade desses ambientes e dessas redes (GAGO, 2019). Assim, essa produção moderna capitalista contemporânea barroca opera em uma coexistência simultânea de modalidades que desafiam a linearidade do progresso e a superação de formas tendencialmente cada vez mais modernas (GAGO, 2019).

O barroquismo, porém, não se manifesta somente na economia. Um outro conceito mobilizado por Gago que nos permite entender melhor essas dinâmicas é o conceito de “ecologia barroca”. Aqui, a cidade se localiza no centro de um ecossistema criado a partir da mobilização e interação de distintos elementos globais, sendo eles saberes, práticas, atores (GAGO, 2019). As cidades latino-americanas, vistas a partir dessa composição heterogênea são mais bem compreendidas como “centro urbano abigarrado”, como propõe Silvia Rivera Cusicanqui, grande influência para o trabalho teórico de Gago. Para Cusicanqui, essa noção de *abigarramento* advém de um percurso histórico e teórico pela própria

noção de mestiçagem, seu funcionamento ideológico, por sua variação e tensão interna (CUSICANQUI, 2010).

Este conceito, contudo, é anterior à interpretação de Cusicanqui do termo e tem suas origens no trabalho de René Zavaleta Mercado (GAGO, 2019). Esse conceito supõe a coexistência em paralelo de múltiplas diferenças culturais que não se fundem, mas se antagonizam ou se complementam (CUSICANQUI, 2010). A autora reinterpreta esse termo e faz surgir a partir desse movimento o conceito de *ch'ixi*, que ao ser mobilizado por Cusicanqui pode servir como uma crítica direta aos conceitos de hibridismo e transmodernidade. Isso porque a noção de *ch'ixi*, supõe a coexistência em paralelo de múltiplas diferenças culturais que não se fundem, mas se antagonizam ou se complementam (CUSICANQUI, 2010). Aqui, se reproduz uma imagem almejada, como por exemplo de uma sociedade moderna, mas esse processo se dá de forma que essa imagem se relaciona com imagens outras (por exemplo imagens de tradições locais) de forma conflitiva, de maneira que se abre a possibilidade de compor o universo abigarrado da mestiçagem como mundo popular que pode reproduzir práticas colonizadoras tensionado pela existência de práticas descolonizadoras (GAGO, 2019). Isso quer dizer que o conceito de *ch'ixi*, dá a esse espaço privilegiado de análise um lugar diversificado em sua trama política, cultural e econômica, completamente contemporânea, com capacidade de renovar a vitalidade anticolonial (GAGO, 2019).

A palavra *ch'ixi* pode ter diversas aplicações. Pode ser uma cor, produto da justaposição, em pequenos pontos ou manchas, de duas cores opostas ou contrastadas: o branco e o preto, por exemplo. O produto disso é uma espécie de cinza mosqueado, resultante do diálogo imperceptível do branco e do negro que nunca se mesclam totalmente, na medida em que confundem a percepção dos sentidos (CUSICANQUI, 2010). Essa noção de *ch'ixi* corresponde a uma ideia aymara de algo que é e não é ao mesmo tempo, isto é, à lógica do terceiro incluído, e não do terceiro enquanto único resultante, que é o que o hibridismo oferece (CUSICANQUI, 2010). Aqui, uma cor cinza *ch'ixi* não é somente cinza, produto da mistura perfeita de preto e branco. Ela é branca e não é branca ao mesmo tempo. É branca e também preta. É preta e branca e também é cinza (CUSICANQUI, 2010).

Acredito que com essa referência seja um pouco melhor de compreendermos a crítica direta de Cusicanqui ao hibridismo. Num léxico de

hibridez, expressa-se a ideia de que, da mistura de dois diferentes, surge um terceiro completamente novo, um terceiro grupo social capaz de fundir os traços de seus ancestrais numa mescla harmônica e inédita, capaz de perturbar e subverter os dois fatores originais na medida em que se cria algo novo imanentemente capaz de abalar as estruturas do que é tido como original (CUSICANQUI, 2010). Numa perspectiva abigarrada, diferentemente, não há fusão de diferenças. Aqui conserva-se o antagonismo ou a complementaridade. É uma eterna dialética sem síntese entre entidades antagônicas. Ou seja, o abigarramento revela uma permanente face dupla, ambivalente, onde impera uma contradição que organiza as coisas não como binarismos nítidos, mas como fronteiras escorregadias, bordas trêmulas, nas quais as coisas são e deixam de ser, se transformam, se invertem ou se contaminam em novas relações, usos e significações (CUSICANQUI, 2010).

Quando aplicado a um contexto de uma formação social abigarrada, refere-se a uma sobreposição desarticulada de várias sociedades, isto é, de vários tempos históricos, de várias concepções de mundo, de vários modos de produção de subjetividade, de sociabilidade e, sobretudo, de várias formas de estruturas de autoridade ou autogoverno (GAGO, 2019). É uma definição que convoca a imagem de contemporaneidade do não contemporâneo. É uma perspectiva que sobrepõe tempos, formas organizacionais e sociais, produções de regras e visões de mundo (GAGO, 2019). Essa sobreposição significa e implica, sobretudo, em fraturas. O movimento de subordinação de uma temporalidade a outra, mesmo em sua desarticulação, permite a convivência paralela simultânea de certas formas de autonomia, de sobrevivência, de resistências que não admitem a pura adequação ou assimilação a uma norma única (GAGO, 2019). Assim, a sociedade abigarrada, ao viver essa multiplicidade de sociedades, resiste à hegemonia como totalidade expansiva sem brechas. Muitas vezes essa parcialidade não possui força para interromper definitivamente a hegemonia, mas nunca deixa de perturbá-la. Assim, o abigarrado transita entre ser uma desarticulação negativa e mostrar um modo de fusão possível na pluralidade (GAGO, 2019).

Tendo isso tudo estabelecido, quero aqui deixar evidente de que forma isso tem relação direta com esta pesquisa. Para Cusicanqui, o mundo indígena, base para o pensamento da autora, não concebe a história linearmente, na medida em que o passado-futuro está contido no presente (CUSICANQUI, 2010). A autora

coloca que regressão, progressão, repetição ou superação do passado estão em jogo a cada momento e dependem das nossas ações. O projeto de modernidade abigarrado, portanto, poderá emergir do presente, em uma espiral cujo movimento é um feedback contínuo do passado sobre o futuro, num "princípio de esperança" que almeja a descolonização (CUSICANQUI, 2010). Ou seja, a contemporaneidade se manifesta no presente, mas ao mesmo tempo contém dentro de si sementes do futuro que brotam das profundezas do passado. Como consequência, o presente é o cenário da modernidade, mas também é, simultaneamente, o dos impulsos arcaicos, das estratégias que preservam o *status quo* mas também de outras que significam a revolta e a renovação do mundo (CUSICANQUI, 2010).

Nesse sentido, dá-se a crítica da autora em relação à noção de "origem", por nos remeter a um passado que se imagina ser superado, estático e arcaico (CUSICANQUI, 2010). Ao falarmos em povos localizados na "origem", a multiplicidade dessas populações é negada e elas são excluídas do mundo moderno. Eles recebem, assim, um status residual e como consequência direta se transformam em minorias, em estereótipos indigenistas do bom selvagem da natureza, em oposição ao da humanidade moderna com uma constante potência de destruição (CUSICANQUI, 2010). O problema disso é que termos que surgem a partir desse processo, como "povo nativo" ou "povo originário", acabam por excluir a grande maioria da população aymara ou Q'iche'wa, dos centros de mineração, das cidades e das redes comerciais do mercado internacional e do contrabando (CUSICANQUI, 2010). Dessa forma, para Cusicanqui, o discurso do multiculturalismo e o discurso do hibridismo são leituras essencialistas e historicistas da questão indígena, na medida em que encobrem e renovam práticas de colonização e subalternização, ao reforçar certas narrativas de um arcaico se entremeando e se relacionando com um moderno (CUSICANQUI, 2010).

Um exemplo de contestação dessa narrativa é a obra do artista mexicano Antonio Vega Macotella. Seu trabalho, de natureza multidisciplinar, foi projetado para ser realizado ao lado de certas comunidades, em locais específicos. O artista articula justamente as noções de trabalho, valor e intercâmbio, especialmente no que diz respeito ao sistema através do qual as relações sociais são estabelecidas

e negociadas. Vega Macotela utiliza a arte como uma ferramenta de mudança e de re-contextualização da vida cotidiana, na medida em que está interessado nos processos de criação, nas interações, negociações e colaborações que fazem parte das dinâmicas de vida dessas sociedades chi'ixi. Assim, o trabalho de Vega Macotela abre espaço para um território no qual podemos pensar e observar justamente uma economia popular enquanto um sistema que cria representações e interações.

Um dos trabalhos mais celebrados do artista, *A Balada Q'aquchas*, é um trabalho que envolve uma pesquisa aprofundada na história de comunidades bolivianas que orbitam em torno da mineração. Aqui, Macotela se envolve com a história dos piratas-mineiradores, chamados localmente de Q'aquchas³. Esse grupo atuava na Bolívia colonial, no século XVIII, e tinham como atividade principal a exploração ilegal das minas, em tempos em que os mineiros tidos como legítimos eram obrigados a descansar e as minas eram consequentemente fechadas em sua ausência⁴. Quando a noite caía, aos fins de semana e aos feriados, esse grupo invadia e ocupava esses espaços. Apesar de sua situação clandestina, esses mineiros ilegais eram tidos pela população como uma espécie de justiceiros sociais, como heróis populares coletivos, na medida em que eles se apossaram dos metais preciosos extraídos, que eram pertencentes à coroa espanhola, e redistribuíam parte do que conseguiam arrecadar com para a população local. Operando uma espécie de resgate dos recursos usurpados pelos opressores coloniais⁵. Em *A Balada Q'aquchas*, Macotela traça um paralelo transhistórico entre os Q'aquchas e um poderoso grupo de hackers nômades chamados de *Nos del Abismo*, com os quais o artista estabeleceu contato e entrou em colaboração, na medida em que Macotela enxerga que os recursos mais valiosos a serem compartilhados não são mais o carvão ou metais preciosos, mas os dados⁶. Os hackers são, portanto, piratas contemporâneos, agentes de ruptura política, social e econômica. Para o artista, seja a mineração de metais ou de

³ Disponível em: <https://artviewer.org/antonio-vega-macotela-at-ciap/>. Acesso em 5 de março de 2022

⁴ Disponível em: <https://artviewer.org/antonio-vega-macotela-at-ciap/>. Acesso em 5 de março de 2022

⁵ Disponível em: <https://artviewer.org/antonio-vega-macotela-at-ciap/>. Acesso em 5 de março de 2022

⁶ Disponível em: <https://artviewer.org/antonio-vega-macotela-at-ciap/>. Acesso em 5 de março de 2022

dados, ambos os grupos têm explorado com sucesso as brechas para minar as estruturas de poder existentes e "invadir" o sistema⁷.

Isso evidencia como a exploração das matérias-primas está sob o controle do capital estrangeiro, mas só é possível na medida em que consegue se articular com o trabalho ativo, e, por que não, moderno, dessas populações locais, mesmo aquelas que vivem sob as classificações de “povos originários” ou “tradicionais” (CUSICANQUI, 2010). O mercado interno de longa distância, por sua vez, está nas mãos de populações indígenas e mestiças com vastas redes urbano-rurais que totalmente ligadas à reprodução ampliada do capital. É, portanto, a prática das diversas coletividades produtivas, o que inclui aquelas que produzem a circulação, que define sua condição moderna, enquanto o discurso modernizador das elites, por sua vez, apenas alimenta uma narrativa de arcaísmo e conservadorismo econômico, cultural e político por parte dessas populações, que reproduzem e renovam a condição colonial da sociedade como um todo (CUSICANQUI, 2010).

Para Cusicanqui (2010), o compromisso indígena com a modernidade está centrado em uma noção de cidadania que não busca a homogeneidade, mas a diferença. Mas justamente pela modernidade ser um projeto com vocação hegemônica, capaz de se traduzir em termos práticos nas esferas da política e do Estado, como observamos no primeiro capítulo, pressupõe-se a capacidade de organizar a sociedade a uma *outra* imagem e semelhança. Isto é, no sentido de construir um tecido intercultural duradouro e um conjunto de regras de convivência legítimas e estáveis que passem por outros caminhos (CUSICANQUI, 2010). Nesta sociedade desejável, mestiços e índios poderiam viver juntos em condições de igualdade, com os primeiros adotando modos legítimos de convivência baseados na reciprocidade, redistribuição e autoridade em outros termos (CUSICANQUI, 2010). Da mesma forma, os índios ampliariam e adaptariam suas noções de coexistência democrática e boa governança orientadas culturalmente para admitir novas formas de identidade comunitária ou ch'ixi, com as quais dialogariam criativamente em um processo de intercâmbio de conhecimentos, estética e ética (CUSICANQUI, 2010).

⁷ Disponível em: <https://artviewer.org/antonio-vega-macotella-at-ciap/>. Acesso em 5 de março de 2022

A modernidade que, portanto, emerge desse abigarramento, *chi'ixi*, que brota dessas rachaduras, como uma muda brota das rachaduras do asfalto, é o que constrói *a contra-hegemonia indígena*, na medida em que é realizada nos espaços criados pela cultura invasora - o mercado, o estado, o sindicato. Com isso, funda-se um projeto de modernidade que é mais orgânico e mais próprio do que a modernidade imposta das elites, tratando o que se dá no Sul como caricaturas do Ocidente que vivem do ventriloquismo de conceitos e teorias, de correntes acadêmicas e visões de mundo copiadas do Norte ou tributárias dos centros hegemônicos de poder (CUSICANQUI, 2010).

Assim, para a autora, o pensamento descolonizante que nos permitirá construir uma sociedade renovada, genuinamente multicultural e descolonizada, pluriversal portanto, baseia-se na afirmação deste "nós", abigarrados e *ch'ixi*, que pode ser projetado como cultura, teoria, epistemologia, política estatal e também como uma nova definição de bem-estar e "desenvolvimento" (CUSICANQUI, 2010). Para Cusicanqui, o desafio desta nova autonomia reside na construção de laços sul-sul que nos permitam quebrar, perturbar e fraturar os fundamentos da política e da academia do Norte. Reside na construção de um diálogo entre nós, entre as nossas crenças e ciências, para depois afirmar nossas ligações com as correntes teóricas da Ásia e da África e assim confrontar os projetos hegemônicos do Norte com a força renovada de nossas convicções ancestrais (CUSICANQUI, 2010). Trata-se de levar a sério a capacidade subversiva no próprio plano da globalização capitalista. Isso se evidencia na medida em que esses espaços contemporâneos abigarrados alteram o ritmo da máquina capitalista neocolonial, criando espaços intermediários, se reapropriando dos métodos e das práticas do mercado global, ao mesmo tempo em que afirmam seus próprios circuitos, seu repertório de saberes sociais e as vantagens e os artifícios que permitem a essa população enfrentar esse cenário desigual e suas violências (CUSICANQUI, 2010). O desafio é pensar essas formas variáveis de comunidade que são, ao mesmo tempo, transnacionais, estão em trânsito, misturam economias e manejam um saber-fazer e uma riqueza comunitária que está em permanente tensão entre a exploração e as reinvenções do popular (CUSICANQUI, 2010).

Assim, a maquinaria comunitária mantém uma relação íntima com a temporalidade da crise. Relação que se dá, ao meu ver, em dois sentidos. O primeiro no sentido de construção da própria crise, na medida em que essas crises de insustentabilidade da modernidade ou do neoliberalismo tomaram corpo ao passo em que foram alimentadas pela sociedade na medida em que certas racionalidades e modos de produção foram internalizadas e reproduzidas, num movimento de “baixo para cima”. O segundo sentido em que a comunidade está relacionada com a crise se dá num sentido de uma resposta, de uma contenção, de uma inevitável reorganização e resistência frente a essas crises (GAGO, 2019). Isso porque essas redes comunitárias oferecem recursos autogestionários diante de uma dissolução generalizada, porque assumem formas de intercâmbio e de laço social que não têm a priori uma consistência institucional. Porque delimitam um espaço de sentido frente a um esvaziamento temporal (GAGO, 2019). A comunidade, portanto, é uma forma eminentemente política de autoconstituição. Ou seja, trata-se de uma tecnologia que conecta territórios diversos e reorganiza o espaço urbano e também recria uma nova composição da força de trabalho e da própria sociedade (GAGO, 2019). Essa nova composição social tem na crise do neoliberalismo e da modernidade uma marca permanente, sobre a qual me debruçarei mais a fundo na próxima seção.

3.2. Desencantamentos

Para Lechner (1995) o fenômeno que sem dúvidas caracteriza a situação na América Latina nesse momento é o desencantamento, e o desencantamento só existe onde há ilusões. A vivência cotidiana das mudanças sociais vai minando as representações herdadas, mas falta dar nome ao que está se passando. Dessa forma, somente podemos dar conta da nova realidade social e refletir sobre a nossa relação com o mundo e a história ao elaborarmos novas chaves de interpretação (LECHNER, 2015). Resumidamente, o mundo que nos era familiar vem abaixo, e consequentemente nos vemos sem instrumentos para nos orientarmos nessa nova paisagem, na medida em que ao mudar o modo de funcionamento da política, essas imagens habituais da política se tornam desfocadas. Contudo, não devemos confundir esses fenômenos com um processo de despolitização, ou com uma pós-política. A renovação da política passa justamente por compreendermos esse deslocamento, e a partir disso redefinimos e reatualizamos as nossas cartas de navegação política, que nos permitiria acompanhar as transformações da política e localizar as condições e tendências predominantes (LECHNER, 2015). Com isso em mente, ao observarmos a manifestação de certas crises políticas e sociais na América Latina, podemos entender melhor como essa movimentação acontece.

Veronica Gago (2019) coloca que a crise do neoliberalismo na América Latina não significou a crise do livre mercado, mas uma crise de legitimação de suas políticas e de seu sistema de regulações neoliberais, de um desencantamento em relação às suas promessas. Contudo, a persistência do neoliberalismo para além da crise de sua legitimidade política, tem relação direta com como essa tecnologia se arraiga nas subjetividades populares, de como não vem de um movimento de cima pra baixo, mas de baixo para cima. Por isso, para a autora, é necessário iluminar o terreno das subjetividades resistentes que foram as responsáveis por levar ao estado de crise esse sistema de regulações, abrindo uma nova série de ritmos e escalas para pensar e praticar a vida coletiva (GAGO, 2019). A questão-chave para isso seria enfatizar as variações de sentidos que vão sendo produzidas nas lutas em ritmos não lineares, que são sempre impulsionadas de baixo para cima. Ou seja, enfatizar as perturbações do discurso na medida que é um movimento de subjetivação popular, onde essas categorias são reproduzidas e alimentadas ao

passo que colocam esse projeto em uma crise política ao mesmo tempo que incorporaram boa parte das suas características (GAGO, 2019).

Como exemplo, ao olharmos para o Chile, enquanto as mobilizações da última década foram organizadas por plataformas nacionais ou setoriais dos movimentos camponeses e sindicais, a partir de 2019 observamos o surgimento de dinâmicas diferentes, não necessariamente desorganizadas, onde o papel de liderança é desempenhado por organizações de bairro e locais (MANTILLA, 2021). Segundo Mantilla, toda essa fragmentação da liderança, junto com a mudança de gênero e generacional e o surgimento do bairro popular são o resultado de trinta anos de precariedade neoliberal, que cria uma mobilização contra a sociedade do não-futuro, contra a impossibilidade da classe trabalhadora e da juventude popular de planejar um projeto de vida a médio e longo prazo. Esses novos atores que surgem a partir de 2019, como a grande massa que está nas ruas reivindicando e expressando suas demandas, surgem de um campo popular heterogêneo e variado, como produtos de quase cinquenta anos de modernização neoliberal conservadora que destruiu as categorias populares da velha classe trabalhadora (MANTILLA, 2021).

Embora não tenham produzido revolta, esses novos atores rapidamente se juntaram à mobilização e conseguiram contribuir para a articulação de setores que não vinham do espectro sócio-político (FERRETTI, 2021). Esse ponto é de extrema importância na medida em que é natural pensarmos que a consequência direta dessa neoliberalização das mentes na América Latina tenha sido justamente a individualização extrema e a fratura de certas coletividades que a mentalidade moderna construiu, como categorias de classe ou até categorias nacionais. Ou seja, que essas categorias foram absorvidas pelas classes populares e reproduzidas de uma forma que só foram fortalecidas a partir desse movimento. Frente a isso, resgato a questão posta no começo do capítulo: como pensar em restabelecemos certas coletividades num mundo atravessado por um individualismo extremo, que fragmenta ainda mais certas coletividades ou de agrupamentos populares tidos como marginais ou colocados como arcaicos? A breve resposta anunciada é de que esses novos agrupamentos, essas novas redes e conexões entre novos atores surgem precisamente a partir das fragmentação e crises de insustentabilidade que essas racionalidades fazem brotar. Ou seja, o projeto neoliberal aqui não foi completamente bem-sucedido, mas encontrou barreiras e resistências na medida em

que sua própria existência permitiu a articulação de novas formas de organização, por conta do seu caráter destrutivo, que nos forçou a reconstruirmos algo dentro de novas bases (FERRETTI,2021).

Em relação à modernidade, podemos observar essa fragmentação e apontamentos para a crise de insustentabilidade a partir das dinâmicas e investidas neoextrativistas adotadas por certos governos da América Latina com a intenção de modernizar não só o país, mas o continente como um todo, como pudemos observar no segundo capítulo. Aqui a crise ecológica aparece intrinsecamente ligada à crise da modernidade, o que nos adverte da necessidade de pensarmos alternativas à modernidade, em forma de outros paradigmas que novamente reposicionem o foco na reprodução da vida e apontem para a criação de um novo vínculo entre o humano e o não humano, e entre humanos, a partir de uma tentativa de navegar rumo a uma visão mais relacional, não dualista (SVAMPA, 2019), que se abre como possibilidade ao esgarçarmos as fraturas desse Mundo Único que almejam as racionalidades neoliberais e modernas (SANTOS, 2021).

Os conflitos que surgem como respostas a essas crises, porém, não compartilham de um modo de luta unitário, mas expressam diferentes concepções do território, da natureza e do ambiente, de acordo com suas crenças, imaginários, cosmologias e modos de vida (SVAMPA, 2019). Em certos casos, os conflitos inclusive acabam por estabelecer uma disputa acerca do que se entende por desenvolvimento e de maneira mais ampla reivindicam outras formas de democracia, ligadas a democracia participativa e direta; assim como questionam e reconfiguram a relação entre regime político, democracia e respeito aos direitos humanos (SVAMPA, 2019). Dessa forma, ativistas e grupos populares continuam se reconfigurando enquanto grupos de contestação e de enfrentamento direto dessas questões, na medida em que se torna cada dia mais urgente a disputa com uma forma de viver no mundo que ameaça diariamente a vida desses grupos e a vida desse próprio mundo como um todo.

A crise de sustentabilidade de certas racionalidades, nominalmente da modernidade e do neoliberalismo na América Latina, a partir das condições de violência e precariedade que atravessam brutalmente certas populações pelas consequências de seus projetos, faz ser necessário buscar novos significados de vida e de nossa própria humanidade e relacionalidade. O pensamento e a palavra reemergida dos povos chamados de tradicionais, ou dos povos abigarrados, é apenas

uma das muitas possibilidades. Aqui se trata de redes de saberes que já existiam, mas que agora estão emergindo, da voz dos sem voz, com sua filosofia e ética de vida, sua memória e sua história (INTZÍN, 2018). Falarei na próxima seção mais a fundo das possibilidades éticas e filosóficas que algumas dessas redes oferecem.

3.3. Pluriverso e *recorazonar*

Como vimos no segundo capítulo, a incorporação dos conceitos de *sumak kawsay* e *suma qamaña* serviram ao benefício dos Estados da Bolívia e do Equador, o que os popularizou e os tornou objeto debate e interesse internacional (RECASENS, 2014). Contudo, a mobilização desses conceitos acaba por muitas vezes concentrando-se na alteridade dos conceitos em relação à modernidade, enfatizando apenas parcialmente as diferenças entre esses conceitos em si (RECASENS, 2014). Com isso, acaba por se perder a contribuição teórica individual dessas redes de saberes que operam de maneira conscientemente abigarradas, ainda que de forma crítica, da modernidade e do neoliberalismo.

Enquanto Sumak Kawsay/Good Living está conectada por acadêmicos ao Equador, Suma Qamaña/Living Well está relacionada à experiência indígena da população aymara na Bolívia. Quanto a este último, a construção de Suma Qamaña surge num contexto de resistência indígena e camponesa às políticas neoliberais, o que levou ao empobrecimento da sociedade, afetando gravemente esses atores coletivos (DELGADO, 2018). Inicialmente, suas reivindicações diziam respeito à concentração da terra, denunciando a miséria vivida pelos pequenos agricultores e comunidades indígenas, além da forte discriminação contra eles. Com a escalada dos conflitos, o discurso de protesto aymara e camponês passou a incluir uma crítica à corrupção, aos partidos políticos tradicionais e, em particular, à estrutura colonial racista, cristalizada na diferença entre os grupos indígenas e a elite (DELGADO, 2018).

Aqui, a diferença colonial é enquadrada em termos cosmológicos, denotando um abismo entre modos de vida distintos (DELGADO, 2018). Um desses mundos é o da cosmovisão ocidental, onde há o papel protagonista e privilegiado do Humano sobre outros membros da comunidade biótica, como se o mundo lhes pertencesse e lhes fornecesse tributos naturais para domesticar, tomar e pilhar territórios, recursos e povos (DELGADO, 2018). Ao denunciar esse mundo, essa cosmovisão ocidental, e suas contradições, intelectuais indígenas encontram uma maneira de agir no mundo ocidental-moderno, de modo a influenciar inclusive líderes políticos (DELGADO, 2018).

Contudo, a forma como esse conceito foi reapropriado para servir o interesse de Estados modernos se deu na medida em que se criou um termo guarda-chuva para essas duas cosmovisões andinas, *Suma Qamaña e sumak kawsay*, sob o rótulo de de *Buen vivir*. Ao fazerem isso, os acadêmicos negligenciam a experiência boliviana, as disputas ocorridas no país e relacionadas ao seu passado/presente colonial (RECASENS, 2014). Confundem a expressão aymara com a quechua, homogeneizando conhecimentos e modos de vida decretados em condições políticas locais e nacionais distintas, em nome de uma robustez teórica dos termos contra a lógica colonial moderna do campo das Relações Internacionais. Assim, os propagandistas do *buen vivir* apresentam uma visão idealizada e ahistórica das comunidades andinas, ignorando suas atuais condições de vida, tratando-os como pré-colombianos e descolados da vida urbana e moderna (RECASENS, 2014).

O conceito de pluriverso, ao contrário, não é a cosmologia de um só povo e a sua relação com outros mundos. O pluriverso implica, justamente, a coexistência de mundos diferentes, ou seja, ontologias que interagem e entram em choque entre si, permeadas por disputas de poder, assimetria e negociações constantes (RECASENS, 2014). Sendo assim, na medida em que entendemos que essas disputas ocorrem não apenas entre atores coletivos que reproduzem diferentes conhecimentos, modos de vida, mas também entre esses próprios atores, temos um quadro muito mais complexo do que aquele oferecido pelos autores de RI, que focam exclusivamente na dicotomia Moderno/colonial que a confusão ou a indistinção desses termos oferece (RECASENS, 2014). Portanto, a transição incerta para a era pós-desenvolvimento para a qual a humanidade parece estar caminhando, segundo Recaséns, atualmente deve necessariamente ser caracterizada por um diálogo plural no qual os povos do Sul poderiam contribuir com suas próprias experiências e propostas.

A partir de tudo isso, me afasto desses termos andinos, e de sua tradução no interior do termo *Buen vivir*, para me aproximar do conceito de pluriverso como uma alternativa a um modo de vida único, moderno, antropocêntrico, algo que estamos criticando diretamente no interior desta pesquisa. Isso porque o pluriverso é uma apreciação da realidade que contrasta com a suposição de que existe uma única realidade da qual emergem múltiplas culturas, perspectivas ou representações subjetivas (ESCOBAR, 2016). Em uma perspectiva pluriversal, existem múltiplas verdades, ainda que não haja nenhuma tentativa de "corrigir" a visão de qualquer

uma delas como se houvesse uma forma superior de definir a realidade (ESCOBAR, 2016). O pluriverso é uma ferramenta ocular para enxergarmos alternativas ao mundo que sejam aceitáveis e adequadas para esses diversos mundos possíveis, e para dar voz àqueles outros mundos que perturbam a história desse modo de vida único. Assim, ocorre um deslocamento da centralidade da ontologia dualista na medida que o pluriverso traz para primeiro plano o espaço para ontologias não dualistas, representados por uma multiplicidade de mundos mutuamente interconectados e co-constituídos, porém diversos (ESCOBAR, 2016).

Isso fica mais claro ao entendermos que a noção de pluriverso nos vem de duas principais fontes: o primeiro é o das teorias sociais críticas do dualismo e das chamadas orientações pós-dualistas; e o outro da perseverança das filosofias e visões de mundo não dualistas que refletem uma profunda compreensão relacional, como Ubuntu, em algumas partes da África ou Pachamama entre algumas cosmologias indígenas sul-americanas (ESCOBAR, 2016). Ao conectar essas duas fontes, há um esforço para se reconectar com o fluxo da vida, e também constituir formas de resistência contra a ontologia dominante da modernidade capitalista (ESCOBAR, 2016). Isso porque a própria separação e distanciamento em si que se cria entre esses mundos inevitavelmente interconectados com outros seres, não pertencentes a esse modo de vida antropoceno moderno e neoliberal, são por si próprias uma das razões de crises ecológicas e sociais da forma que vivemos (ESCOBAR, 2016).

Para Escobar (2016), nós, que habitamos esses modos de vida dicotômicos perdemos a nossa relação integrada com o universo, nos tornamos um povo racional e sem sonhos. Frente a isso, precisamos urgentemente de uma Nova História que nos permita reconectar ao universo, o humano e o não-humano (ESCOBAR, 2016). Certas tradições, incluindo as dos povos indígenas, servem como um guia parcial para esse objetivo de reintegração com a Terra. Isso porque dentro de algumas tradições, os seres humanos fazem parte da terra e de sua consciência, e não de existências individuais em um mundo inerte. Com isso essas visões de mundo iluminam ecologias do conhecimento, lutas ontológicas em defesa dos territórios, a fim de promover uma reconexão da humanidade com a natureza e a auto-organização da vida. Tal reflexão geopolítica e ontológica desconstrói a devastação social e ecológica causada por conceitos dualistas e nos permite olhar de novo o que divide natureza e cultura, humanidade e não-humana, individual e comunitária

(ESCOBAR, 2016). Através disso, aqueles de nós que vivem nos densos mundos urbanos-modernos-liberais somos lembrados de que também vivemos em um mundo vivo. Assim, a reflexão sobre a relacionalidade reposiciona o humano atravessado por essas categorias na corrente constante da vida, nos permitindo ver-nos de novo como parte do curso da vida (ESCOBAR, 2016).

Assim, o objetivo de Cadena (2010) ao trabalhar com o pluriverso, por exemplo, é desacelerar o raciocínio e provocar o tipo de pensamento que nos permitiria desfazer, ou mais precisamente desaprender, a ontologia única da política. Contudo, isso exige uma redefinição da linha de base da política, saindo de uma definição hegemônica que estipula a superioridade da formação socionatural do Ocidente e suas práticas, para uma definição que começa com uma compreensão simétrica dos mundos plurais, suas formações socionaturais e suas práticas (CADENA, 2015 2010). Da linha de base hegemônica a que estamos acostumados há um mundo que se apropriou do direito de ser "o" Mundo, sujeitando todos os outros mundos a seus próprios termos ou relegando-os à inexistência (CADENA, 2015 2010). A um nível mais concreto, uma política pluriversal aceitaria o que chamamos de natureza como multiplicidade e permitiria as visões conflitantes sobre essa multiplicidade em fóruns de argumentação. Ao trazermos esses "seres da terra" para o debate, os invocamos para a esfera política, e isso pode evocar uma fragmentação da política moderna, na medida em que sua presença provoca pensamento ao passo que perturbam a ordem, e na medida em que referem-se a uma insurgência das forças e práticas indígenas onde as práticas terrestres são relações para as quais a distinção ontológica dominante entre humanos e natureza não funciona, denunciando que a existência material dessas entidades, e dos mundos aos quais pertencem, está atualmente ameaçada pelo casamento neoliberal do capital e do Estado (CADENA, 2015 2010).

Para avançar em direção a uma abordagem pluriversal da política, é essencial desenvolver uma metodologia que não só abrace mundos plurais, mas também desafie a definição hegemônica dominante da política. Isto requer um afastamento da definição centrada no Ocidente que perpetua a noção de uma única ontologia da política e, em vez disso, adotar uma compreensão simétrica de múltiplos mundos, suas formações socionaturais e suas práticas. Contudo, é crucial estar atento aos rearranjos que tendem a reificar a noção de Um Mundo que reforça as racionalidades modernas e neoliberais. Para navegar longe de tais rearranjos,

seria de contribuição resgatar os instrumentos e conhecimentos, a sabedoria e as práticas de culturas que foram postas como marginalizadas e que habitam a América Latina. A inclusão dessas diversas perspectivas pode nos ajudar a criar uma estrutura inclusiva e matizada que honra a multiplicidade e reconhece as limitações de uma única perspectiva e racionalidade.

Juan López Intzín (2018) descreve que na cultura Tseltal Maia, presente no que hoje chamamos de México, pensamentos e conhecimentos não emergem e passam exclusivamente através da mente. Eles também emanam e se desenvolvem no coração, um importante centro em sua cosmovisão e seu pensamento. Assim, aqui pode-se dizer que pensar e saber são sentidos, de modo que se pensa e se sente com o coração e com a mente, o que talvez os faça muito diferentes na construção, nomeação e relação com o cosmos-mundo do que somos acostumados nos ambientes que habitamos (INTZÍN, 2018). Isso porque a centralidade do coração como matriz do pensamento Tseltal Maia pode ser encontrada não apenas no discurso cotidiano, mas também na medida em que se diz que tudo o que existe tem um coração.

Isso se conecta com outra presença fundamental, a da consciência de alma-espírito *ch'ulel*. Aqui, assim como tudo tem um coração, coisas, objetos, animais e pessoas também têm um *ch'ulel* que os move (INTZÍN, 2018). Este seria o primeiro significado possível de *ch'ulel*. O segundo significado tem mais relação com o social ou comunitário e está relacionado a processos de aprendizagem. É o que nos permite despertar para uma certa realidade. Intzín (2018) diz que esta concepção não seria possível na cosmovisão ocidental, baseada na racionalidade científica e onde o ser humano é o único ser com esta faculdade. Ou seja, esta possibilidade é anulada pela racionalidade em que estamos imersos, já que a ciência tem se dedicado a refutar estas crenças, promovendo novas baseadas em argumentos científicos (INTZÍN, 2018). Assim, o coração se apresenta como um centro dinamizador de nossos saberes e sentimentos, *sentisaber*, *sentipensar* e *ch'ulel*. Assim, para o mundo maia tseltal tudo tem coração e consciência espiritual *ch'ulelal*: o ser humano, as plantas, os animais, os minerais, as colinas, os rios e tudo o que existe no universo (INTZÍN, 2018). Portanto, tudo tem sua própria língua e fala, sente, chora, na medida em que seu coração pensa. Tudo é parte do sagrado e tudo é consciente. O *ch'ulel*, como primeiro elemento no pensamento e na crença desses povos, é fundamental para compreender a existência de tudo o mais.

Nesse sentido, o ch'ulel é o que nos permite perceber e comunicar entre os seres humanos e outros seres, mas é preciso estar em harmonia consigo mesmo, não desencantado, não desesperançado para isso (INTZÍN, 2018). Esta seria a única maneira de estar em paz com os outros e de alcançar a boa vida. Para isso, contudo, precisamos nos desapropriar, de uma certa forma, de ser de uma cultura que ajudamos a construir, na medida em que as reproduzimos e somos apegados a ela: a cultura neoliberal moderna. Isso porque se trata de uma cultura que declarou guerra a todos os ecossistemas do planeta, e portanto, opera uma colonialidade da natureza que precisa ser revelada e denunciada (INTZÍN, 2018). Para o autor, essa tarefa começa com a volta dos nossos corações ao cosmos que esquecemos, valorizando esses conhecimentos sufocados, e reconhecendo "práticas ecológicas de diferença baseadas no lugar", ou seja, as práticas particulares de vida dos povos indígenas (INTZÍN, 2018).

Contudo, pensar que somente os povos com suas práticas por si só podem operar toda essa mudança seria depositar demasiada responsabilidade para esses povos. Assim, seria responsabilidade de todos nós despertar a consciência ch'ulel uns dos outros. É necessária uma construção social com a qual cada indivíduo, através de sua interação com o mundo ao seu redor, possa despertar e emancipar-se dia a dia através de todos os sentidos. Esta é a outra dimensão do ch'ulel como consciência: *um processo de despertar e ação de sujeitos coletivos que podem fazer história de forma diferente* (INTZÍN, 2018). Segundo Intzín,(2018) a crise que estamos sofrendo atualmente nos convida a buscar novos significados de vida e de nossa própria humanidade com base em uma racionalidade fundamentada ou, melhor dito, em uma racionalidade fundamentada e sentida. Nesse sentido, devemos voltar nosso coração para o cosmo-mundo esquecido, ou seja, para nossa visão de mundo, para os conhecimentos do coração. Transformar o coração como o ato de olhar para si mesmo, de fazer uma imersão no centro de nosso coração como um fato necessário e consciente como sujeitos-populares, sujeitos-coletivos (INTZÍN, 2018).

Isso porque se a causa desta crise é este Universo, então a crise que enfrentamos implica uma transição para o oposto, ou seja, para um Pluri-verso, composto de múltiplos mundos, múltiplas ontologias ou realidades que foram ou excluídas da experiência eurocêntrica ou reduzidas a seus termos (ESCOBAR, 2016). Para Escobar, enfrentamos problemas modernos para os quais já não existem

soluções modernas. Assim, ao desconsiderarmos que a disfuncionalidade do modelo civilizacional atual constitui uma forma de barbárie implica apontar para a necessidade de conhecer outros modelos de vida em sociedade e com a natureza e, a partir deles, pensar outras possibilidades de vida (ESCOBAR, 2016). Modos de vida esses que concebam que vivemos num planeta finito em recursos naturais e que concebam modelos de sociabilidade baseados em ontologias e epistemologias que garantam equilíbrios dinâmicos entre indivíduo e comunidade, entre o real e o ainda-não, e deem à defesa da vida uma prioridade e uma dignidade mais amplas (ESCOBAR, 2016).

Intzín nos traz a história de uma mulher tecelã Tseltal que se sente bem quando vê seu trabalho acabado, porque atingiu um estado de vida naquele momento: seu coração sente harmonia. Neste caso, a tecelã se expressa de acordo com o que seu coração sente e a felicidade que ela experimenta lhe permite perceber como o ambiente, o universo, se dá a ela (INTZÍN, 2018). Contudo, em contraste, também é citado o caso de jMe'tik Petrona López, de aproximadamente 77 anos de idade, que estava fazendo poucos progressos no processo de sua tecelagem. Isso porque, segundo ela, seu coração e sua vida não estariam em harmonia e por isso não se sente bem, e como consequência, sua tecelagem não avança ao perceber que há uma um descontentamento (INTZÍN, 2018). Intzín então nos diz que o trabalho de jMe'tik Petrona não queria avançar, porque não conseguia concentrar seu coração no trabalho, na medida em que sua vida não era boa porque não podia sentir plenitude ou bondade devido ao estado de pobreza em que se encontrava.

Para elucidar melhor o ponto a que busco chegar, outro exemplo se faz necessário. Intzín (2018) nos diz que os Tseltal acreditam que o coração de muitos jovens se transformou em pedra. Isso porque a eles parece que nada mais importa e nada os machuca. Isso se dá na medida em que estão cegos pelas coisas ruins que vêm de fora, e o desafio seria lutar contra essas coisas de fora e transformar o que precisa ser feito de dentro. Mas a subjugação a que esses povos foram reduzidos como resultado da expansão-invasão empreendida pelos espanhóis derrubou parte de seus sistemas de pensamento e de sua visão do mundo (INTZÍN, 2018). Esse movimento trouxe consigo a domesticação-colonização das mentes, corações e ch'ulel dos povos em diferentes esferas, tais como política, sistemas organizacionais, educação e religião. A subjugação que é experimentada por esses povos, as políticas incorporadoras e assimiladoras modernas que foram

implementadas modificaram suas maneiras de pensar, ao assimilarem modos de vida nacionais ao estilo europeu (INTZÍN, 2018). Assim, ao resgataremos certos sentir-saberes, certas *corozonalidades* sufocadas, podemos resgatar o reconhecimento e o respeito em relação à grandeza entre os seres vivos e às entidades sobrenaturais, que nos trarão paz e harmonia no coração. Isso porque na medida em que formos co-responsáveis e recíprocos, nosso coração rirá com alegria como manifestação do pleno e do digno, afastando-nos desse coração de pedra, desse sentimento de anomia (INTZÍN, 2018).

A parte material na qual tudo isso está ancorado, portanto, tem a ver com a não exclusão, a erradicação da pobreza, o reconhecimento real dos outros, o diálogo sincero, o exercício pleno de todos os direitos, a justiça e a equidade para todos, ou seja, quando há Ich'el-ta-muk', na gramática Tseltal (INTZÍN, 2018). Assim, reconhecer e re-abraçar os valores éticos e emancipatórios dessas culturas e trazer ou despertar nosso ch'ulel é também o que encaro como meu desafio nesta pesquisa (INTZÍN, 2018). Para isso, Intzín nos diz que temos que desapreçoer o que aprendemos e "des-pensar" o sistema, ou seja, pensar e desconstruí-lo através da imaginação epistemológica. Somente na medida em que outras racionalidades igualmente válidas sejam reconhecidas, será possível atingir o Ich'el-ta-muk' como uma forma de fazer justiça cognitiva, social, cultural, lingüística, ecológica e planetária (INTZÍN, 2018). Assim, esse *recorazonar*, esse desempedrar dos corações nos aparece como uma proposta teórico-metodológica que nos permita reconhecer e dialogar com outros e diferentes conhecimentos sobre a possibilidade de reconstruir e construir novas bases de existência e relacionalidade, frente ao crescente apercebimento da necessidade de pensar alternativas em relação a esse mundo que se pretende singular, com a contribuição dessas filosofias e cosmologias sufocadas pela modernidade (INTZÍN, 2018).

Assim, o projeto implica uma tentativa de rumar em direção a um re-fundar, ou reconfigurar, os fundamentos da humanidade, que estão em crise devido ao capitalismo e à racionalidade "gringo-eurocêntrica" (INTZÍN, 2018). Crise essa que como dito anteriormente gera sentimentos de angústia, tristeza e empedramento de corações. Com tudo isso em mente, entendo que a *metodologia do corazonar* nos convoca para resgataremos essas racionalidades relacionais outras sufocadas, como também agir no sentido de ruir, estilhaçar e fraturar mais ainda esse estado de crise que gera tanta anomia, no sentido de a partir disso evidenciarmos seus problemas e

sua insustentabilidade, criando uma vontade coletiva de superá-lo e imaginarmos novas categorias e um novo cenário político. Isso porque essa crise também faz surgir algo a partir desses sentimentos negativos, desses desencantamentos, a partir das fraturas que se abrem na sua reprodutibilidade na América Latina.

Contudo, como dito em um momento anterior, dessas fraturas podem surgir resultados inesperados, sendo muitos deles perigosos. A partir desses novos reagrupamentos podem surgir grupos politicamente violentos para outros seres humanos, e para outros seres. Nesse sentido, é por isso que eu acredito que o trabalho deve ser duplo. Ou seja, o trabalho metodológico de recorazonar deve agir no sentido de estimular nos descolarmos dessas categorias hegemônicas, forçando essas fraturas evidenciadas pelas crises eco-socioeconômicas que habitamos, para surgir novas possibilidades das ruínas daquelas que já não mais deveriam se sustentar; mas ao mesmo tempo no sentido de trazer aquelas racionalidades e visões acerca das relacionais que foram sufocadas e tratadas com desdém pelo ambiente moderno neoliberal. Isso nos permitiria catalisar o processo de surgir algo novo dessas fraturas, ao mesmo tempo que nos permitiria direcionar os caminhos por onde esses brotos que surgem da rachadura do asfalto moderno e neoliberal devem seguir.

Contudo, para sermos guiados por esses saberes precisamos nos permitir sermos guiados, e é a partir do surgimento daquelas fraturas, não só a partir do desencantamento em si, mas também a partir do choque e do contato dessas racionalidades outras aqui resgatadas, que surge a possibilidade para tal. Modelos de vida com a consciência de que essa vida se passa num planeta finito em recursos esgotáveis. Modelos de sociabilidade baseados em ontologias e epistemologias que garantam equilíbrios dinâmicos entre indivíduo e comunidade, entre o real e o ainda-não (SANTOS, 2021). Porque ao contrário das utopias modernistas, não necessitamos de uma visão monolítica, completa e fechada do que pode ser esse novo modelo, pois isso seria cair nos mesmos termos do atual modelo civilizacional que precisamente é preciso superar. Esse espaço tempo que a partir de Ernst Bloch, Boaventura de Souza Santos (2021) designa de “*ainda não*”, permite-nos valorizar, tanto na teoria como na prática, as sementes de esperança, as aflorações de alternativas que vão se multiplicando no mundo e a que nem o conhecimento dominante, nem a mídia dominante dão a atenção devida. É com base nesses novos fragmentos que irá se compondo um novo mosaico e um novo horizonte, onde se

pode antever uma nova proposta civilizacional (SANTOS, 2021). Aqui florescia a imaginação pela extrapolação antecipada de possibilidades e o imaginário brota como um horizonte do futuro, permitindo-nos imaginar comunidades e relações comunitárias possíveis para nós mesmos, e não só reproduzimos aquelas que foram postas para nós como formas naturais (CHATTERJEE, 1993).

Com tudo isso em mente, é aqui que acredito que a mobilização da estética é importante. Isso porque acredito que ao pensarmos ao lado de certos artefatos artísticos, podemos usá-los como um veículo para justamente expor as questões sociais que estamos mergulhados no interior dessas crises que vivemos, com isso escancarando e fazendo brotar rachaduras e fraturas nas superfícies desses discursos e categorias que se encontram em crise, num movimento de desestabilização, ao nos re-apresentar essas questões de forma nuançada, crítica, de maneira que inevitavelmente nos faz pensar. Quanto a esse último ponto, exibiremos uma argumentação teórica mais aprofundada na próxima seção, mas o ponto é que essas obras nos deslocam enquanto pensamento, nos reposicionam no mundo na medida em que nosso contato com elas nos perturba, nos altera no mundo ao passo que nos provoca uma reflexão sobre nós mesmos, e sobre nosso agir-viver com o mundo que habitamos. Dessa forma, as obras aqui articuladas nos próximos capítulos nos guiam rumo a esses caminhos que desejamos alcançar, na medida em que são obras políticas selecionadas com o intuito de repensarmos, ou pensarmos mais aprofundamento, trazendo nossos corações, sentidos e sentimentos para analisar, criticar, pensar com e imaginar novos futuros possíveis, frente a tudo que discutimos até aqui a nível teórico.

Contudo, é necessário fazer uma ressalva de que aqui mobilizo a estética, enquanto um movimento conceitual localizado em autores que seguem uma tradição da filosofia ocidental, não como metodologia, mas sim como ferramenta ou lente conceitual para pensarmos ao lado de obras de arte e artefatos estéticos que trago a partir do próximo capítulo. O objetivo da mobilização dos artefatos estéticos que atravessam essa pesquisa foram selecionados a partir do objetivo metodológico de *recorazonar*, onde enxergo que essas obras selecionadas têm a capacidade de resgatar as vozes daqueles que foram sufocados e silenciados pela modernidade e pelo neoliberalismo na América Latina, ao mesmo tempo em que ativamente criticam o próprio sistema e as racionalidades que apoiam a estrutura, de modo que uma violência estrutural é constantemente continuada. É com isso que Intzín (2018)

enxerga que possamos *recorazonar* nossos corações empedrados, ativamente fortalecendo a luta por essas duas frentes de ação. Essas obras, contudo, fazem isso no interior de um espectro. Às vezes mais direcionadas para um lado do que pro outro, se debruçando mais sobre uma dimensão do que a outra. O modo como essas obras provocam, instigam e nos fazem pensar a partir de sua própria existência estética se encontra na maneira em como a lente teórica da estética pode surgir como contribuição conceitual no interior desta pesquisa.

3.4.

Contribuições da Estética

Shapiro (2013) nos diz que ao considerarmos as grandes tendências em voga na ciência política e nos estudos políticos, ainda seria possível observar um cenário epistemológico pré kantiano, na medida em que, em geral, se enxerga que o mundo é aquilo que é percebido (SHAPIRO, 2013). Nesse sentido, esses teóricos ignoram a auto-intitulada revolução Copernicana realizada por Kant, que implica uma mudança em relação ao modo como podemos inquirir sobre a experiência do mundo objetivo e com isso admitem que a experiência é gerada por aquilo que aparenta e não por aquilo que se coloca por detrás das aparências (SHAPIRO, 2013). A contribuição de Kant foi uma mudança que permitiu uma emancipação sobre os modos de inquirir chamados de pós-empiristas e pós-hermenêuticos, e com isso, o fenômeno deixou de se tornar a aparência. Assim, as condições de possibilidade que fazem alguma coisa aparecer se tornam as privilegiadas dentro da epistemologia Kantiana, o que faz uma substituição de uma percepção meramente passiva para um modo de consciência produtivo, na medida em que aqui apresenta-se um sujeito que não é mais sujeitado ao objeto (SHAPIRO, 2013). Isso porque Kant nos apresenta um objeto fenomenológico e não mais um objeto empírico, e com isso, nos permite voltar as nossas atenções para os modos de subjetividade que emergem historicamente, ao invés de assumirmos sujeitos e objetos universais e atemporais.

Diversos autores que por vezes são chamados de pós-kantianos beberam da contribuição do autor e produziram nos seus próprios termos, colocando-se como muito menos preocupados com uma sintaxe explanatória do que com indagações sobre como as relações de força carregam e afetam objetos e como elas se relacionam com a atenção de um indivíduo (SHAPIRO, 2013). Alguns desses filósofos pós-kantianos, dentre os quais trabalharei especialmente com Deleuze, Shapiro e Rancière, se colocam em oposição às condições de possibilidade para um senso comum, que a filosofia de Kant abre, e com isso enfatizam o dissenso e a discordância, principalmente baseados nos escritos de Kant sobre a analítica do sublime, que evoca juntamente dor, oposição, restrição e discórdia, como

obstáculos para o sujeito alcançar o espaço-mental subjetivo onde o senso comum habita (SHAPIRO, 2013).

Esse pensamento de Kant e todo seu foco nas condições de possibilidade para a emergência do que é percebido, encoraja justamente o reconhecimento e a aceitação da multiplicidade de mundos e cosmologias diferentes, sob as quais as coisas podem emergir como objetos de conhecimento. Isso se dá na medida em que o trabalho de Kant abre a possibilidade de uma pluralidade de um locus de enunciação, que por sua vez, desafia as perspectivas que povoam os discursos políticos dominantes, e que dependem a sua irrefutabilidade na naturalização de modos de factualidade que são, na verdade, contingentes (SHAPIRO, 2009). Aplicando essa revolução teórica que Kant nos abre para uma política global e para as relações internacionais, podemos pensar que ela nos permite pluralizar e contrastar perspectivas de dinâmicas globais e, com isso, minar o lugar de protagonismo que possuem as narrativas historicamente privilegiadas, sobre os modelos de soberania desse mundo que se coloca como única possibilidade (SHAPIRO, 2009).

Podemos entender melhor esse olhar crítico e esse deslocamento dos discursos privilegiados através do trabalho de Michel Foucault (2008), ao acompanharmos suas observações sobre o valor dos enunciados (*statements*). Aqui é posto que analisar a formação discursiva é colocar na balança o valor dos enunciados. O valor, por sua vez, não é definido pela sua verdade e não é definido pela presença de algum conteúdo oculto, ou qualquer coisa do gênero, mas sim sobre qual o seu lugar e qual sua capacidade de circulação e troca. Com isso em mente, os enunciados devem ser consideradas como bens e o ato de interrogar esses enunciados deve passar por compreender a forma em que eles colocam a questão do poder, visto que o enunciado é um bem que levanta a questão do poder, um bem que é por natureza o objeto de uma luta política (FOUCAULT, 2008). O que Foucault enxerga como crítica, portanto, não está voltada à busca de alguma estrutura de valor universal, mas está voltada a considerar as instâncias dos discursos que articulam o que pensamos, dizemos e fazemos. Dessa forma, é realizado o que o autor chama de uma *ontologia histórica de nós mesmos*, que funciona como um antídoto para a submissão irrefletida de formas coercitivas de saber e viver no mundo, que como consequência, revela os efeitos de poder que são gerados (FOUCAULT, 2007) Assim, uma atitude crítica em Foucault segue o

desafio kantiano de resistir aos modos de subjetividade que as autoridades impõem, e que num segundo momento são auto-impostas, na medida em que são internalizadas e repetidas pela população (SHAPIRO, 2013).

Com tudo isso em mente, uma das implicações que aqui nos é relevante desse modo de pensar se dá no sentido de que enquanto os filósofos empiristas das ciências sociais têm estado preocupados com questões sobre a validade e verdade por trás de algum pensamento, um *ethos* filosófico crítico, por sua vez, encoraja um modo estético de apreensão (SHAPIRO, 2013). Nos termos de Rancière, essa experiência estética tem um efeito político na medida em que perturba a forma com que os corpos se encaixam (*fit*) em suas funções e destinações (RANCIÈRE, 2008). Isso porque através dessa mudança de chave, as relações entre os corpos são remoldadas através de uma multiplicação de conexões e desconexões, conjuntamente com os mundos onde esses corpos habitam, e a forma com que eles são equipados para se encaixarem nesses mundos (RANCIÈRE, 2008).

A partir do momento em que compreendemos a revolução Kantiana e as bases para o pensamento filosófico político contemporâneo que ela fornece, podemos compreender melhor a concepção de política estipulada por Rancière. Para o autor, a política existe no momento em que a ordem natural, ou naturalizada, de dominação é interrompida por alguma instituição constituída por uma parte daqueles os quais não têm sua parte no cenário de dominação (RANCIÈRE, 1999). Por sua vez, a atividade política é o que desloca o corpo de um lugar onde lhe é submetido, ou que altera o seu lugar de destino (RANCIÈRE, 1999). A política passa, portanto, pela contestação do reconhecimento de espaço por parte daqueles que não tiveram direito de serem contados como cidadãos, como pertencentes à esfera da política, ou que tiveram suas vozes silenciadas. Passa pelo modo como esses sujeitos se colocam como detentores do direito à consideração. Os sujeitos políticos, portanto, se tornam tais na medida em que transformam e contestam identidades que são definidas pela ordem natural da atribuição de funções (RANCIÈRE, 1999).

Assim, no lugar de pensarmos os sujeitos marginalizados, demandantes de uma presença e de um reconhecimento, como aqueles que estão de fora da arena política, podemos pensá-los como aqueles que constituem a arena política justamente através da repartilha dos espaços sobre os quais eles agem (SHAPIRO, 2009). Nesse sentido, eles se constroem como sujeitos políticos ao mesmo tempo

em que reconfiguram um espaço que foi constituído outrora enquanto político, agindo através do dissenso subjetivo e espacial (SHAPIRO, 2009). Para Rancière, a política em si não é o exercício de poder ou a disputa por poder [no sentido de dominação]. A política é, antes de mais nada, a configuração de um espaço como político, o enquadramento de uma esfera específica de experiência, a configuração de objetos colocados como “comuns” e de sujeitos a quem a capacidade é reconhecida para designar esses objetos e discutir sobre eles. Política, primeiramente, é o conflito sobre a própria existência daquela esfera de experiência, a realidade dos objetos comuns e as capacidades dos sujeitos. (SHAPIRO, 2013).

Assim, para Rancière, o trabalho essencial da política é a configuração do seu próprio espaço. É fazer o mundo das suas subjetividades e operações ser visto. A essência da política é a manifestação do dissenso como presença de dois mundos em um. (RANCIÈRE, 2010). Com isso em mente, podemos compreender que a arena política não se configura como um espaço fixo e imutável, mas que emerge através de ações que, dentre outras coisas, têm por efeito a coexistência de mais de uma realidade reconhecida, na medida em que essas realidades “outras” retornam para a arena da política, e com esse movimento, por si só, tornam possível essa arena. Com isso, mais de um mundo pode coexistir no mesmo espaço que outro mundo. A subjetificação em Rancière é, portanto, o oposto da sujeição (SHAPIRO, 2004). Ela ocorre quando esses dois mundos colidem e não quando posições que já são reconhecidas e privilegiadas estão envolvidas numa disputa de poder. Assim, com subjetificação, Rancière não quer dizer imposição de identidades sociais que já são reconhecidas, mas sim a apresentação de novas vozes, que são simultaneamente expressivas e disruptivas. (SHAPIRO, 2004).

Rancière desafia justamente os modos convencionais de cálculo político. No lugar de uma busca rumo a uma linguagem política universal, dentro da qual sistemas políticos e processos podem ser marcados, sua metodologia busca uma forma de ressaltar os encontros históricos entre modos diferentes de dar sentido ao mundo (SHAPIRO, 2004). Retornando à revolução Kantiana de uma maneira objetiva, ela implica problemáticas éticas tanto quanto problemáticas políticas. Se lida de uma maneira simples, a sensibilidade ética típica tende a ser suprimida pela moralidade tradicional e como resultado se volta para os códigos institucionalizados que são reforçados pelas estruturas de poder e autoridade dominantes (SHAPIRO, 2009). Na medida em que, como colocado anteriormente, pensamos a política como

a configuração de um espaço como político e como um conflito sobre a existência das esferas de experiência, realidade dos objetos comuns e capacidades dos sujeitos, o ético, assim como a política, é constituído de uma série de eventos e não aparece somente em momentos de conformidade em relação aos códigos que regulam as interações sobre os sujeitos que já estão estabelecidos, mas se afirma justamente nas disputas para uma co-presença de mundos legítima, onde um mundo disputa e compartilha um espaço simultâneo com um outro mundo (SHAPIRO, 2009).

Dessa forma, assim como a política em Rancière não deve ser pensada dentro de um formato de uma linguagem única e universal, o mesmo se aplica para a ética, que não deve ser pensada dentro de categorias fixas e universais (SHAPIRO, 2009). Dessa forma, operando contra a hipótese de um desenvolvimento de um consenso normativo sobre a ética das relações internacionais, Rancière insiste que o ético e o estético devem ser combinados, com o objetivo de demonstrar que a ética envolve uma disputa contínua de espaço no interior de mundos que contém múltiplos mundos, que por sua vez, competem entre si .

Apesar de, como vimos acima, a revolução Kantiana ter acarretado em todas essas implicações, uma parte das ciências sociais se colocava como praticante de uma abordagem objetiva, imparcial. Essa forma de ciência social se promovia por enxergar a realidade de uma forma direta (SHAPIRO, 2004). Contudo, novos autores surgiram questionando justamente esse modo referencial de enxergar o real. Nesse sentido, o trabalho de Shapiro nos oferece um olhar semiológico em relação ao real, em detrimento de um olhar referencial (SHAPIRO, 2004). Dentro desse ponto de vista semiológico, os significantes pictóricos não devem ser tratados como meras representações, na medida em que a imagem não somente representa, mas também apresenta um processo de produção de sentido, exibindo a atividade da sua própria produção (SHAPIRO, 2004). O campo semiótico, com isso, joga as nossas atenções para as condições sob as quais relatos históricos são produzidos. Ao invés de tomar o discurso histórico como um conjunto de declarações sobre os eventos, cada discurso histórico deve ser tratado como um evento histórico, que por sua vez é um criador de eventos (SHAPIRO, 2004).

Uma das bases do pensamento de Shapiro, quanto a isso, é o trabalho de Deleuze. Em contraste com o Idealismo Transcendental de Kant, o Empirismo Transcendental de Deleuze se distancia de abordagens familiares das ciências sociais onde às ideias e conceitos são atribuídos protocolos de medição

representacionais e se entende que uma dada atualização não é uma representação do virtual, mas sim uma espécie de repetição do virtual, uma ordem extraída de um caos (SHAPIRO, 2013). Isso faz com que as perguntas relevantes politicamente não mais sejam sobre se a representação é fiel, mas sim como uma particular atualização se torna sedimentada e fixada dentro de um período de tempo. Assim, para demonstrar o quão contingente uma dada atualização é, Deleuze nos sugere que os discursos e textos que efetivamente contra-atualizam fixidades, o fazem repetindo ou imitando uma certa atualização, de modo a duplicar a atualização e fornecer à verdade do evento a única chance de não se confundir com a atualização, para libertá-lo para outros tempos.

Como havia dito anteriormente, Deleuze não está voltado a um senso comum, mas está voltado a uma busca do Senso Incomum (SHAPIRO, 2020). Ele não procura a verdade, mas busca fornecer veículos para o experienciamento do mundo de uma maneira diferente. De acordo com essa perspectiva, o pensamento mais expressa do que representa os eventos. Deleuze rejeita, portanto, um engajamento com a autoridade epistêmica do senso comum porque ela repousa na pressuposição de que o pensamento é o exercício natural das faculdades, que por sua vez tem uma afinidade com a verdade, na medida em que assumimos uma boa fé por parte do pensador e uma natureza vertical por parte do pensamento (SHAPIRO, 2020). Deleuze considera esse exercício do senso comum como um reconhecimento mais do que um pensamento. Esse reconhecimento junto com o bom senso constitui o irrefletido, o banal, a aceitação das atualidades que existem diariamente nos discursos de uma forma automática. Nesse sentido, como uma contribuição para o pensar político, na medida em que resiste justamente à representação e ao mero reconhecimento (o senso comum), Deleuze nos fornece as bases de um senso incomum (SHAPIRO, 2020).

Ao prover conceitualizações que contra-atualizam eventos, Deleuze nos coloca num espaço que simultaneamente mapeia e trata criticamente as forças que moldam as relações de tempo e valor. A questão (no sentido de questionamento) vira, portanto, um dos veículos para a produção do pensamento como um senso incomum, e um desses lugares pelos quais Deleuze situa os veículos de pensamento crítico é no reino das artes visuais, especialmente o cinema, o qual dentro do seu caráter moderno, é um modo de articulação que pensa as políticas de tempo e valor, e se coloca como uma iniciativa de pensamento crítico e disruptivo, e não como um

mecanismo de representação que não gera reflexão, que é banal, e que faz parte do senso comum (DELEUZE, 2008).

Dessa forma, dada a concepção de política por Rancière que foi exposta em um momento anterior deste texto, é possível compreender a contra-atualização através da mobilização de elementos artísticos como um conceito e um ato extremamente político, na medida em que permite trazer à tona as multiplicidades de narrativas, de discursos e de pensamentos e chocá-los com as narrativas estabelecidas. Como vimos acima, a metodologia de Rancière, ao invés de buscar uma linguagem política universal dentro da qual sistemas políticos e processos podem ser organizados, implica uma forma de tratar os encontros históricos entre modos díspares de dar sentido ao mundo. Nesse sentido, se alinharmos essa concepção de política aos nossos objetivos estéticos, podemos compreender que aquela arte tomada como arte política é justamente aquela que opera nesse dissenso, que perturba o terreno hegemônico, nos suscitando um pensamento crítico nesse movimento, na medida em que nos afasta desse lugar de mero reconhecimento, de senso comum, para nos conduzir para um lugar de dissenso, de senso incomum, nos termos de Deleuze.

Ao compreendermos que as sociedades são abigarradas compreendemos que elas são simultaneamente atravessadas por racionalidades e cosmologias modernas, neoliberais e tradicionais. Esses abigarramentos podem por vezes fortalecer certas racionalidades por haver um apego a essas categorias, mas principalmente às suas promessas, o que pode reforçar um sentimento de frustração no seu não cumprimento, que catalisa crises. A partir dessas crises há, também, possibilidades de rearticulação popular e criação de novos métodos para lidar de forma mais adequada com as violências que a estrutura afirma. Por outro lado, esses abigarramentos também contêm em si uma capacidade de perturbação, de choques, em relação a essas categorias com as quais os aspectos culturais tradicionais se mesclam. Isso porque esses aspectos locais com suas cosmologias e epistemologias, sempre existiram em paralelo às racionalidades de modernidade e neoliberalismo. Apesar de sufocadas e silenciadas, elas ainda existem e são continuadas por seus respectivos povos e culturas. O nosso encontro com essas vozes silenciadas, seu ressurgimento e as denúncias que elas carregam, abalam as estruturas dominantes e as contra-atualizam, nos fazendo suscitar o pensamento.

Contudo, como dissemos antes, as obras de arte têm um lugar especial nesse processo, na medida em que o encontro com essas obras catalisam um pensamento crítico e disruptivo, opostos a um mecanismo de representação que não gera reflexão, e que faz parte do senso comum. Com isso em mente, é aqui que mobilizo os artefatos estéticos com que trabalho, a fim de trazer para o primeiro plano obras que estão de acordo com as duas frentes políticas da *metodologia do corazonar*. De um lado, resgatando essas vozes silenciadas, e de outro expondo as feridas e as crises que sofremos como consequência da internalização e reprodução do neoliberalismo e da modernidade por parte da população. Essas obras foram escolhidas porque ativamente discutem essas questões, dentro de um espectro, onde por vezes se salienta mais uma frente do que outra, mas em todas essas frentes nos provocam pensamentos. Esses pensamentos provocados por esses artefatos estéticos, os quais busquei capturar no meu texto a partir do próximo capítulo, vão em sentido de também se chocarem com essas estruturas de pensamento dominantes, a fim de, aos poucos, erodi-las. Essa erosão, contudo, não se dá de uma maneira singular pelo meu texto, mas está em relação com o trabalho dessas obras, que aqui enxergo como aliados em uma luta comum.

A partir da erosão dessas estruturas, abrem-se possibilidades de uma concepção pluriversal de vida, onde várias formas de viver e existir disputam espaço com essas racionalidades que se pretendem hegemônicas. Desse modo, com a coexistência dessas várias cosmologias e epistemologias dentro do espaço do político, talvez possamos seguir caminhos de outras concepções políticas, relacionais e existenciais possíveis que possam surgir das rachaduras e fraturas das superfícies dos discursos do neoliberalismo e da modernidade. No próximo capítulo, portanto, trago a aqui os pensamentos e reflexões que, não sem desconsiderar a contribuição da literatura acadêmica para a realização de tal movimento, os artefatos estéticos que aqui mobilizo me suscitaram.

4 Texto-chuva

A partir de um olhar Rancièr e outros filósofos pós Kantianos, podemos pensar em encontros que rompem com condições habituais da experiência sensível,

e com isso instigam o pensamento crítico (SHAPIRO, 2013). Em Deleuze, essas rupturas a partir desses encontros servem como algo no mundo que nos força a pensar (SHAPIRO, 2013). Esse algo não é um objeto de reconhecimento, mas de um encontro fundamental. Esse encontro disruptivo pode ser com uma obra de arte, ou com qualquer outra coisa. O que constitui a estética do conhecimento, tanto na perspectiva de Rancière quanto para Deleuze tem a ver com as formas como os encontros lidam com uma alteração da experiência sensível (SHAPIRO, 2013).

Nesse sentido, mobilizarei algumas obras artísticas nesta pesquisa e sigo o critério de Shapiro em relação à seleção de obras com que trabalharei, na medida em que elas não serão escaladas por conta de seu valor como consolidadores de alguma explicação de algum fenômeno particular, mas sim como valiosas *ao passo em* que meu encontro com elas invoca um pensamento crítico que suscita certas reflexões (SHAPIRO, 2013). Assim, gostaria aqui de trazer duas frentes estéticas que discutiremos e pensaremos lado a lado ao longo desta pesquisa: uma operando no sentido de forçarmos as rachaduras, esgarçarmos as fraturas, de modo que possamos estimular a ruína de certos discursos e a partir daí catalisarmos o surgimento de algo novo que surge dessas fendas. Enquanto outra atuando no sentido de resgatar os sentir-pensamentos daqueles povos que foram assassinados, excluídos e sufocados, mas que têm para nos oferecer toda uma outra concepção de relacionalidade. Concepções essas que, se nos debruçarmos e nos colocarmos como disponíveis para aprendê-las, podemos abrir possibilidades a partir daquelas fendas esgarçadas em direção a construirmos um novo ambiente relacional muito mais harmônico, nos aproximando de uma Ich'el-ta-muk' na gramática Tsel'tal, ou de uma Suma Qamaña, na gramática Aymara (DELGADO, 2018).

Esses pensamentos que certas obras têm a capacidade de provocar podem, portanto, funcionar como um veículo que nos encoraja a realizar esse pensamento crítico, ao nos fazerem refletir de que forma essas racionalidades neoliberais e modernas, em contato com a realidade local, por meio das demandas locais, por meio desses desencantamentos e empedramento de corações, mas também em contato com esse outros modos de relacionalidade, de mais harmonia entre os seres humanos e não humanos se choca e sofre atritos, de um modo que se produzem rachaduras, fraturas, a partir desse choque. Esse movimento de choque, realizado de maneira repetida e constante, tais como ondas indo de encontro com uma barragem ou uma falésia, gera um desgaste, uma erosão dessas narrativas e

perspectivas que são favorecidas. A partir disso, cria-se uma nova paisagem, causada pela erosão das estruturas anteriormente firmemente estabelecidas.

Georges Didi Huberman (2019), ao escrever sobre o espírito da revolta, nos permite entender esta potencial erosão, que ao mesmo tempo em que é destrutiva desse cenário naturalizado, é construtora de um novo lugar:

Por todos os lados, as pessoas se sublevam: potências. Mas por todos os lados, também, constroem barragens: poderes. Ou, então, protegem-se no topo das falésias, de onde acreditam poder dominar o mar. As barragens e as falésias parecem ter sido erguidas para conter o movimento de algo que se levanta a partir de baixo e ameaça a ordem das coisas no alto. Assim, os levantes se parecem com as ondas do oceano, cada uma delas contribuindo para que um dia, subitamente, a barragem afunde ou a falésia desmorone. Nesse meio tempo, alguma coisa vai se transformando, mesmo que de modo imperceptível, conforme as ondas vêm. É o 'imperceptível' do futuro. É a potência da onda- em todos os sentidos da palavra 'potência' - , irresistível mas latente, que passa despercebida até o momento que faz com que tudo exploda. É exatamente isso que os poemas, os romances, os livros de história ou de filosofia, as obras de arte sabem registrar, amplificando as coisas, dramatizando sob a forma de ficções, utopias, visões, imagens de todos os gêneros. Imagens-sintomas nas quais estaria inscrito, por meio de rastros, de catástrofes morfológicas, que a barragem ou a falésia já não são exatamente as mesmas depois da passagem de uma onda aqui, outra acolá e assim por diante. Imagens-desejos, tal como Ernst Bloch nomeou tão bem, que surgem ou se levantam com toda a potência para dar forma ao nosso desejo de ultrapassar, de atravessar uma fronteira, saltar a barreira. (DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 115).

Com toda essa bela analogia geológica em mente, penso que a contribuição política do meu texto, passa por salientar justamente como certas obras de arte, tais como ondas, erodem pouco a pouco essa falésia que são a modernidade, o neoliberalismo e o extrativismo nos termos violentos que se deram na América Latina. Essas obras fazem isso questionando, deslocando, sendo uma arte política. Dessa forma, meu texto tem como objetivo se alimentar dessas ondas, tal como uma chuva de convecção se forma a partir da evaporação do mar, e fazer chover sobre o mar novamente. Essa chuva reincide sobre o mar, salientando essas ondas, fortalecendo-as, fazendo com que seu choque seja ainda mais impactante, fazendo com que o seu potencial erosivo seja ainda maior.

Dessa forma, não reconheço meu texto como um fenômeno que é capaz de derrubar sozinho uma falésia ou uma barragem, tal como um terremoto. Me enxergo fazendo chover sobre essas ondas, devolvendo as águas que sublevaram até mim ao me fazerem pensar -, não criando algo necessariamente novo, mas sim salientando e encorpando a potência de destruição, que sempre é uma potência de reconstrução, dessas ondas. Assim, não busco encontrar aqui um sentido verdadeiro de cada obra, o que exatamente passou pela cabeça de cada artista na criação das obras citadas.

Deixo claro que não vejo o desencontro entre o significado de cada obra para cada autor e o modo como a leio da maneira que me fez pensar, como um desvio ou incompreensão, em relação a algum sentido verdadeiro. Acredito que as obras, uma vez lançadas ao mundo, e uma vez sujeitadas à subjetividade do espectador, perdem o seu caráter de significado fixo.

Com isso em mente, o valor de um pensamento que alguma determinada obra fez despertar, não deve ser tido como qualitativamente inferior ao “sentido verdadeiro”. Isso porque, segundo Canclini (2019): a mobilização da estética, por si só, questiona que existam interpretações únicas ou corretas, como tampouco falsas dos textos literários. Toda escrita, toda mensagem, está infestada de espaços em branco, silêncios, interstícios, nos quais se espera que o leitor produza sentidos inéditos. (CANCLINI, 2019). Assim, meu texto, no que tange à mobilização desses artefatos estéticos, funciona de uma maneira dupla: potencializar as erosões dessas falésias da modernidade e do neoliberalismo da forma que se deram na América Latina, mas também pensar em conjunto com as obras, ao ter meu pensamento por elas guiado para um lugar de pensamento crítico que elas suscitam, que pretendo capturar na trama do texto, e que pretendo capturar enquanto possibilidades de pensar futuros alternativos.

A seleção dessas obras, contudo, não é aleatória. Não é toda obra que nos suscita reflexões críticas, porque nem toda obra de arte ou artefato estético é um artefato crítico. Ou seja, as obras de arte não estão de maneira automática de acordo com os ideais políticos que almejamos. Isso porque somos abigarrado, somos também envolvidos por racionalidades que carregam promessas inalcançáveis, mas nos apegamos a elas. Os artistas não fogem desse processo. Podemos observar isso na manifestação dessa expressão de modernização dos períodos pós-ditadura na apresentação da Exposição Chilena dentro da Exposição Universal de Sevilha de 1992.

Aqui, a apresentação do Chile era uma oportunidade do governo de redemocratização exibir a primeira prática de identidade que o Chile redemocratizado transformava em espetáculo, a fim de dar forma e estilo ao seu discurso de mudança (RICHARD, 2004). A partir dessa exposição, vários debates foram abertos sobre temas de modernização na Exibição Chilena em Sevilha em 92 (RICHARD, 2004). Para Nelly Richard: A apresentação da Chile-expo Sevilla ‘92 retrata o desejo cosmopolitano de uma modernidade universal que impele países a

exibirem seus avanços e progressos num “mostruário do mundo”, na medida em que eles compartilham a vitalidade e o otimismo de um ideal metropolitano de expansivo crescimento industrial e tecnológico - desejo que aqui é satisfeito com o entusiasmo do Novo como um produto para exibição. Para o Chile, somente dois anos após sua estreante transição democrática, a Feira de Sevilha foi a oportunidade de demonstrar que era um “novo país”: de fazer o resto do mundo ver a aparente transformação de um país confiante na suposta equivalência entre os signos de ser e de aparentar com os quais, na sua vaidade, a representação de toda publicidade se dá. (RICHARD, 2004, p. 110)

Essa novidade que o Chile tanto bradava e exibia em Sevilha 92’ manteve reservado, como chave para seu sucesso, o subtexto da continuidade através de uma figura que secretamente relacionava o passado e o presente, que era o antigo ministro da economia do governo de Pinochet, Fernando Leniz, que foi designado como comissário geral da Chile-Expo pelo Presidente chileno do primeiro governo democraticamente eleito pós-ditadura, Patricio Aylwin (RICHARD, 2004). O conteúdo da Transição Chilena na Exposição Universal em Sevilha misturava discursos triunfais de mudança somados com um discurso de um passado modernizador da ditadura, cujos supostos sucessos econômicos e técnicos foram secretamente auto-parabenizados, nas entrelinhas, através da exibição da imagem de metamorfose democrática que o Chile apresentava (RICHARD, 2004). Essa metamorfose tem uma relação com como o caráter moderado do Período de Transição se deu, por conta de uma disposição espalhada na sociedade civil que foi criada, em grande parte, pela integração nas expectativas de consumo, e pelo desejo de encontrar uma continuidade para os ajustes econômicos básicos herdados do período autoritário (RICHARD, 2004).

Essa disposição tem como fim tornar a sociedade civil parte de uma competição econômica que os ressocializaria através das políticas de consumo e mídias de massa. Isso explica a substituição razoável (no sentido de não-radical) do modelo ditatorial que consistia em mercado, repressão e televisão, por um novo modelo de: mercado, consenso, e televisão, pelo qual a transição política realizou sua trajetória econômica de integração e adaptação em relação ao pacto modernizante do neoliberalismo (RICHARD, 2004). Uma das grandes figuras simbólica da Expo-Chile foi literalmente um iceberg, trazido da Antártica Chilena até Sevilha através de uma viagem marítima de quase um mês (RICHARD, 2004).

Dentre as muitas possibilidades de significação que esse iceberg carregava, a mais polêmica foi a da imprensa nacional, que discutia se era pertinente representar o Chile como um país frio, com uma imagem de frieza que conjura associações com o cálculo e a eficiência de racionalidades tecnológicas e modernas (RICHARD, 2004). Essa imagem de frieza buscava contrapor os velhos estereótipos de desordem que eram projetados na América Latina por um olhar europeu: “o frio oposto ao quente, o racional ao irracional, o civilizado com o bárbaro” (RICHARD, 2004, p. 117)

Apesar da não ruptura econômica do Período de Transição em relação ao passado ditatorial, era extremamente necessário que a imagem do Chile se distanciasse desse violento período, e com isso passasse uma imagem de um novo Chile renascido e purificado (RICHARD, 2004). Tomás Moulian coloca então que O Iceberg foi a escultura dessa metamorfose. O iceberg estabeleceu diante dos olhos do mundo a transparência do Chile Atual. Todos os vestígios de sangue cristalizados em um azul profundo. O iceberg representava a estreia em sociedade do Chile Novo, limpo, sanitizado, purificado pela longa travessia do mar. No iceberg não havia nem a sombra de Pinochet (MOULIAN, 1997). Dessa forma, podemos observar que o período de transição queria se colocar como moderno para o mundo em relação a questões econômicas, através do Neoliberalismo, e também através de um distanciamento de um passado ditatorial (RICHARD, 2004).

Dessa forma, podemos perceber que existem inúmeras possibilidades de criações artísticas com inúmeras agendas políticas possíveis, para todas as direções. Uma obra de arte não necessariamente possui um viés progressista, ou não necessariamente está agindo no sentido de derrubar essas falésias da modernidade e do neoliberalismo, mas muito pelo contrário, por vezes podem vir de forma a reforçá-las. Dessa forma, os artistas de que aqui trato, todos latinos, são aqueles os quais vejo que possuem um projeto político crítico, com uma agenda de transformar e erodir, aos poucos, as narrativas e racionalidades que sustentam projetos políticos que ameaçam diretamente a vida e o entendimento plural de certos povos. Povos esses relegados à marginalidade a partir da construção desses projetos no interior da América Latina. Paralelamente, muitos desses artistas ativamente atuam no sentido de resgatarem esses sentir-pensar que foram sufocados pela modernidade, num movimento continuado pela chegada do neoliberalismo ao posicionar certos grupos sociais ainda mais às margens. Todos os artistas que aqui mobilizo, portanto,

operam num espectro entre resgatar filosofias e cosmologias reprimidas e impactar diretamente na crítica da modernidade e do neoliberalismo, num movimento erosivo. No interior desse espectro, alguns se posicionam mais para um sentido do que para outro, mas todos operam na direção de criar rachaduras nas superfícies do discurso da modernidade e do neoliberalismo, evidenciando violências e trazendo para primeiro plano aqueles grupos coagidos pela chegada dessas racionalidades.



Figura 1- Exibição chilena do *Iceberg* na Exposição Universal de Sevilla, 1992.

4. 1.

A resposta do coletivo

Em seus cursos de Estética de 1820 a 1829, Hegel integrou as contribuições de Baumgarten com as elaborações de Kant sobre o conceito de Beleza, associando a experiência estética à beleza e à arte. Esse movimento solidificou a interpretação piramidal do conceito estético, que implica uma classificação, na história ocidental (BRUNIERE, 2019). Museus foram estabelecidos na Europa a partir do século XVII, encarregados de colecionar e exibir ao público obras artísticas oficialmente reconhecidas, onde havia galerias de materiais obtidos de outras nações, supostamente mostrando uma história evolucionária de culturas, de modo que essa pirâmide estética foi usada como critério para desqualificar e considerar inferiores as expressões de outras culturas em terras conquistadas (BRUNIERE, 2019). A colonialidade, no seu projeto de modernidade, portanto, opera dentro das interfaces de saber, ser e sentir, estabelecendo sistemas de formas específicas de observar, agir e compreender, e estabelecendo uma estética para as relações sociais (MIGNOLO & GOMEZ, 2012). As práticas artísticas também não estão livres dessas relações modernas, por vezes reforçando esses padrões binários e hierárquicos de representação e construção de significado.

A estética da colonialidade é, portanto, uma atualização da modernidade/colonialidade que opera internalizações construídas a partir de exterioridades, como a brancura que se define como "não-indígena" ou "não-negra", critérios de identidade definidos essencialmente por uma dicotomia relacional (MIGNOLO, 2007). Assim, as fronteiras da modernidade definem limites rígidos de inclusão e exclusão, a estética moderna reforça e ordena esses limites (BRUNIERE, 2019). Sendo assim, a estética da colonialidade ocorre na intersecção de várias formas de classificação, como sexualidade, gênero, raça, classe, ideais de beleza e padrões de eficiência corporal.

Walter Mignolo e Pedro Paulo Gómez (2012) teorizaram sobre a "estética decolonial", produzindo uma estética que busca se afastar das identidades dominantes, criando um território abigarrado, entre as influências culturais dominantes e aquelas reprimidas. Como salientamos no terceiro capítulo esse território não é híbrido, na medida em que não cria uma terceira imagem resultante da combinação das duas. Aqui se conserva as duas dimensões e se coloca uma em

relação com a outra, instigando atritos, catalisando uma erosão dessas racionalidades dominantes ao se chocarem com as complexidades e multiplicidades daquelas racionalidades reprimidas. Assim, a estética decolonial emerge da existência de padrões heterogêneos de produção da subjetividade, possibilitando subjetivações que são desobedientes aos princípios do paradigma moderno da colonialidade (MIGNOLO & GOMEZ, 2012). Decolonizar a estética, portanto, é trazer para primeiro plano as fendas que se abrem nessa diferença colonial, de modo a ampliar nossas possibilidades de atuar e revelar aqueles sentir-pensares de muitos grupos sociais reprimidos pela modernidade na América Latina.

Se a partir de Rancière (2009), entendemos que a estética é conceituada como as relações entre os modos de fazer, as formas de expressão e os modos de pensar que as atravessam, a estética, portanto, se coloca como uma boa ferramenta para a lógica da ruptura com esses modos de pensar. Para o autor, a distribuição e a redistribuição dos lugares e das identidades, o corte e o recorte dos espaços e dos tempos, do visível e do invisível, as definições e estipulações; constituem a partilha do sensível (RANCIÈRE, 2010). Para o autor, a política consiste em reconfigurar essa partilha do sensível que define o comum de uma comunidade, e introduzir nela novos sujeitos e objetos (RANCIÈRE, 2010). Novos não na medida em que não existiam antes, por muitas vezes, mas na medida em que foram silenciados, sufocados e marginalizados. Ou seja, consiste em tornar visível o que não era visto e fazer ouvir como falantes os que eram percebidos como animais barulhentos (RANCIÈRE, 2010). A estética política, portanto, seria aquela que implica a redistribuição dos objetos e das imagens que formam o mundo comum já dado, ou a criação de situações adequadas para modificar nossos olhares e nossas atitudes em relação a esse ambiente coletivo. Ou seja, uma arte que visa criar ou recriar ligações entre os indivíduos, suscitar novos modos de confrontação e de participação (RANCIÈRE, 2010).

Assim, podemos compreender que a dimensão estética configura as possibilidades de ação em uma determinada cultura, assim como suas visibilidades e invisibilidades resultantes. A estética, portanto, pode ser lida como um conjunto de lógicas das formas de percepção sensíveis e compartilhadas que são dadas ao sentir, pensar e agir, que estão diretamente imbricadas com alguma organização de espaço/tempo, ou seja, sempre relacionadas a um cenário específico.

Dessa forma, para desconstruirmos o neoliberalismo ou a modernidade, para derrubarmos aos poucos, essas falésias, precisamos buscar uma estética localizada que abale seus pressupostos e simultaneamente traga para o cenário políticos aqueles sujeitos relegados.

Nesta pesquisa, trabalho especificamente com um cenário latinoamericano, e dessa forma, trago somente artistas latinos, de diversas origens. O primeiro coletivo de artistas que trago é o coletivo indígena MAHKU. Trago primeiramente a produção desse coletivo na medida em que enxergo que certas produções artísticas indígenas podem nos ajudar a repensar a relacionalidade, conectando-nos com suas cosmovisões, pois seu fazer artístico está mais relacionado com suas experiências particulares e cosmologia do que com as formalidades do mundo da arte em si (BRUNIERE, 2019). Reconhecendo e nos engajando com essas cosmologias, podemos melhor compreender o papel crítico da estética na produção de normas sociais e na construção de relações de poder, o que ressalta a importância de uma crítica mais profunda que dê conta da diversidade de experiências e perspectivas que moldam nosso mundo.

4.1.1.

O coletivo MAHKU

O Movimento dos Artistas Huni Kuin, mais conhecido como coletivo MAHKU, é um coletivo de artistas indígenas que surgiu em 2011, a partir do estudo das canções tradicionais de Huni Meka. Seu líder é o artista-pesquisador Ibã Huni Kuin, nascido em Jordão, município do Acre que abriga a Terra Indígena Kaxinawá. Ibã se utiliza de certos recursos audiovisuais para apreender a memória de seu povo e simultaneamente traduzi-la para o mundo ocidental (KOYAMA, 2018). Destas experiências nasceu o projeto "Espírito da Floresta", ligado ao curso de Licenciamento Intercultural da UFAC (Universidade Federal do Acre). Aqui resgataram-se canções que são parte essencial das cerimônias, cantadas para invocar as forças dos espíritos (KOYAMA, 2018). Essas canções são classificadas em canções para chamar a luz (dawtibuya) e para chamar a força (yube txanima). Os cantos de Huni Kuin transmitem um profundo entendimento do universo

xamânico e da mitologia do Nixi Pae, um ritual de consumo de uma bebida chamada cipó (KOYAMA, 2018).

O cipó é crucial para a vida dos Huni Kuin porque eles a utilizam para alcançar experiências visionárias, aprender sobre o passado e o futuro, curar ou observar as próprias criações visuais (KOYAMA, 2018). O consumo do cipó permite justamente o acesso ao mundo dos espíritos, e através de mirações, os participantes indígenas podem perceber o ponto de vista dos animais, plantas e outros seres espirituais. Até dos próprios brancos (KOYAMA, 2018). O cipó em outras línguas é conhecido como Ayahuasca. A origem dessa palavra remonta da língua quíchua que combina as palavras huasca (cipó) e aya (alma ou espírito) (BRUNIERE, 2019). Entre os Huni Kuin, a Ayahuasca é chamada Nixi Pae, que significa "cipó de força" ou "cipó encantado" e é essa "consulta" a essa planta "professora" que conecta os indivíduos com sua sabedoria e perspectiva (BRUNIERE, 2019). Nixi Pae não é apenas a bebida, mas também o ritual, pois os Huni kuin não separam o uso da Ayahuasca das experiências, sensações e mirações que ela proporciona (BRUNIERE, 2019).

Estas mirações, como dito anteriormente, permitem aos indivíduos viver e experimentar um outro corpo, identidade e natureza (KOYAMA, 2018). Desse modo, a arte Huni Kuin é também uma atitude relacional, que reafirma por meio da pintura a história da relação do humano com a jiboia e com o jacaré (elementos animais muito presentes na obra MAHKU) (PEDROSA & GIUFRIDA, 2023). Assim, existe uma dinâmica posicional específica nesta classificação da alteridade, elemento central para entendermos os mitos, os rituais e os cantos em relação com outros animais, vegetais e espíritos (PEDROSA & GIUFRIDA, 2023). As imagens que o coletivo produz nos aproximam das transformações entre os seres, os espíritos da floresta e o povo Huni Kuin (KOYAMA, 2018). Elas nos levam a um mundo real, que é invisível, mas que pode ser alcançado bebendo a bebida sagrada

A primeira preocupação de Ibã era preservar a memória de seu povo, que tradicionalmente é transmitida através de narrativas orais, pois estas narrativas determinam o tempo e o espaço e refletem interações sociais (KOYAMA, 2018). A transmissão de valores, tradições e orientações para a vida é transmitida através destas narrativas, reconstruindo uma memória social que redefine as relações do grupo. As ilustrações produzidas trazem uma materialidade ao que é relatado nos cantos e funcionam como uma forma de apreensão desta memória coletiva

(KOYAMA, 2018). Além de resgatar a memória, o Ibã procura redefini-las, especialmente para os indígenas da nova geração. Com isso, os cantos, que podem parecer insignificantes para os jovens, são revitalizados com uma visualidade que cria uma conexão (BRUNIERE, 2019).

A memória do povo Huni Kuin, assim como muitas etnias que habitam o território brasileiro, é milenar mas ainda continua viva e sendo produzida a cada dia. Em 1990, as famílias Huni Kuin/Kaxinawá ocuparam as plantações de borracha Nova Empresa e São Joaquim, no baixo Jordão (Acre), que na época não tinham nenhum empregador (DINATO, 2021). Hoje, esta área ocupada foi reconhecida como parte das terras indígenas do Baixo Jordão, abrangendo nove mil hectares e fornecendo um lar para aproximadamente 200 pessoas. Este é apenas um exemplo das muitas maneiras pelas quais os povos indígenas no Brasil assumiram o controle de suas terras e recursos, a fim de melhorar sua subsistência e manter sua identidade cultural (DINATO, 2021). Outro exemplo significativo deste fenômeno é a Associação dos Extratores de Látex de Borracha Kaxinawá do Rio Jordão (Askarj), criada em 1993 e liderada por Siã Sales. Esta associação adquiriu as seringueiras Altamira e Independência, abrangendo cerca de 12 mil hectares de terras que desde então foram transformadas no domínio indígena Kaxinawá Seringal Independência, fornecendo um lar para aproximadamente 210 pessoas (DINATO, 2021).

Mais recentemente, em 2014, o Movimento dos Artistas Huni Kuin (MAHKU), liderado por Ibã Sales Huni Kuin, adquiriu um terreno de cerca de dez hectares de floresta amazônica nas margens do rio Tarauacá, utilizando os recursos arrecadados com a venda de suas pinturas (DINATO, 2021). A criação do Centro Independente MAHKU neste território é apenas um exemplo das muitas formas pelas quais os povos indígenas no Brasil estão buscando recuperar seus direitos e afirmar sua soberania sobre suas próprias terras e recursos (DINATO, 2021). Entretanto, é importante salientar que estes esforços não estão isentos de desafios, pois os povos indígenas continuam a enfrentar uma série de barreiras sociais, econômicas e políticas em suas lutas por autonomia e autodeterminação (DINATO, 2021). Exemplo disso é a degradação do rio Doce e do território Krenak, bem como o mais recente desastre de Brumadinho resultante da explosão do depósito de rejeitos da mineradora Vale, que levou à inundação de sedimentos tóxicos aos rios. Estes eventos causaram devastação a todas as formas de vida na região, afetando os moradores do município, bem como os vilarejos Pataxó que dependiam do rio para

seu abastecimento de água (DINATO, 2021). Além disso, essas tragédias refletem um padrão de processos etnocidas históricos inerentes à construção do Estado-nação das Américas (BRUNIERE, 2019).

Frente a isso, MAHKU serve como um meio para o Ibã gerar fundos para atingir um objetivo ambicioso: comprar terrenos florestais usando os lucros das vendas de arte. Esta terra será preservada e transformada em uma área que promove o intercâmbio entre artistas indígenas e não indígenas de várias regiões e línguas, ao mesmo tempo em que protege a floresta do desmatamento (BRUNIERE, 2019). Durante o curso que o Ibã empreendeu, ele desenvolveu e refinou seus conhecimentos da língua portuguesa, que ele afirma ter sido inerentemente impulsionada pela sua pesquisa (DINATO, 2021). Esta pesquisa incluiu o aprendizado dos mais velhos, observando e perguntando sobre suas práticas, incluindo a maneira como cantam, as palavras que usam e as plantas que empregam para a cura (DINATO, 2021). Seu pai, Romão Sales, era especialista em cânticos de ayahuasca (cantos huni meka) e ervas medicinais, e acabou por se tornar um txana (cantor). Além de aprender com seu pai, Ibã também recebeu instrução de seus tios, Miguel Macário e Agostinho Manduca, e se familiarizou com os cantos para os rituais de nixi pae, que são executados em três conjuntos de canções, começando com as canções do grupo de pae txanima (para invocar o poder da bebida), seguido pelo have dautibuya (quando as visões surgem), e terminando com o kayatibu (até que as visões cessam) (DINATO, 2021).

Como resultado deste projeto de pesquisa, o Ibã publicou o livro "Nixi Pae - o espírito da floresta", em 2006, que documenta as canções nixi pae coletadas de três huni kuin txanas (cantores) das terras indígenas do Rio Jordão (DINATO, 2021). O desenho dos cantos envolve a tradução de palavras e sons em imagens e os artistas da MAHKU usam o livro e os cânticos compilados como base para suas composições (DINATO, 2021). Esta prática se tornou generalizada e muitos Huni Kuin, especialmente jovens, desenham cânticos e mitos. O livro Ibã tem desempenhado um papel crucial na retomada e reavivamento das tradições, desencadeando futuras criações e transformando as relações. Portanto, o MAHKU faz parte do contexto mais amplo de reavivar, recriar e transformar as tradições de Huni Kuin. Representa a continuação da pesquisa do Ibã, mas agora com novos membros, coletivos e compartilhados (DINATO, 2021).

MAHKU, portanto, é um movimento artístico que tem atraído novos aliados, tanto indígenas quanto não indígenas. É um grupo de pesquisadores de suas próprias tradições, e também inventores de novas possibilidades (DINATO, 2021). Suas práticas artísticas não podem ser vistas isoladamente das práticas de estudar, refletir, retomar e compartilhar aspectos específicos do jeito Huni Kuin de ser, especialmente o conhecimento que envolve os nixi pae. É um projeto contínuo que Ibã considera como uma materialização crítica do conhecimento imaterial (DINATO, 2021).

Tendo isso em mente, compreendemos que as práticas artísticas do MAHKU não estão isoladas de suas práticas de estudo, reflexão, retomada e compartilhamento de aspectos específicos da forma de ser do Huni Kuin, especialmente o conhecimento que envolve o nixi pae (DINATO, 2021). A compra de terras pelo coletivo com os lucros de suas obras de arte reflete seu compromisso com a autonomia e o controle sobre suas relações com os outros, particularmente com o mundo não indígena. As obras MAHKU servem como instrumentos de acesso e controle relativo deste mundo potencialmente perigoso (DINATO, 2021). Através de sua arte e ações, o MAHKU constrói pontes e conexões entre diferentes realidades e mundos, ao mesmo tempo em que fortalece sua cultura (DINATO, 2021). Essas pontes funcionam como caminhos e agentes de ligação, semelhantes às próprias canções, que posiciona mundos díspares em relação através de suas obras de arte e ações (DINATO, 2021).

O papel da música e do canto no ritual Huni Kuin nixi pae envolve uma complexa dinâmica relacional entre humanos, espíritos animais (yuxin) e o espírito-anaconda Yube. A canção atua como um guia para o olho perdido da alma da pessoa que sofre, ajudando-a a retornar ao seu corpo através de uma viagem e um encontro com espíritos-animais duplos (DINATO, 2021). Entretanto, durante o ritual, há um risco constante de que a alma-olho do participante seja capturada e envolvida em um novo corpo por algum espírito-animal. Os cantos ajudam a colocar o participante em um diálogo minimamente controlado com este poderoso e potencialmente perigoso universo. A importância de ser visto pelo Yube é enfatizada, pois é uma condição necessária para ser capaz de se relacionar e se comunicar com esses seres (DINATO, 2021). Ver e ser visto requer uma qualidade relacional que nem sempre é dada, e para ver Yube e seu mundo transformador, é preciso ver através de seus olhos. Não é suficiente ingerir o cipó visionário. Yube

pode decidir não se mostrar, mas mostrar apenas "mentiras", ou não se mostrar de todo. Ibã explica que entender os cantos mekas dos Huni e suas miragens só é possível "na força" (sob o efeito do nixi pae), ao ver pelos olhos do outro (DINATO, 2021). Esta passagem destaca a natureza complexa e arriscada do ritual Huni Kuin nixi pae, que envolve uma interação dinâmica entre humanos e espíritos e requer uma compreensão profunda da qualidade relacional necessária para a comunicação e visão (DINATO, 2021).

A prática artística da MAHKU envolve um processo de conexão e composição com mundos distintos. Todos esses mundos são potencialmente perigosos e fascinantes, e a estratégia artística, política e xamânica do coletivo envolve o uso de pinturas-canção como um meio de acesso e relação com outros universos (DINATO, 2021). O jacaré Kapetawã, elemento recorrente em diversas obras MAHKU, é um símbolo que pode ser visto como uma metáfora para as imagens-ponte produzidas pelo coletivo (PEDROSA & GIUFRIDA, 2023). Estas imagens conectam mundos diferentes e operam como imagens que ressaltam o caráter MAHKU de produtores e produtos de pontes entre diferentes mundos, seja entre o visível de sua arte e o invisível das mirações, seja entre as práticas da aldeia e os parâmetros e convenções de mundo da arte (PEDROSA & GIUFRIDA, 2023).

A partir de tudo isso, o gesto MAHKU de comprar terras através da venda de telas abre novas possibilidades de autonomia entre os artistas indígenas (DINATO, 2021). Entretanto, isto não significa que a resolução de conflitos indígenas e disputas territoriais ocorrerá através da compra de terras. É essencial que as demarcações realizadas pelo governo federal continuem. A prática da compra de terras não está em oposição às demarcações, mas ao lado delas. Neste sentido, podemos ver o ato de comprar terra como um gesto performativo, que acende uma possibilidade para o futuro, rompendo com a ideia de que os povos indígenas não são contemporâneos, apesar de em si não ser suficiente para as lutas desses povos (DINATO, 2021). MAHKU e outros artistas indígenas contemporâneos vivem imersos nas contradições de seu tempo e estão inventando novos mundos e imaginários para negociar suas autonomias através da arte (DINATO, 2021).

Como discutimos anteriormente, a estética funciona como determinadas agências entre formas de conteúdo, formas de expressão e planos intensivos que distribuem as experiências possíveis em uma sociedade, lógicas do sensível que

estão entre formas de sentir, pensar e agir (RANCIÈRE, 200). A proposta de intervenção de MAHKU representa uma proposta estética específica. Através de exposições, oficinas e palestras, as atividades de MAHKU aumentam a visibilidade da arte indígena e afetam a estética da colonialidade no espaço da arte institucional (BRUNIERE, 2019). Historicamente, objetos culturais não-ocidentais têm sido direcionados às galerias da história e da antropologia e enquadrados como artefatos, sendo assim excluídos da esfera da arte fina. Ao assumir o papel de criadores de artes visuais os Huni Kuin subvertem as oposições binárias entre as culturas indígenas e os museus, desocidentalizando assim o circuito comercial das artes e trazendo para o plano da política aqueles seres que foram expulsos dessa esfera a partir da racionalidade moderna (CADENA, 2010).

Além disso, a compra de terras pelos MAHKU para estabelecer um centro de estudo e memória da cultura Huni Kuin constitui um processo decolonial que expande seu poder e produz uma estética que desafia o esquecimento ao qual são frequentemente relegados (BRUNIERE, 2019). Este processo não visa promover o empreendedorismo étnico; ao contrário, ele representa uma resposta estratégica a diferentes formas de ataque que exigem diferentes formas de confronto. Em suma, as atividades dos MAHKU visam lutar pela existência de seu modo de vida e desafiar a estética dominante e as narrativas que historicamente marginalizaram as culturas indígenas (BRUNIERE, 2019).



Figura 2 - Sem título, 2017a. Coletivo MAHKU



4.1.2.

Gabriel Chaile

Gabriel Chaile é um artista argentino natural da cidade de Tucuman. Seu trabalho é caracterizado pelo uso de objetos encontrados, materiais orgânicos e argila para criar obras únicas que têm uma perspectiva pós-colonial e antropológica (ELEODE, 2022). Suas imponentes esculturas de vasos antropomórficos e fornos de argila são simultaneamente tradicionais e modernos. Suas instalações muitas vezes destacam a importância dos rituais em torno da comida e da comunidade, o que enfatiza seu interesse em conhecimentos e narrativas ancestrais que foram negligenciados ou suprimidos pelo colonialismo espanhol e suas consequências (ELEODE, 2022).

O interesse de Chaile por histórias e conhecimentos ancestrais reflete sua compreensão de como o colonialismo espanhol tem negligenciado ou suprimido

Figura 3- Sem título, 2017b. Coletivo MAHKU

violentamente estes conhecimentos (ELEODE, 2022). O artista argumenta que a ânsia da Argentina em encarnar a Europa, como podemos observar na declaração proferida em junho de 2021 pelo seu atual presidente Alberto Fernandez⁸, extinguiu violentamente milhares de vozes, gerando esquecimento e desinteresse pela memória (ELEODE, 2022). Através de sua prática escultórica, Chaile traduz estas histórias orais em formas físicas, interpretando e registrando conhecimentos e narrativas ancestrais que muitas vezes não são ouvidas. Ele acredita que a arte torna possível a existência de utopias de mudança em um mundo que não é apenas pensado por e para os seres humanos (ELEODE, 2022). Para o artista, o processo de colonização não terminou com a declaração de independência do novo estado chamado Argentina, mas sim continuou sistematicamente com o plano educacional e “civilizador” para criar uma Argentina unida, para apagar o que era chamado de barbárie (ELEODE, 2022).

O trabalho de Gabriel Chaile é caracterizado por uma fusão de arte, política, história e ecologia (ELEODE, 2022). A prática transformadora e simbólica de

⁸ Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2021/06/12/apos-dizer-que-brasileiros-vieram-da-selva-argentinos-da-europa-fernandez-manda-carta-a-instituto-destacando-origem-miscigenada-de-seu-pais.ghtml>. Acesso em: 6 de novembro de 2022.

Chaile é sustentada por um aspecto antropológico e arqueológico visual que liga memórias culturais do passado com o presente e o futuro (ELEODE, 2022). Nesse sentido, podemos observar como as esculturas do artista ao mesmo tempo que trazem um caráter de esculturas tradicionais de argila, evocando a tradicionalidade de todo um povo, também trazem um ar contemporâneo nos objetos com os quais essas esculturas interagem. Dessa forma, o artista traz o caráter abigarrado dessas comunidades que ao passo que conservam seus conhecimentos, suas práticas e cosmologias, também habitam as cidades, frequentam espaços urbanos e se utilizam de artefatos, objetos e práticas “modernas”. Chaile se inspira no artesanato e na engenhosidade das comunidades indígenas pré-colombianas que habitavam o noroeste da Argentina, que ele vê como ainda vivas e relevantes hoje (ELEODE, 2022). Através de seu trabalho, Chaile procura proporcionar uma forma de reimaginar a comunidade que dá voz aos desfavorecidos, que foram marginalizados ou esquecidos pela sociedade dominante (ELEODE, 2022).

Contudo, há duas obras em específico do artista argentino que eu gostaria de discutir na medida em que essas obras refletem um elemento fundamental na obra de Chaile, que é trazer para primeiro plano a importância de rituais em torno do alimento, muito presentes em muitas comunidades tradicionais da América Latina, contrastantes com a escassez daqueles que foram repudiados e atirados às margens no interior dos grandes centros urbanos, potencializados pela tendência predominante do capitalismo contemporâneo em direção ao neoliberalismo, resultando numa concentração de rendimento e riqueza e num agravamento da vulnerabilidade social (PAULA, 2017). No interior desse cenário, o sistema de abastecimento alimentar, dominado pelas corporações agroindustriais, tornou-se cada vez mais dependente dos meios monetários e das relações mercantis. Este regime empresarial alimentar acelerou a circulação global de alimentos, o que aumentou a distância entre produtores e consumidores, reduzindo assim o rendimento dos produtores rurais e levando a aumentos de preços no comércio, processamento e distribuição (PAULA, 2017).

Assim, o modelo econômico neoliberal dominante conduziu a um agravamento das desigualdades sociais, o que por sua vez acentuou a insegurança alimentar (PAULA, 2017). No interior desse processo, a subordinação dos agricultores nacionais aos mercados globais comprometeu a realização de qualquer agenda de soberania alimentar em muitos países. Isso transborda em um

enfraquecimento da capacidade distributiva em acordo com as necessidades alimentares a nível nacional (PAULA, 2017). Ou seja, a existência simultânea de desigualdade social e desnutrição em escala global da forma que vivemos contemporaneamente é uma consequência da tendência predominante do capitalismo contemporâneo no interior do neoliberalismo, onde há o domínio dos mercados globais pelas grandes corporações, e o sistema de abastecimento alimentar é dominado pelas corporações agro-industriais (PAULA, 2017). Situação essa que mina o rendimento dos produtores rurais acentua a insegurança alimentar e compromete as agendas de soberania alimentar em muitos países (PAULA, 2017).

A primeira obra que se relaciona com essa questão se chama Retrato de Diego Núñez, de 2018. Aqui Gabriel Chaile produziu uma escultura de barro em grande escala que serve a um propósito escultórico, mas também a um propósito prático, como um enorme forno de barro. Esta escultura é a mais recente adição a uma série que transforma os motivos pré-colombianos em obras contemporâneas de arte monumental⁹. A forma biomórfica da escultura é reconhecida pelas esculturas de Tucumán que prestam homenagem às centenas de indígenas que foram forçados a trabalhar nas minas na região norte da Argentina¹⁰. A escultura é instalada de forma proeminente em um local público próximo à Ponte Transbordador, no bairro de La Boca, e tem seu nome em homenagem a um jovem local que foi assassinado no mesmo bairro em 2012¹¹. Pela sua localização, a obra se torna um ponto focal para transeuntes que circulam naquela região, principalmente para moradores de rua que encontram na escultura uma lareira e um forno de cozinha, trazendo a possibilidade de um ponto de encontro de união para pessoas que se encontram na mesma situação, facilitando reuniões comunitárias ao seu redor¹².

⁹ Disponível em: <https://www.artbasel.com/cities/catalog/Gabriel-Chaile>. Acesso em: 10 de novembro de 2022

¹⁰ Disponível em: <https://www.artbasel.com/cities/catalog/Gabriel-Chaile>. Acesso em: 10 de novembro de 2022

¹¹ Disponível em: <https://www.artbasel.com/cities/catalog/Gabriel-Chaile>. Acesso em: 10 de novembro de 2022

¹² Disponível em: <https://www.artbasel.com/cities/catalog/Gabriel-Chaile>. Acesso em: 10 de novembro de 2022

Em uma performance com a escultura, Gabriel Chaile cozinhou diversas empanadas para qualquer um que precisasse de um alimento, ou para qualquer membro daquela comunidade que se interessasse pela obra e encontrasse ali um rico lugar de troca e celebração da própria comunidade em torno do alimento. Isso porque o ato de compartilhar uma refeição é um meio significativo de construir comunidade, pois permite que as pessoas compartilhem seus pensamentos, sentimentos e experiências (PINA, 2022). Ao mesmo tempo, esse espaço proporciona um momento de intimidade que rompe a monotonia da vida cotidiana e oferece um alívio dos fardos do mundo. Nas sociedades atomizadas de hoje, as refeições comunitárias com a família e amigos se tornaram um ato político essencial que ajuda a construir e consolidar comunidades (PINA, 2022).

A segunda obra é o projeto *Migrantes São Bem vindos*, de Gabriel Chaile, onde o artista também utiliza o poder agregador do alimento para criar um instrumento político e cultural para construir e consolidar comunidades, sejam elas de longa duração, improvisadas ou transhistóricas (PINA, 2022). Esse projeto inclui fotografias impressas que lembram a arte pré-colombiana, uma série de livros enciclopédicos sobre cerâmica e fornos de terracota que são esculpidos para reunir as pessoas e preparar iguarias sul-americanas (PINA, 2022). Esta arte performática é uma ação de convívio e diálogo que acolhe amigos, migrantes, conhecidos e estranhos a um ambiente de cozinha cheio de cheiros, calor e conforto (PINA, 2022).

Nesse movimento Chaile está de acordo com a crítica de Adorno (1962) sobre os museus-mausoléus, onde o autor coloca que a palavra alemã “museal” descreve objetos os quais o observador não mais tem a relação vital com aquilo que está sendo exposto, mas tem uma relação de morte com aquele artefato (ADORNO, 1962). Dessa forma museus e mausoléus estão conectados para além de uma mera associação fonética, na medida em que museus são como os sepulcros familiares de obras de arte, removidas de toda sua vitalidade e do contexto comunitário que ainda preservam culturalmente a história e a presença daqueles artefatos (ADORNO, 1962). Aqui, em contraste, as esculturas de Chaile são tanto plásticas quanto utilitárias, na medida em que servem ao propósito de cozinhar alimentos. As esculturas representam a celebração da natureza e da vida, como no passado, os artesãos gravavam seus fornos com motivos estilizados, gravuras diversas e figuras geométricas (PINA, 2022). Seus fornos itinerantes servem como um meio de

coleccionar histórias e reunir as pessoas, enquanto o alimento que é compartilhado deixa uma impressão duradoura e cria memórias que podem ser reavivadas no futuro. Durante a performance de *Migrantes São Bem Vindos*, o artista deu uma festa que incluiu tacos feitos pelo chef mexicano Aaron Jassiel Herrera Villarreal, que enfatizou a conexão entre arte e vida (PINA, 2022).



Figura 4 - Retrato de Diego Nuñez, 2018. Imagem com forno aberto



Figura 5 - Retrato de Diego Nuñez, 2018. Imagem com forno fechado.



Figura 6 - *Migrantes são bem vindos*, 2022



Figura 7 - *La Mallinche*, 2019.

4.2.

Os custos de se tornar moderno

O conceito de sociedade "moderna" foi inicialmente baseado na experiência ocidental e na construção do conceito de modernidade, no interior de um paradigma teórico pressupunha que a modernidade seria uma ruptura com um passado arcaico, onde o Ocidente seria singular em sua distinção de todo o resto da humanidade. Através desse pensamento, pensou-se que a superioridade da sociedade moderna era demonstrada por sua associação com conceitos como civilidade, cultivo das artes não utilitárias, apropriação da natureza, separação entre natureza e cultura, entre outros. Simultaneamente essa modernidade era caracterizada por um afastamento em relação às formas mais tradicionais de viver e se relacionar. Aqui foram rejeitadas relações de não domínio da natureza e de seres da terra, foi compreendido que qualquer ser que se colocasse como obstáculo ao progresso e ao desenvolvimento deveria ser um inimigo, e foi posto que aqueles que não se alinhassem aos direitos e deveres exigidos pelo Estado, ou que não se subordinassem à categoria de população, seriam punidos. Contudo, surge a questão:

No conceito de "modernidade barroca", cunhado por Gago (2019) a partir do conceito de Cusicanqui (2010) de abigarramento, temos um desafio à linearidade desse progresso e à superação do tradicional por formas cada vez mais modernas. Isso porque nessa modernidade barroca ainda se conservam elementos violentos de exploração que estão presentes nas economias transnacionais da globalização capitalista (GAGO, 2019). Isso se dá ao mesmo tempo em que estas economias barrocas funcionam como uma denúncia das modalidades modernas de produção, evidenciando seu desencontro epistemológico e ontológico diante de outros tipos de produção compreendidos por estas comunidades. Isso tudo porque quando compreendemos o conceito de sociedades abigarradas, compreendemos que a imagem desejada de uma sociedade moderna é reproduzida de uma forma que se relaciona com outras imagens, tais como imagens de tradições locais (CUSICANQUI, 2010). Esse movimento se dá de forma conflituosa, permitindo a composição de um cenário onde um mundo popular pode reproduzir práticas colonizadoras tensionadas pela existência de práticas descolonizantes (CUSICANQUI, 2010). Isso porque a condição moderna das coletividades

produtivas é definida por suas práticas, incluindo aquelas que produzem circulação, e não pelo discurso das elites, de cima pra baixo. A partir disso, se salienta o peso do potencial subversivo nesses espaços intermediários que se reapropriam das práticas do mercado global, enquanto afirmam seus próprios circuitos de conhecimento e articulação social (GAGO, 2019).

Nesse sentido, essa máquina comunitária tem uma estreita relação com a temporalidade da crise em dois sentidos. Em primeiro lugar, as crises de insustentabilidade surgem devido a certas racionalidades e modos de produção serem internalizados e reproduzidos pela sociedade, em um movimento de baixo para cima. Em segundo lugar, as redes comunitárias fornecem recursos auto-organizadores que oferecem uma resposta, uma contenção a essas crises, pois assumem formas de intercâmbio e vínculo social que não têm, a priori, consistência institucional. A comunidade, portanto, tem um potencial político significativo para conectar diversos territórios, reorganizar o espaço urbano e recriar uma nova composição da força de trabalho e da própria sociedade. Com isso abrem-se as possibilidades dessas redes comunitárias oferecerem recursos auto-organizadores diante das crises, na medida em que a comunidade é uma forma eminentemente política de autoconstituição que reorganiza o espaço urbano e a composição da força de trabalho.

Dessa forma, compreendemos que a modernidade não é um processo universal, mas está sujeita à reconfiguração por parte dos sujeitos que as continuam, na medida em que esses sujeitos justamente reorganizam esses espaços. Com isso, a modernidade está sempre sujeita a cenários locais e realidades sociais. Na América Latina, os quatro movimentos da modernidade anunciados por Canclini se manifestaram, mas se instalaram de uma forma que os projetos se conflitam uns com os outros, predominando aqueles os quais a população mais se demonstrou encantada com suas promessas. Nesse sentido, há uma predominância da estratégia neoliberal, especialmente quando olhamos para os anos de ditadura no interior do continente (CANCLINI, 2019). Para o sucesso desses projetos, aqueles que eram vistos como obstáculos ao progresso deveriam ser eliminados ou contidos nas margens dos centros urbanos que buscavam-se construir. Em vários países da América Latina as populações indígenas foram diretamente violentadas enquanto suas respectivas ditaduras aconteciam. A floresta aqui era vista como matéria prima e área para atividades agrícolas, os bens naturais como valiosas mercadorias num

mercado de commodities, e os povos que vivem uma relação mais íntima com a terra deveriam ser afastados desses ambientes, na medida em que sua relação com o mundo não era compatível com a capitalização que se buscava de todos os elementos da natureza. Contudo, essa estratégia neoliberal de modernização não se encerrou ao fim dos ciclos de ditaduras. Evidência disso é como governos progressistas latinos pós-ditatoriais continuaram esse projeto, especialmente através do neoextrativismo.

O neoextrativismo, por sua vez, está ligado à crise econômica global, pois o atual modelo de acumulação está associado às reformas realizadas pelo capitalismo neoliberal e financeiro dos anos 90, aprofundadas a partir da crise de 2008 (RECASENS, 2014). Além disso, o neoextrativismo permite uma leitura da crise da democracia, pois estes processos ocorrem sem consentimento social e sem controle ambiental, levando à manipulação de formas de participação popular para controlar e influenciar as decisões coletivas (RECASENS, 2014). Os conflitos em resposta às violências do neoextrativismo, contudo, podem ser vistos como inerentes a ele, especialmente nos casos em que os megaprojetos reconfiguram o território em sua globalidade. Nessa resposta se estabelece uma disputa sobre o que se entende por desenvolvimento e se reivindicam outras formas de democracia e relacionalismo com a natureza.

Segundo Recasens (2014), dois momentos diferentes podem ser distinguidos na contestação descolonial da modernidade: o "epistêmico" e o "ontológico". O primeiro se concentra na lógica epistêmica da modernidade-colonial, tornando visíveis os mecanismos através dos quais a racionalidade moderna administra o mundo e legitima a universalidade do conhecimento moderno (RECASENS, 2014). O momento "ontológico", por outro lado, visa interromper o compromisso moderno com a existência de um só mundo, trazendo para primeiro plano os sentir-pensar daqueles povos excluídos e marginalizados ao serem taxados de obstáculos ao progresso. Esta interrupção visa reivindicar e re-construir uma paisagem política onde muitos mundos possam se encaixar: um pluriverso.

O engajamento em conversas entre mundos oferece esperança para responder aos urgentes problemas globais que a modernidade criou e não pode resolver. Formas alternativas de "saber" e "ser" têm persistido como tradições vivas de conhecimento dos povos colonizados, que prevêm a possibilidade de uma recuperação de outro pensamento, onde vários mundos se encaixem em relação, e

não há apenas espaço para um mundo único e moderno. Trazer o pluriversal é um projeto ético-político que exige subjetividades capazes de se desidentificarem do neoliberalismo e da modernidade e, em vez disso, desejarem criar mundos diversos. Estas abordagens, por serem orientadas por alternativas à lógica colonial, constituem um projeto político distinto. Contudo, essas outras formas de ser e de existir só são possíveis de serem plenamente vislumbradas na medida em que há uma erosão das “falésias” que são representadas por racionalidades e ontologias dominantes e opressivas. Só na medida em que essas racionalidades forem desgastadas, será possível a possibilidade de uma nova paisagem. É isso que compreende o *recorazonar*. Contudo, enquanto isso se dá aos poucos e vagorosamente, diversas populações e povos estão sendo continuamente violentados por projetos de modernidade continuados por uma racionalidade neoliberal, como temos na América Latina. Populações que sofrem desde a colonização, mas que ainda não encontraram uma redenção. Podemos pensar os custos para essas populações a partir das obras trazidas nesta seção. Primeiramente discuto aqui o trabalho de Regina José Galindo, à luz das violências da modernidade encarnadas por um projeto neoliberal durante as ditaduras latinoamericanas. Segundamente trago o trabalho de Adriana Varejão, onde podemos ver essas violências da modernidade encarnadas por um projeto colonial.

4.2.1. Regina José Galindo

Regina José Galindo é uma artista performática guatemalteca. Seu trabalho, dentro muitos elementos, invoca as violências e os custos que a modernização dos países latinoamericanos implicaram, especialmente quando essa modernização veio no bojo de um discurso ditatorial militar. Como um primeiro exemplo podemos trazer a performance de vídeo intitulada *Tierra*, criada pela artista em 2013, e que visa recuperar a memória do genocídio indígena que ocorreu durante a ditadura na Guatemala (URDIMENTO, 2018). Através de um retrato de 33 minutos do conflito armado vivido pelo povo guatemalteco, a obra retrata a violência do Estado contra os povos indígenas que foram marginalizados e oprimidos. Esta violência é personificada na sugestão do vídeo de um confronto entre uma retroescavadeira,

que representa a maquinaria do Estado, e o corpo dos povos indígenas que resistem à escavação, representado pelo corpo da própria artista (URDIMENTO, 2018).

Segundo a artista, as motivações do Estado por trás destes crimes eram favorecer grandes empresas multinacionais e uma pequena parcela da população - as elites que haviam perdido grandes porções de terra com a Lei de Reforma Agrária- que encontravam na população indígena não só um obstáculo para o progresso, mas também um obstáculo para a posse de terrenos (URDIMENTO, 2018). Ao criar *Tierra*, Galindo reescreve um capítulo da história de seu país que é frequentemente ignorado pelas narrativas oficiais. Aqui a artista descobre memórias de um trauma coletivo que é deslegitimado pela anulação da sentença que condenou o ditador Efraín Ríos Montt por seus crimes contra a população, e pela onda de ataques aos defensores dos direitos humanos que se seguiu (URDIMENTO, 2018). Através de seu trabalho artístico, Galindo contribui para a difusão do conhecimento sobre um passado no qual as relações de poder eram mantidas através de práticas de tortura e extermínio em massa. Este tipo de trabalho artístico convida à reflexão sobre como tais práticas se repetem hoje em dia sem que a maioria da sociedade tenha consciência disso (URDIMENTO, 2018). Desta forma, o elemento político de *Tierra* está localizado em sua capacidade de desvendar memórias ocultas e de fomentar a reflexão crítica sobre questões políticas e sociais contemporâneas (URDIMENTO, 2018).

Para Galindo, a transmissão do trauma de forma pública e coletiva pode servir como meio de politização da memória, pois propõe ou reivindica uma transformação (URDIMENTO, 2018). O compartilhamento de memórias traumáticas em manifestações permite que indivíduos com diferentes níveis de experiência sobre o assunto se reúnam e reconheçam a presença do trauma. As reivindicações de memória têm se expandido além das intervenções sociais diretas e têm sido refletidas nos estudos acadêmicos, de modo que a memória tem se tornado cada vez mais significativa nas ciências humanas como um todo (URDIMENTO, 2018). A historiografia também se abriu à influência dos discursos da memória, incorporando elementos não convencionais como procedimentos de história oral, testemunhos, relatos de memória e representações visuais para criar uma história baseada mais em repertórios incorporados e menos em arquivos oficiais (URDIMENTO, 2018).

Com isso em mente, trabalhar com a memória desta forma passa a ser politicamente significativo, pois se opõe à história oficial e torna o passado presente através de fragmentos que são tipicamente desconsiderados (URDIMENTO, 2018). Entretanto, no contexto das sociedades globalizadas caracterizadas pelo consumo, é importante problematizar os usos da memória. Isso porque, tomando o exemplo dos relatos sobre o Holocausto, embora esses relatos possam melhorar o discurso da memória traumática, eles também podem enfraquecer a percepção de histórias locais específicas, resultando em um paradoxo da globalização (Huyssen, 2000). A questão, então, se torna como preservar as memórias locais, regionais e nacionais sem tê-las subsumidas por discursos globalizantes que apagam suas singularidades? Huyssen (2000) sugere que a chave para preservar a memória está em "lembrar o futuro". Isto significa reconhecer que a memória está ativa e viva e está embutida em estruturas sociais como famílias, grupos e nações (HUYSEN, 2000). Estas memórias são necessárias para construir futuros locais distintos em um mundo globalizado (HUYSEN, 2000). O autor argumenta que a transmissão da memória traumática depende da interação social e que os protestos performativos podem funcionar como um meio de reconhecimento e reação ao trauma. Neste contexto, Huyssen (2000) sugere que as obras artísticas podem servir como um meio de reconhecimento e reação para o corpo social no presente, de modo a dar ferramentas para explorar o entrelaçamento da poética e da política nessas obras, em relação a como elas podem nos ajudar a lembrar o passado e vislumbrar um futuro que seja distinto e significativo.

Didi-Huberman (2015), por sua vez, coloca que devemos nos compreender e nos colocar como seres-afetados, que se reconhecem como sujeitos, dando forma às nossas experiências e reformulando nossa linguagem. Isto é essencial para o pensamento crítico sobre a história, pois ele destaca as tensões de seu tempo e organiza a memória a partir de imagens, deslocando eventos passados, colocando-os em choque com o presente (DIDI-HUBERMAN, 2015). Frente a isso, ele propõe a ideia de uma "arte da contra-informação", baseada na filosofia de Deleuze, que evoca uma arte da resistência como uma crítica à "desinformação". Esta arte poderia fazer confluir o objeto comum entre o artista e o historiador, no sentido em que o artista e o historiador compartilham a responsabilidade de tornar visível a tragédia na cultura e a cultura na tragédia, sem separá-las de sua história ou memória (DIDI-HUBERMAN, 2015). Isto requer ver nas imagens o que sofre, onde os sintomas

são expressos, em vez de necessariamente procurar exclusivamente apontar quem é o culpado (DIDI-HUBERMAN, 2015).

Neste contexto, obras artísticas como *Tierra* de Galindo, que se aproximam desta perspectiva, produzem uma interlocução entre o poético e o político, pois a função vital de tal arte é urgente, ardente, impaciente e paciente ao mesmo tempo, uma vez que ela arranca de novo a tradição do conformismo no processo de subjugar-la, alertando para os incêndios que virão (DIDI-HUBERMAN, 2015). Galindo se diz justamente interessada nessa memória histórica, e em colocar o dedo em algumas das feridas horrendas que afetam o tecido da Guatemala (GALINDO, 2016). Dessa forma, a artista relaciona o passado com a violência exacerbada da Guatemala hoje e se diz incapaz de deixar de sentir indignação com o quão sangrenta é a história de seu povo, principalmente frente àqueles que estão determinados a negar ou minimizar a dor, o sangue, a morte (GALINDO, 2016).

O trabalho de Galindo reflete o conceito de um "salto", pois capta um momento do presente no passado, especificamente a impunidade daqueles que cometeram atrocidades durante a ditadura (URDIMENTO, 2018). A ideia de Didi-Huberman da imagem como mais do que um aspecto visível é aplicável aqui, pois o trabalho de Galindo é um traço visual do tempo que a imagem deseja tocar, juntamente com vários tempos complementares anacrônicos. Através de sua arte, Galindo aglutina fragmentos de memória dos oprimidos, criando uma constelação histórica que traz à tona a memória dos massacres do povo Maya Ixil (URDIMENTO, 2018). O conceito de Didi-Huberman (2015) da emergência despertada pelas imagens que "queimam" em seu contato com o real, e o pensamento da relação entre testemunho e memória, fornecem uma visão de como a arte pode contribuir para a reflexão sobre a memória. Embora o trabalho de Galindo tenha um discurso político, sua intenção principal é produzir arte que dê origem a experiências e formas estéticas (URDIMENTO, 2018).

Outras obras de Galindo invocam a representação do sofrimento do povo latino, como *Reconocimiento de un cuerpo*, apresentado em Córdoba, na Argentina, em 2008, e uma de suas performances mais viscerais, *Mientras, ellos siguen libres* (Enquanto isso, eles seguem livres), 2007. A primeira se refere aos desaparecidos da América Latina, especificamente às vítimas do terrorismo de Estado na Argentina durante os anos 1970 e 1980, enquanto a segunda apresenta Galindo, grávida de oito meses, deitada amarrada a uma cama na posição cruciforme

invertida, utilizada pelo exército guatemalteco durante a guerra civil para preparar as mulheres indígenas para o estupro (CAROLIN, 2011). Estas imagens exalam uma força semelhante à compulsão que tanto , quanto atrai os espectadores ao local de um crime ou de um acidente. No contexto do espaço de galeria, sua principal função é afirmar e simultaneamente romper a distância que separa as realidades do espectador e do sujeito (CAROLIN, 2011). Assim, a arte de Galindo não é apenas uma provocação, mas na verdade fala à realidade, onde os participantes, observadores e comentaristas são emaranhados uns nos outros e o modo de transmissão em si se torna parte integrante da forma e da agência da obra (CAROLIN, 2011).

A obra performática *La Verdad* (2013), por sua vez, é um projeto artístico que surgiu como resposta à anulação da sentença condenando Efraín Ríos Montt, ditador que cometeu genocídio na Guatemala, resultando na morte de mais de 200.000 indivíduos (FAZZOLARI, 2018). Através de uma leitura pública de testemunhos de sobreviventes do conflito armado, Galindo teve como objetivo expor as atrocidades cometidas contra as comunidades indígenas, propondo uma forma de enfrentar o trauma (FAZZOLARI, 2018). A sentença de Ríos Montt a 80 anos de prisão por crimes de genocídio, terrorismo e tortura foi anulada pelo Tribunal de Constitucionalidade da Guatemala menos de três semanas após a condenação, reproduzindo assim a impunidade dos crimes cometidos na América Latina durante suas ditaduras (FAZZOLARI, 2018).

A obra foi estruturada de forma simples, com Galindo lendo os testemunhos em um ambiente público no Centro de Cultura de Espanha. Os testemunhos foram recuperados dos registros dos sobreviventes do massacre no Triângulo Ixil, apresentados no Tribunal Primero de Mayores Riesgos na Guatemala em abril de 2013 (FAZZOLARI, 2018). Contudo, um elemento fundamental da obra foi o fato de que Galindo foi aplicada por sete vezes por um anestesista um anestésico em sua boca, o que não silenciou a dor psíquica da artista e dos espectadores, tampouco impediu completamente a ação da performance. Ao invés disso, a performance era uma leitura daquelas vozes que foram sufocadas, em formatos de testemunhos que revelavam várias formas de tortura e morte perpetradas contra o povo Ixil durante o julgamento de Ríos Montt (FAZZOLARI, 2018). No início da apresentação, a artista deu um tom desesperado ao narrar a violência contra as mulheres indígenas. Durante a performance pública, contudo, um agente externo, um homem,

interrompia a ação e aplicava a primeira dose de anestésico na boca da artista (FAZZOLARI, 2018). Apesar das interrupções que serviam como uma tentativa de silenciamento e um obstáculo para o retrato dos relatos por parte da artista, Galindo continuava a narrativa, até que a performance chegasse ao seu fim, com a artista completamente anestesiada, com a fala pesada, com uma respiração sufocante e com o corpo quase adormecido (FAZZOLARI, 2018). Este ato público não só anunciou os horrores vividos nos porões, mas também destacou o sofrimento da artista, revelando as complexidades de sua arte performática.

Almeida (2017) nos diz que os historiadores devem não apenas investigar o desaparecimento da memória, mas também examinar os desaparecimentos que sustentam as evidências, o discurso e o conhecimento. Estes desaparecimentos nem sempre são visíveis nas lacunas entre os textos, mas podem ser encontrados nos arquivos da história, nos silêncios e nas omissões de suas narrativas (ALMEIDA, 2017). Mesmo as informações que sobreviveram nem sempre são claras ou explícitas, e muitas vezes há silêncios implícitos na forma de censura, tabus e vozes menores que foram silenciadas pelos que estão no poder (ALMEIDA, 2017). Os arquivos em si nem sempre são suficientes para capturar a totalidade da realidade, pois alguns elementos da realidade podem existir fora da linguagem. Estes são os pontos de acesso ao real, que existe além do reino da representação e é inacessível através da linguagem visual (ALMEIDA, 2017).

Dessa forma, a apresentação de Regina José Galindo foi uma poderosa expressão da verdade sobre a violência contra a comunidade Ixil, que havia sido silenciada por décadas (FAZZOLARI, 2018). A performance de Galindo foi um ato de denúncia e assumiu um escopo ampliado, recebendo atenção renovada da cena contemporânea internacional. A performance veio como uma resposta das comunidades Ixil que haviam sido submetidas a ações extremas impulsionadas pelo racismo e pela vontade do Estado em operar uma higienização social daqueles grupos sociais considerados arcaicos, pré-modernos, obstáculos ao progresso. Esses elementos eram os condutores conscientes e constantes dos comandos do Estado que levaram ao genocídio (FAZZOLARI, 2018). O racismo encorajou a desumanização e a estigmatização dos povos indígenas e funcionou como uma máquina de extermínio contra o grupo Ixil (FAZZOLARI, 2018).

O padrão de dominação estabelecido pela idéia de raça determinou tortura, tratamento degradante, abuso, deslocamento forçado e violência sexual contra

mulheres do grupo étnico Ixil durante a ditadura de Ríos Montt (FAZZOLARI, 2018). A ação sistemática, denunciada pelos testemunhos das vítimas, foi usada como arma de guerra que destruiu física e psiquicamente o tecido da comunidade Ixil. A atuação de Galindo propôs uma nova exposição pública da violência imposta às mulheres e à comunidade Ixil durante a política de terra queimada autorizada por Efraín Ríos-Montt (FAZZOLARI, 2018). Sua performance revelou uma ferida aberta na história da Guatemala, que havia sido limitada pela anulação de um julgamento de um dos grandes genocidas da história da América Latina (FAZZOLARI, 2018).



Figura 8 – Vídeoperformance de *Tierra*, de 2013.



Figura 9 – Performance de *Mientras, ellos siguen libres*, 2007.



Figura 10 – Momento da aplicação do anestésico na artista Regina José Galindo durante a performance *La Verdad*, de 2013.

4.2.2. Adriana Varejão

Como foi dito no terceiro capítulo, o barroco ch'ixi pode nos ser uma lente teórica que dá conta justamente de uma forma de recombinação complexa, que não expulsa de seu interior o contraditório, nem o antagônico. Muito pelo contrário, é um processo recombinatório que amplia essa fronteira, esgarçando-a, de forma que são simultaneamente fortalecidas e enfraquecidas certas racionalidades que vão de encontro com cosmologias e compreensões mais tradicionais de modo de trabalho, de relacionalidade e modos de vida por si só. Contudo, se olharmos pela perspectiva das artes, podemos pensar em algumas implicações a mais em relação ao barroco. Aqui, o período barroco foi uma manifestação do capitalismo expansionista da economia burguesa européia, caracterizada por seu apego material ao dinheiro, em forma de ouro, e ao poder, à opulência (NERI, 2001). Em primeiro lugar é preciso destacar que o período barroco não se limita à Europa de três séculos atrás, mas suas características podem ser vistas em diversos ambientes e épocas, especialmente nas Américas. A obra de Adriana Varejão constitui uma presença anômala na arte contemporânea, evitando os paradigmas dominantes atuais e utilizando fontes anacrônicas que são figurativas, alegóricas, teatrais, excessivas e populares (NERI, 2001). A razão do uso de Varejão do espaço "repleto" do Barroco não se deve a um desejo de obscuridade ou refinamento decadente, mas sim a uma forma de explorar e destacar a complexa interação entre influências e desejos culturais (NERI, 2001).

No entanto, para que Varejão trabalhe efetivamente com a intrincada retórica do prazer barroco, ela deve agir como um agente duplo, subvertendo o centro e os fundamentos do barroco (NERI, 2001). Varejão consegue isso reafirmando a linguagem barroca e depois usando estratégias pictóricas originais para representar irrupções anômalas, rachaduras e colapsos. Ela se infiltra e reúne os canais de comunicação, enviando sinais contraditórios que tanto seduzem, como repelem (NERI, 2001). Em seu trabalho, as pinturas e esculturas de Varejão funcionam como corpos "biológicos" que se manifestam como estroma artificial, com densas camadas viscerais de tela simulando papel, telha, pele e carne. A artista habita conscientemente a sintaxe histórica para expandir e subverter seu significado, ampliando sua aplicação cultural a partir de dentro (NERI, 2001).

Varejão se baseia em um vocabulário surpreendente de artefatos e fenômenos culturais, tais como superfícies monocromáticas e crepitantes de porcelana da dinastia Song, fantásticas imagens "científicas" do Novo Mundo por ilustradores europeus, cartografias, painéis de azulejos portugueses decorativos elaborados. Tudo isso emerge na atmosfera e na vida desse organismo que a artista faz surgir (NERI, 2001).

Essas tentativas de Varejão de reanimar o corpo da escultura ao cortar, atacar ou expor as entranhas desses corpos engenhosamente desenhados de material "vivo" e viscoso em imagens densamente sobrepostas, podem ser interpretadas como uma tentativa de demonstrar a vitalidade da própria cultura (NERI, 2001). Em suas pinturas barrocas, a artista Adriana Varejão emprega uma dialética carnavalesca que justapõe e modula diferentes estilos, às vezes de forma sangrenta ou visceral. Seus trabalhos convidam os espectadores a investigar as interações e trajetórias das formas que se deslocam, desaparecem, reaparecem e revelam novas dimensões ao longo do tempo e do espaço (NERI, 2001). Em obras como *Terra Incógnita*, os espectadores tomam consciência das extraordinárias dimensões espaciais e temporais que emanam da tela, enquanto em outras, como *Línguas*, *Irezumis e Azulejarias*, a densidade cronotópica se manifesta mais literalmente na epigênese dramática e visceral da matéria que surge das fraturas de superfícies lisas, criando um efeito ilusório de azulejos (NERI, 2001).

O azulejo é uma telha quadrada de terracota que tem sido usada como forma de decoração na arte nacional portuguesa desde a Idade Média. Seu ecletismo dinâmico reflete uma cultura expansiva que incorporou lições de artesãos mouros, cerâmica de Sevilha e Valência, fórmulas ornamentais da Renascença italiana e a delicadeza da porcelana oriental chinesa (NERI, 2001). Foi utilizada em edifícios de todo o império português, incluindo o Brasil, e a arquitetura homogeneizada em um conjunto pictórico sem costura. Durante o opulento século XVIII, foram colocados em diversos estabelecimentos painéis de azulejos e teatros em grande escala, apresentando histórias mitológicas e alegóricas, paisagens e fantasias espirituosas (NERI, 2001). O declínio da indústria de azulejos portuguesa no início do século XIX não afetou o Brasil, onde manteve grande vigor. A obra de Varejão celebra a rica e violenta história do azulejo, pois ao passo que coloca o material em primeiro plano, nos revela uma segunda camada, oculta, evidenciada a partir dos recortes na obra que a artista faz. Desses recortes surgem entranhas, vísceras, que

evidenciam a violência por trás da chegada desses azulejos a partir da colonização portuguesa no Brasil. Sob as grandes continuidades do pensamento e teimosia de uma ciência, procura-se agora destacar a incidência de interrupções e redistribuições recorrentes que fazem aparecer vários passados, várias formas de interconexão (NERI, 2001).

Isso fica evidente, por exemplo, na obra de Adriana Varejão intitulada de *Filho Bastardo*, criada em 1992, que marcou uma mudança significativa na obra da artista ao introduzir uma série de pinturas com narrativas relacionadas ao colonialismo (HOLLANDA, 2020). Este trabalho apresenta um corte na pintura, revelando uma "barriga de tinta" onde as espessas camadas de tinta formam uma pele. Varejão descreveu a sensação de corte na pintura como uma sensação carnal, o que a levou a associar a pintura com a pele, onde uma história é impressa no corpo. O uso da tinta como meio permitiu-lhe explorar os temas das feridas e da pele em sua arte (HOLLANDA, 2020).

Filho bastardo II surge como uma paródia de cenas de estupro que aludem ao conceito de ferida aberta, introduzindo uma narrativa que se refere à dialética da colonização e sua violência (HOLLANDA, 2020). Varejão parodiou os personagens e paisagens de gravuras tiradas da Viagem Pitoresca e Histórica de Jean-Baptiste Debret no Brasil. Neste trabalho, um suporte abaulado com uma ferida no centro é usado para criar uma segunda paródia de personagens e cenas familiares da obra de Debret, desta vez retratando uma cena "interior", de dentro de uma grande casa, baseada nos personagens da gravura *Um Jantar Brasileiro* (HOLLANDA, 2020). A paródia é utilizada para criar novas imagens que destacam a violência do processo de colonização.

Em *Língua com padrão sinuoso*, o exterior da obra é coberto com um padrão ordenado de azulejos, enquanto o interior é visceral e encarnado, marcado por chagas ainda maiores do que as vistas em *Filho bastardo*. O processo de pintura envolve o acúmulo de tinta espessa na superfície e depois movê-la para dentro da pintura para revelar um interior em convulsão (HOLLANDA, 2020). Estes cortes desafiam as concepções tradicionais de interior e exterior, sensualidade plástica e razão, e cultura e natureza. A pintura se torna uma pele ou membrana sobre a qual a história é inscrita (HOLLANDA, 2020). Essa "pele" da pintura é arrancada para revelar a carne, que é pintada com tinta pura a óleo, praticamente esculpida. O exterior é coberto por uma membrana de azulejos portugueses, que funcionam

como a “pele” de um edifício colonial, referindo-se aos azulejos típicos do século XVII e à herança de violência que eles carregam (HOLLANDA, 2020). Aqui a obra cria um contraste entre um exterior associado à assepsia e a explosão interior da carne que emerge da pintura. A tela apresenta um grande corte que se abre como uma língua para o chão, revelando simultaneamente seu interior e reverso, evocando tanto violência e erotismo, quanto repulsão e sedução (HOLLANDA, 2020).

Uma outra obra importante de Varejão é *Mapa de Lopo Homem II*, que é uma interpretação moderna de uma cartografia portuguesa do século XVI. Aqui a artista perturba a realidade colonialista retratada no mapa original, criando artifícios de feridas e tentativas de sutura. Esta intervenção expõe as infecções e rasuras que produziram regimes estético-políticos, destacando os aspectos ficcionais da história (ALMEIDA, 2017). Dessa forma, a obra desafia as certezas e estruturas estabelecidas e abre fissuras na solidez dos fatos. Através da materialidade da arte, Varejão acessa a imaterialidade da cultura, e questiona os valores e crenças que formaram o imaginário brasileiro. Ao profanar a história maior dos colonizadores, Varejão sugere histórias menores que são impressas nos corpos e vivenciadas na carne (ALMEIDA, 2017). Esse movimento evidencia como o trabalho de Varejão também envolve um procedimento metodológico, como a evisceração da tela, que traduz a pintura para o corpo vivo. Em geral, a obra de Varejão desafia as narrativas dominantes da história e oferece uma perspectiva alternativa que reconhece os aspectos ficcionais da história (ALMEIDA, 2017). Através de sua arte, Varejão sugere que existem outras histórias menores que são importantes a considerar, e que a materialidade da arte pode acessar a imaterialidade da cultura a fim de desafiar as certezas e estruturas estabelecidas da sociedade (ALMEIDA, 2017).

Antes de mergulhar na relação entre imagem, história e realidade, devemos reconhecer a natureza lacunar da história. Devido ao inevitável apagamento de grande parte do passado, toda imagem que sobreviveu contém valiosas pistas sobre as condições que permitiram que ela persistisse (ALMEIDA, 2017). As forças que preservaram estas imagens oferecem um vislumbre da narrativa da humanidade, e é dever dos historiadores explorar estas forças e seus efeitos sobre as possibilidades da vida (ALMEIDA, 2017). No entanto, tais forças são muitas vezes complexas e não inteiramente precisas, e estão intimamente ligadas ao poder. Essas forças muitas vezes exercem seu poder limitando as possibilidades da vida, o que resulta

em uma forma de desaparecimento diferente do desaparecimento lacunar causado pela perda de memória (ALMEIDA, 2017). Esta forma de desaparecimento é causada pela opressão, negligência, autoritarismo e policiamento que é exercido para silenciar as vozes daqueles que são marginalizados, minorizados e oprimidos (ALMEIDA, 2017).

A arte de Adriana Varejão é de natureza ficcional e não requer o uso de carne real, como visto na obra de Artur Barrio. Sua arte não procura destruir o campo das representações pictóricas e transformar a pintura em um objeto concreto, como o fez a neoconcretista Lygia Clark e o espacialista Lucio Fontana. Ao invés disso, Varejão emprega o *modus operandi* do Barroco, usando drama, excesso e cenografia para expandir o reino da pintura para incluir o mundo que a cerca (ALMEIDA, 2017). Ao fazê-lo, ela cria uma estrutura narrativa de tempo, espaço, trama, personagens e linguagem própria da história e de suas histórias. Varejão trabalha principalmente entre a história e a antropologia, utilizando mapas e azulejos como documentos históricos sobre os quais trabalhar (ALMEIDA, 2017). A ficção, neste caso, é o mapa que é traçado sobre o território e que é necessariamente parcial e artificial. Para Varejão, a experiência viva é impressa na pele, criando um mapa sobre o território que se torna visível para outros corpos da humanidade, cada um com seu próprio pedaço de história (ALMEIDA, 2017).

Assim, a abordagem artística de Adriana Varejão desafia os métodos tradicionais de produção da história e critica as dinâmicas de poder que moldam e são moldadas pela arte (ALMEIDA, 2017). A obra de Varejão lança luz sobre os silêncios e omissões da história, tornando visíveis as ambiguidades e apresentando paradoxos em suas pinturas (ALMEIDA, 2017). Ao reacender fatos e dados anteriormente passados e extintos, seu trabalho reabre arquivos e revive experiências no corpo de sua obra. Assim, as pinturas e esculturas da artista são da ordem da visibilidade e têm o potencial de reordenar imaginários, forças e fragilidades. Elas visam fazer com que a história fale e perceba os silêncios que existem (ALMEIDA, 2017).



Figura 11 – Língua com padrão sinuoso.



Figura 12 – Filho Bastardo I





Figura 13 – Filho Bastardo II



Figura 14 – Mapa de Lopo Homem II

4.2.3. Seba Calfuqueo

Na maioria de seus trabalhos, Seba Calfuqueo (1991, Santiago, Chile) aborda ou expõe, de forma militante e crítica, seus ancestrais mapuches e a discriminação que a artista não-binária enfrenta na vida diária por pertencer a um grupo indígena e, além disso, por não se encaixar em narrativas heteronormativas dominantes. Contudo, para além dessa dimensão, a obra de Calfuqueo descorre diretamente sobre o impacto que o neoliberalismo teve no Chile na tentativa de modernizar o país, como ilustrado no primeiro capítulo. Um elemento importante na obra de Calfuqueo é a relação dessa racionalidade neoliberal que tomou seu país e a privatização das águas, que no Chile é tratada meramente como uma mercadoria. Trago aqui algumas obras da artista que atuam nessa direção.

Palabras a las aguas (2021) é uma instalação composta por um tecido azul (70 metros), 12 cerâmicas esmaltadas a azul com textos de esmalte branco, 3 luzes LED azuis e 2 canais de áudio (CALFUQUEO, 2022). A obra é instalada a partir de uma poética de pensar a água como eixo central da vida. Nos dois canais de áudio é possível ouvir poemas que se referem ao poder de fluidez e não-binarismo que a água representa, bem como da dimensão histórica da água como elemento fundamental para a vida (CALFUQUEO, 2022). Já em *Mercado de Aguas*, a instalação integra peças de cerâmica feitas de um recipiente plástico contendo 20 litros de água cada uma. 20 litros também correspondem à quantidade de água utilizada para cada árvore na indústria extrativa florestal ou de monocultura, principalmente de espécies como eucalipto, abacate e pinheiro radiata (CALFUQUEO, 2022). Cada cerâmica esmaltada azul brilhante tem um trabalho aberto que corresponde a uma frase do código da água chileno, criada durante a ditadura de Pinochet, que também consagra a água como um bem móvel, comercializável no mercado de água herdado da ditadura e que perdurou até muito recentemente de maneira integral (CALFUQUEO, 2022). O trabalho propõe pensar a linguagem, o código da água ainda em vigor no Chile, as formas de distribuição da água em recipientes plásticos e o neoliberalismo presente no Chile, onde tudo é trocado por dinheiro, inclusive a água (CALFUQUEO, 2022).

Essas obras se colocam como extremamente importantes no interior do contexto chileno, na medida em que a privatização dos recursos hídricos em 1981

marcou uma mudança significativa na gestão desses recursos no país. O uso privado e não coletivo dos recursos hídricos ignorou os usos e necessidades tradicionais de muitas pessoas e populações nos territórios chilenos, levando a impactos e conflitos sociais e ambientais (Valdebenito; Prieto; Castillo; Ojeda, 2018). Isso porque o Código da Água de 1981 criou um marco regulatório para a gestão de recursos que define a água como um recurso privado comercializável no mercado, em vez de um bem público (Valdebenito; Prieto; Castillo; Ojeda, 2018). Esta mudança na gestão está em consonância com a implementação de um modelo neoliberal no Chile, onde o mercado é visto como o regulador da vida social, e o papel do Estado é reduzido ao de facilitador e incentivador do investimento privado (Valdebenito; Prieto; Castillo; Ojeda, 2018).

Como resultado, os direitos de uso da água para consumo permanecem principalmente nas mãos do setor de mineração, indústria e grandes empresas agrícolas, enquanto que os direitos não-consumidores estão principalmente nas mãos das empresas de hidrelétricas (Valdebenito; Prieto; Castillo; Ojeda, 2018). Isto levou à formação de oligopólios hídricos, deixando as pequenas empresas privadas e comunitárias com acesso limitado aos recursos hídricos (Valdebenito; Prieto; Castillo; Ojeda, 2018). O problema é agravado por uma estrutura institucional que não consegue regular e supervisionar os conflitos. Embora a Diretoria Geral de Águas (DGA) seja a agência estatal responsável pela gestão e regulamentação do Código de Águas, ela se tornou mais um órgão administrativo de registro de direitos de água do que um órgão regulador (Valdebenito; Prieto; Castillo; Ojeda, 2018).

Em nível sociocultural, a água não é apenas um recurso econômico e de subsistência essencial, mas também um recurso cultural que define a identidade e as tradições das comunidades, particularmente das comunidades indígenas (Valdebenito; Prieto; Castillo; Ojeda, 2018). A gestão desigual e desregulada dos recursos hídricos não só mudou os costumes dessas comunidades, como também prejudicou seu patrimônio cultural, resultando na migração de comunidades inteiras para outros territórios (Valdebenito; Prieto; Castillo; Ojeda, 2018). Em geral, as convenções internacionais e os modelos de gestão da água priorizam o valor econômico da água e desvalorizam os usos tradicionais das comunidades. Esses usos tradicionais da água são frequentemente culpados pela ineficiência da gestão da água, mas nas comunidades indígenas, a gestão comunitária e participativa tem

sido historicamente empregada para evitar o esgotamento e garantir o uso equitativo da água (Valdebenito; Prieto; Castillo; Ojeda, 2018). Esta abordagem difere fundamentalmente da gestão privada, que prioriza o retorno do investimento e a maximização do lucro. Esse sistema de alocação e distribuição de água estabelecido no código da água concentrou a água em quatro grandes setores: hidrelétrica, saneamento, agroindústria e mineração. Como resultado, 90% dos serviços de água potável, esgoto e saneamento, que abastecem quase todos os centros urbanos, foram privatizados e transnacionalizados, tornando estes serviços os mais caros da América Latina (Valdebenito; Prieto; Castillo; Ojeda, 2018). Além disso, 85% das concessões de água potável são feitas ao setor agro-industrial, principalmente voltado para a exportação de frutas. Dessa forma, a concentração dos direitos da água em empresas privadas levou a conflitos, alterando os rios e restringindo o acesso à água, afetando o desenvolvimento produtivo das comunidades locais (Valdebenito; Prieto; Castillo; Ojeda, 2018).

No nível ambiental, a exploração dos recursos naturais do país resultou em impactos significativos sobre os ecossistemas e sua diversidade biológica. Isto, por sua vez, tem graves consequências para a prestação de serviços naturais, incluindo a água, regulação climática e flora e fauna (Valdebenito; Prieto; Castillo; Ojeda, 2018). Além disso, a degradação dos ecossistemas e a perda do patrimônio natural e das paisagens têm impactado negativamente as comunidades e seu meio ambiente. Por exemplo, a construção de barragens e reservatórios no centro-sul do país, e a exploração excessiva das águas subterrâneas no norte e no sul por empresas de mineração, de papel ou florestais levaram a uma perda considerável da biodiversidade (Valdebenito; Prieto; Castillo; Ojeda, 2018).

Entretanto, os efeitos nocivos desta legislação sobre as comunidades levaram à sua reorganização, com várias ações coletivas de mobilização social e reordenamento da comunidade surgindo para defender os recursos hídricos (Valdebenito; Prieto; Castillo; Ojeda, 2018). Essas ações vão desde as tradicionais, como marchas, protestos e cartas, até medidas mais contundentes, como bloqueios e tomadas de controle (Valdebenito; Prieto; Castillo; Ojeda, 2018). Em geral, as ações contenciosas tomadas por grupos afetados por problemas de uso, acesso ou gestão da água não têm sido a primeira linha de resposta. Ao invés disso, as organizações tentaram resolver esses problemas através de canais formais, tais como reuniões com atores governamentais ou privados. Entretanto, as ações

contenciosas de mobilização social se tornaram uma medida de desespero e frustração por parte das comunidades quando as medidas formais falham (Valdebenito; Prieto; Castillo; Ojeda, 2018).

Tudo isso se dá na medida em que o Código de Águas foi projetado por advogados e economistas com um interesse muito bem delimitado, em vez de hidrólogos ou engenheiros hidráulicos e atores sociais (BUDDS, 2020). Apesar das reformas moderadas em 2005, o código omite muitos elementos de gestão e governança dos recursos hídricos que caracterizam a política global contemporânea da água. Em primeiro lugar, trata a água exclusivamente como um insumo para atividades econômicas, sem considerar suas funções ecológicas, sociais e culturais (BUDDS, 2020). Em segundo lugar, trata a água como um recurso homogêneo e inerte, negligenciando a dinâmica material do recurso. Assim, o Código de Águas do Chile de 1981, organizado em torno dos princípios neoliberais, chamou a atenção tanto nacional, quanto internacionalmente.

O marco legal, baseado na privatização, mercantilização e comercialização, visam aumentar o papel do setor privado e reduzir o papel do Estado na gestão da água, incentivar o investimento dos usuários em infra-estrutura e ganhar eficiência no uso da água, alocando água escassa para os usos econômicos mais produtivos (BUDDS, 2020). Dessa forma, o Código da Água reflete os interesses de um nexo político-econômico de uma elite entre o regime militar, tecnocratas do governo e setores industriais. Como consequência, desde 2010, o Chile tem experimentado uma crescente escassez de água, contra as quais o Código de Águas tem sido largamente ineficaz. Como resultado, tem havido um amplo e intenso escrutínio da sociedade civil e do público, levando a um novo conjunto de reformas propostas em 2015, assim como intervenções tanto dos usuários quanto do Estado para aumentar a oferta diante da escassez, que negligenciam os princípios neoliberais (BUDDS, 2020).

Retornando ao trabalho de Calfuqueo, outra obra da artista que pode nos ser interessante resgatar é *Ko ta mapungey ka* (Água também es território), de 2020. A obra faz uma relação poética e política em torno da água, do corpo, da linguagem mapuche e do território (CALFUQUEO, 2020). Em uma combinação de técnicas, a instalação propõe uma viagem pelos topônimos da água em Mapudungun (Foyeko, Kallfüko, Kürruko, Renayko, entre outros) estampada num tecido suspenso no espaço onde a obra se situa. Para além disso, também num tecido

suspenso se encontra escrito "Mapu kishu angkükelay, kakelu angkümmapukey" , que na língua Mapuche quer dizer *a terra não seca por si só, outros a secam*. Paralelamente há um mapa do território que hoje compreende o Chile e também um extrato dos artigos 5 e 9 do Código de Águas elaborado em 1981. Outras peças que compõem a obra são cerâmicas esvaziadas de recipientes de água, de diferentes capacidades e tamanhos em diferentes tonalidades de azul. A última parte da obra é um registro de performance no qual o rosto da artista aparece desenhado com o Guñelve (estrela da aurora), um símbolo da resistência mapuche. A obra procura questionar os laços históricos entre a água e o povo mapuche e a relação de resistência e luta frente ao extrativismo neoliberal presente no Chile, no interior de seu modelo de privatização da água (CALFUQUEO, 2020).



Figura 16 – Performance de Seba Calfuqueo envolvendo a instalação Ko ta mapungey ka, 2012.

Figura 15 - Ko ta

120

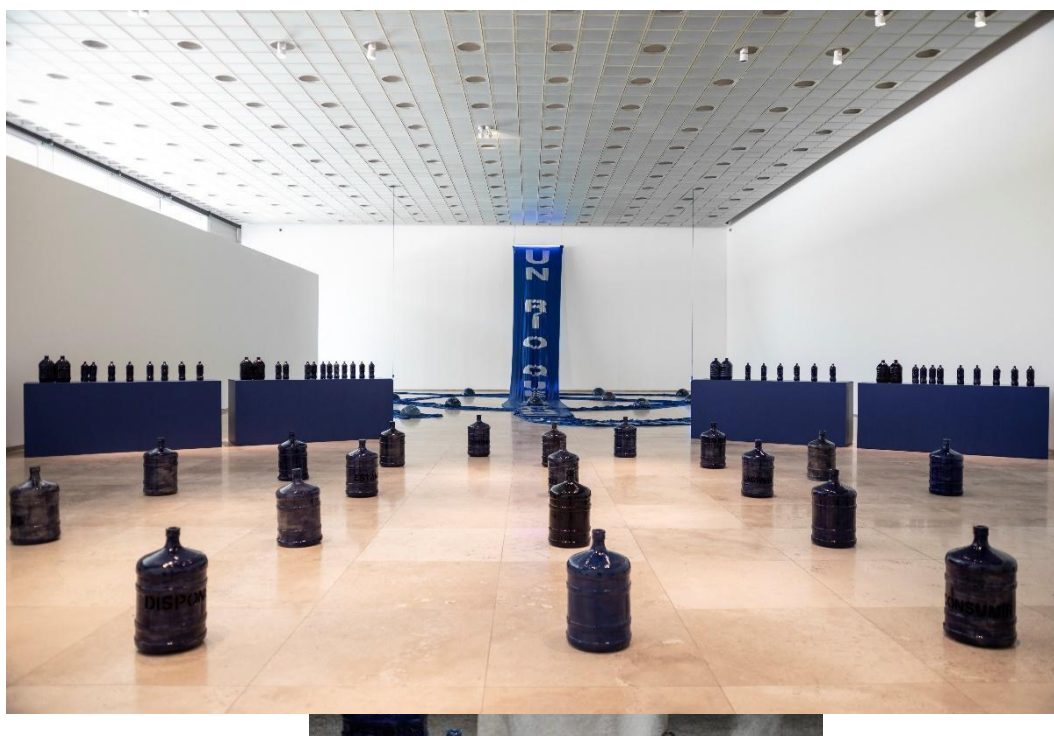


Figura 17 – Mercado de águas, 2011



4.3. O *dividual*

Segundo Deleuze (2018a), a concepção física ou dinâmica de uma imagem cria conjuntos vagos que são divididos apenas em regiões de diferentes graus de sombra e luz. Dessa forma, as partes do todo são compreendidas como partes intensivas e a imagem em si é vista como uma mistura que atravessa todos os níveis do *chiaroscuro*. Nesta abordagem, as partes se distinguem ou se confundem através de graus da mistura, com contínuas transformações de valores. O todo, portanto, não é divisível ou indivisível, mas sim "*dividual*", mudando constantemente sua natureza com cada divisão (DELEUZE, 2018a). Na imagem cinematográfica, por exemplo, o quadro garante uma desterritorialização da imagem, pois une várias faces e planos que não compartilham o mesmo denominador de distância, relevo ou luz. Se tomarmos como exemplo os filmes de Griffith, cineasta clássico estadunidense, os planos alternam entre close-ups e planos gerais, enquanto em Eisenstein, cineasta clássico soviético, vemos a criação de séries compactas e contínuas que vão além de qualquer estrutura binária e representam uma nova realidade que une e mistura a reflexão coletiva com as emoções individuais (DELEUZE, 2018a). No entendimento de Deleuze, o trabalho de Eisenstein constitui uma nova abordagem que vai além da dualidade do coletivo e do individual, culminando no "*Dividual*", se afastando de uma singularidade das emoções e reflexões e se aproximando de uma unidade daquela massa social retratada (DELEUZE, 2018a).

Tanto o trabalho de Djanira Motta e Silva quanto o de Rosana Paulino evocam o *dividual*, especialmente quando se utilizam do espaço pictórico do vazio ao trabalharem a ausência de rosto. As duas artistas evocam essa qualidade do *dividual* que Deleuze resgata a partir da obra de Eisenstein, onde há um entre-lugar da singularidade e da coletividade de afetos e situações por parte daqueles grupos sociais que estão sujeitos às violências cotidianas apresentadas nas obras das duas artistas. Mergulharemos mais a fundo nas suas produções, e sua relação com o rosto, na seção que se segue.

4.3.1.

O vazio e o rosto no trabalho de Djanira Motta e Silva e Rosana Paulino

Edkins (2015) abre o seu livro “Face Politics” com as seguintes perguntas: o que a fotografia faz e cria? Que ação política ela evoca? Que tipos de pessoas e políticas elas provocam? A partir disso, a autora mobiliza Foucault, com quem ela dialoga principalmente com como o retrato, e especificamente o *mug-shot*, funcionam como uma prática de controle político (EDKINS, 2015). Para Foucault, o governo passa a operar numa biopolítica, onde aqui a tarefa é garantir a saúde e a sobrevivência da população como um todo, não de indivíduos particulares, e isso é feito através de estatísticas e probabilidades que são requisitos para o cálculo e categorização. A fotografia, nesse caso, portanto, nos ensina a olhar para a pessoa como se fosse um objeto categorizável e a vermos a nós mesmos dessa maneira (EDKINS, 2015).

Edkins bebe de muitas contribuições da psicanálise, especialmente a psicanálise lacaniana. Em termos lacanianos, a realidade social é a fantasia, designada para ocultar o real: a falta traumática ou excesso sobre qual tanto a ordem social, quanto a simbólica individual são estruturadas. Esta última deve ser ocultada para o poder soberano persistir (EDKINS, 2015). A fotografia, contudo, tem em sua potência justamente a desorganização da oposição entre a arte e o real. Isso porque parte do poder da fotografia é precisamente como ela promove o encontro com o real e o imaginário em um só (EDKINS, 2015). A forma com que a fotografia aparenta paralisar o tempo é similar com que Lacan fala do espelho, na medida que representa um todo imaginário (EDKINS, 2015). Imaginário porque não somos e nunca podemos ser seres completos. Sempre haverá uma falta ou um excesso, um vão entre o que pensamos que somos e o que somos. A imagem do espelho produz, assim, um reconhecimento errôneo desse todo imaginário, e o que se segue é uma vontade contínua de atingir esse todo inalcançável. Dessa forma, o real é traumático na medida em que rompe a fantasia do universo simbólico ou social, demonstrando sua incompletude (EDKINS, 2015). A memória traumática, ou o rosto na fotografia, tem o potencial, portanto, de desestabilizar a ordem e revelar esse real, e com isso expor a vida nua como uma forma de vida que o poder soberano não pode tolerar. Aqui mora o potencial político da fotografia, na potência do rompimento (EDKINS, 2015).

O impulso para interpretar ou fazer sentido das imagens é senso comum. Contudo, Edkins expõe que as imagens funcionam de outra forma, mais direta, não através da linguagem (EDKINS, 2015). Uma vez legendada, o impacto da fotografia é perdido. Uma vez que colocamos uma descrição titular, o mistério se perde, e se torna mais um pedaço de evidência. A autora não está, portanto, tão interessada no que a fotografia é sobre, quanto está interessada no que a fotografia faz (EDKINS, 2015). Isso porque a imagem nuançada, não explícita, nos desloca, e esse deslocamento faz pulular pensamentos na nossa mente, que a imagem explícita e banal, legendada, enxuga. A partir desse contato com a imagem nuançada, questões e ideias próprias surgem.

Essas imagens nos cercam o tempo todo, sendo muitas delas retratos do rosto. Foi perdida, contudo, a capacidade de responder às fotografias, e nos conectarmos com outras pessoas através delas (EDKINS, 2015). Para Deleuze, o afeto é um modo de pensar que não representa algo, mas faz algo (DELEUZE, 2018a). A discussão de Deleuze (2018a) acerca do *close-up* no cinema deixa claro seu uso do afeto em relação ao rosto. A face normalmente tem três papéis reconhecíveis: é individualizante, socializante e comunicante. No cinema, para Deleuze, contudo, não existe *close-up* do rosto. O *close-up* é o próprio rosto, porém, de uma forma que sua tripla função é destruída. O *close-up* suspende a individualização; é duplamente o rosto e sua rostificação. O medo, por exemplo, num rosto em *close-up*, não é mais individualizado por um indivíduo particular, é universal, na medida que é puro afeto do medo (DELEUZE, 2018a). Para Deleuze o afeto é impessoal, independente de todo espaço-tempo determinado, mas é ainda sim criado numa história que o produz como a expressão do espaço ou tempo, de uma época. Resumidamente, rosto é afetos (DELEUZE, 2018a).

Dessa forma, o rosto aqui se apresenta não necessariamente como um lugar de extrema individualização, mas o contrário. O rosto, mesmo no *close-up*, onde temos um contato íntimo com aquele indivíduo, não funciona em oposição ao individual criado por Eiseinstein, onde há um entre-lugar do indivíduo com o social, onde se representa uma classe política em cada um dos indivíduos retratados e em todos eles ao mesmo tempo. Edkins, a partir de Deleuze, compreende justamente essa dimensão universalizante do rosto, que não representa o um, mas que representa justamente uma interconectividade universalizante. Nós produzimos o rosto ao priorizarmos ele, tratando-o como especial (EDKINS, 2015). Ao conectar

o rosto à identidade de alguém numa fotografia, por exemplo, tal como: “olhe, este é meu irmão”; como se a fotografia fosse a pessoa, nós relacionamos a imagem do rosto indissociavelmente à do indivíduo. Para Edkins, assim como o rosto é uma política territorializada e que serve regimes de poder ocidentais, promover o desmantelamento ou o apagamento do rosto seria construir uma nova política (EDKINS, 2015). A autora, portanto, busca resgatar uma política que perde a si mesmo [lost self], por meio do desmantelamento do rosto, e para isso traz na sua pesquisa artistas que distorcem e estilham o ideal do rosto na sua produção. Através desse movimento, ela busca uma política onde o self não está separado, distinto. Onde não mais aceitamos a inquestionabilidade do fato de que viemos ao mundo como seres individuais, desconectados uns dos outros, conectados somente através dos nossos encontros, face a face. Uma política do desmantelamento do rosto, essa outra política que a autora busca, seria uma política onde nós somos afetados pelo real e não vemos uns aos outros como seres completos, mas inevitavelmente incompletos, continuamente desaparecidos para nós mesmos [lost self] e uns para os outros (EDKINS, 2015).

Para Edkins o rosto é o primeiro meio de separação (EDKINS, 2015). Ela se pergunta não como não vivemos juntos, mas como nós passamos a nos considerar como sujeitos separados em primeiro lugar. Ela encontra a solução desse problema para além de ideias de separação e dependência, mas num lugar que assume a persistente inseparabilidade primária. O rosto funciona como uma máscara que oculta a inseparabilidade do ser-junto (EDKINS, 2015). O rosto produz nós como distintos, coerentes, como unidades. Se encontrarmos uma forma de viver com o entendimento da falta, da impossibilidade, no coração do ser, então o rosto desaparece, e é desmantelado, e temos aqui a possibilidade de imaginar outras políticas. O que a autora sugere é que o desmantelamento do rosto sinaliza uma política onde não começamos com a separação ou sustentamos a fantasia da individualidade, mas que nos faça reconhecer que a única individualidade é o ser plural (EDKINS, 2015)

Frente a isso, temos duas artistas brasileiras que atuam diretamente sobre o rosto de formas distintas, por vezes, mas que se encontram na medida em que trabalham o vazio, de uma forma que agem no sentido de desmantelar o rosto em suas produções. A primeira delas é Rosana Paulino, uma artista brasileira, especializada em gravuras. Dentre os temas recorrentes de sua produção

encontramos o resgate e o retrato da humanidade dos indivíduos escravizados (ANTONACCI, 2017). Ela os vê como tendo coração, história, vida, memória e afeto. Seu trabalho busca assim resgatar a cultura transportada pelos africanos escravizados no Brasil e destacar as raízes profundas implantadas nesta cultura. Sua produção artística reflete sua crença de que a identidade cultural dos indivíduos deslocados não se perde, mas é reformada, adaptada e mantida viva através de um processo de negociação e luta (ANTONACCI, 2017).

Rosana Paulino surge no cenário artístico paulista em meados dos anos 1990 propondo, de modo bastante ousado, um debate aberto sobre questões de raça e de gênero (PICCOLI & NERY, 2015). A arte de Rosana Paulino expõe a violência e a invisibilidade a que os afrodescendentes no Brasil foram submetidos e a persistência do legado fatídico da escravidão. Sua arte desafia a noção de "democracia racial" brasileira e recorre à memória pessoal e coletiva (PICCOLI & NERY, 2015). Em seus trabalhos anteriores, como *Bastidores* e *Parede da memória*, Paulino reelabora imagens e histórias pessoais usando fotografias de seus antepassados e de suas próprias experiências. Em seus trabalhos mais recentes, como *Assentamento* e *História Natural*, Paulino recorre à iconografia científica do século XIX sobre o Brasil, que retratava o corpo de africanos escravizados como inferiores. Ela busca outro passado, outra genealogia que diz respeito não apenas a sua própria história, mas a de todo um povo (PICCOLI & NERY, 2015).

A costura tem um papel vital no trabalho de Paulino. Em grandes tecidos como os do *Atlântico vermelho*, a costura se apropria da fotografia científica e do imaginário da construção racial brasileira para criar um tecido social de remendos (PICCOLY & NERY, 2015). A costura reúne uma sociedade dividida de forma frágil, onde o puxão de qualquer fio solto pode desfiar tudo (PICCOLY & NERY, 2015). Uma de suas obras envolve a ampliação de uma pequena imagem de um livro antigo do fotógrafo Ermakoff, que ela então recorta e remonta com uma grossa sutura feita de fio preto (ANTONACCI, 2017). Este ato destaca uma costura agressiva, representando o corte cultural causado pelo deslocamento ao atravessar de um continente para outro. A costura representa o *remake* e a adaptação cultural na nova terra, o Brasil. Rosana explica que o corte e a remontagem da figura representam o deslocamento e a remontagem de pessoas, que nunca foi completa. Ela enfatiza que a sutura grosseira e pesada reflete o status marginalizado destes indivíduos, que nunca foram totalmente incorporados pela sociedade brasileira

(ANTONACCI, 2017). A costura na obra de Paulino assume, portanto, mais explicitamente o status de uma sutura cirúrgica. A sutura revela o objeto em partes que são contíguas, mas não totalmente unidas, criando no objeto um traço de protuberância e excesso, evocando a imagem de uma quelóide (LOPES, 2015). A sutura nestes trabalhos não visa corrigir os problemas criados pelas intervenções coloniais e suas consequências, mas sim expô-los e indicar os processos em que estes problemas aparecem (LOPES, 2015). Com relação ao uso da sutura na arte negra, certas invocações da sutura podem indicar a reunião (LOPES, 2015). A "arte negra" não sutura nem é suturada ao trauma. Não há lembrança, não há cura, mas sim um corte perpétuo, uma constante quebra e ferida envolvente e expansiva (LOPES, 2015).

A carreira artística de Rosana Paulino, outrossim, reflete sua consistente reflexão sobre a invisibilidade e subapreciação dos corpos negros, particularmente das mulheres negras (BEVILACQUA, 2015). Suas experiências pessoais, memórias e aprendizados do espaço doméstico são evidentes não apenas nos temas, mas também nos materiais utilizados em suas obras de arte. Ao incorporar fotografias de mulheres negras com a boca, os olhos e a garganta fechados, Paulino lança luz sobre a questão da violência doméstica (BEVILACQUA, 2015). O título de seu trabalho, *Bastidores*, alude ao tema e ao suporte da obra de arte, sendo os bastidores uma analogia à invisibilidade das mulheres negras violentadas que são comumente culpadas pela própria violência sofrida. A violência da obra de Paulino não está apenas nas imagens chocantes das mulheres com a boca, os olhos, a garganta e a testa costuradas grosseiramente fechadas, mas também na forma como ela subverte o próprio meio (BEVILACQUA, 2015). O aro bordado, associado à ideia do enxoval ou da projeção de uma família em construção, é republicado como um suporte para retratar o fracasso ou a destruição da família. Esta técnica se afasta da delicadeza e das qualidades geralmente associadas ao bordado e, em vez disso, transmite operações de estagnação ou impedimento (BEVILACQUA, 2015).

O uso de tecidos, fios e costura por Paulino, assim como fotografias de família, são predominantes em seu trabalho, refletindo sua memória pessoal. Entretanto, seu trabalho artístico não é apenas autobiográfico, mas aborda questões coletivas através dos familiares rostos e corpos negros retratados em sua obra (BEVILACQUA, 2015). A ideia de vazio também é incorporada em alguns trabalhos de Paulino como metáfora de invisibilidade e exclusão, enquanto em

outros é usada como possibilidade de reconhecimento, projetada como um espelho (BEVILACQUA, 2015). Isso porque, no geral, o trabalho de Paulino reúne estes vários significados e questões de natureza coletiva. Seu recente trabalho se expande em retratos de família para incluir fotografias de pessoas escravizadas cujas identidades foram perdidas (BEVILACQUA, 2015). Ao utilizar estas fotografias, Paulino reúne o passado e o presente, permitindo que a população negra se reconecte com seus ancestrais.

Em *Bastidores*, de 1997, a artista Rosana Paulino manipula seis imagens de mulheres de sua coleção pessoal de fotografias de família, transferindo-as quimicamente para um tecido preso a aros, que são usados para apoiar o tecido a ser bordado. Com fio preto, Paulino costura pontos grossos que distorcem os olhos, a boca ou a garganta das figuras. Este trabalho surgiu de conversas entre a artista e sua irmã, uma especialista em relações familiares e violência doméstica (LOPES, 2015). Esses olhos e bocas aparecem costurados grosseiramente como símbolo da violência às mulheres, o segredo guardado dentro do universo doméstico: os olhos que não podem ver, a boca que não pode falar, gritar (HOLLANDA, 2020). Sobre a gravidade e o impacto da sutura em sua obra, a artista define como linhas que modificam o sentido, costurando novos significados, transformando um objeto banal de modo a alterá-lo e torná-lo um elemento de violência, de repressão (HOLLANDA, 2020). O fio que torce, puxa, modifica o formato do rosto, produzindo bocas que não gritam, dando nós na garganta. Olhos costurados, fechados para o mundo e, principalmente, para a sua condição no mundo (HOLLANDA, 2020). Esta costura e este bordado áspero transformam os retratos em exemplos da condição dos descendentes de africanos, refletindo sua difícil situação social (PALMA, 2015).

No livro "As gentes", Paulino emprega a técnica de cortar o rosto de dois indígenas e uma mulher escravizada, deixando um vazio que evidencia suas ausências, mas salientando a presença portuguesa como invasores responsáveis pela perda de suas identidades (BEVILACQUA, 2015). No entanto, esta ausência também pode ser preenchida com novos rostos, incluindo os dos espectadores que podem se reconhecer na cena. Esta exploração do vazio através do corte é mais desenvolvida na série *Paraíso Tropical*, onde Paulino usa imagens de mulheres escravizadas em posições fixas e rígidas, sem rostos, como metáfora para o anonimato e o esvaziamento das histórias individuais (BEVILACQUA, 2015). Ao

fazer referência ao passado, este vazio se torna uma dor compartilhada que as mulheres negras veem e reconhecem em si mesmas. A ausência de rostos no presente é como uma projeção espelhada, refletindo as feridas que ainda não sararam (BEVILACQUA, 2015).

O conceito de vazio, que pode ser definido como o sentimento angustiante que resulta da saudade, privação ou ausência, assim como uma sensação de incompletude, parece ser um tema recorrente no corpo de trabalho da artista (BEVILACQUA, 2015). Embora o vazio seja uma experiência compartilhada por todos os seres humanos de várias maneiras, certos tipos de vazio são predominantemente vividos por homens e mulheres negros (BEVILACQUA, 2015). Paulino emprega a subversão, não necessariamente através do apoio, como no caso dos bastidores, para transmitir esta mensagem. Em obras onde a relação entre ciência e escravidão é evidente, a abordagem gentil da artista a um tema tão doloroso e brutal é notável (BEVILACQUA, 2015). Esta abordagem aparentemente contraditória ou inconsistente não implica qualquer forma de aquiescência por parte da artista. Ao contrário, Paulino procura provocar desconforto e perturbar o *status quo* (BEVILACQUA, 2015).

É nesse espaço pictórico do vazio que Rosana Paulino e Djanira Motta e Silva se encontram. Motta e Silvé é uma artista brasileira nascida em 20 de junho de 1914, em Avaré, São Paulo. Seus pais se mudaram para Santa Catarina quando ela tinha dois anos de idade, mas ela se mudou para São Paulo em 1932, ano da Revolução Constitucionalista (FORTE, 2017). Durante seu tempo em São Paulo, Motta e Silva trabalhou como vendedora ambulante, ganhando pouco dinheiro e acabando adoecendo com tuberculose. Enquanto estava no hospital, teve acesso a pincéis pela primeira vez e pintou uma imagem de Jesus Cristo, o que impressionou os que a rodeavam. Após recuperar-se da tuberculose, Motta e Silva mudou-se para o Rio de Janeiro, e por recomendação médica instalou-se em Santa Teresa, devido ao ar fresco (FORTE, 2017). Coincidentemente, esta área era frequentada por artistas e intelectuais, incluindo refugiados e estrangeiros que chegaram ao Brasil a partir da guerra. Através destas conexões, conheceu diversos artistas cariocas e residentes no Rio de Janeiro muito influentes à época (FORTE, 2017). Alguns desses artistas tinham conexões com centros de vanguarda nos Estados Unidos e na Europa, e após reconhecerem seu potencial artístico se ofereceram para lhe ensinarem suas técnicas. Após a morte de seu marido, a até então artista amadora

passou a frequentar brevemente cursos noturnos no Liceu de Artes e Ofícios, uma instituição muito respeitada (FORTE, 2017).

Durante seu período em Nova York de 1945 a 1947, Djanira Motta e Silva passou de amadora a artista profissional. Inicialmente enfrentando barreiras linguísticas e restrições financeiras, ela vendeu retratos e recebeu permissão para expor no salão da New School for Social Research por uma semana, o que foi recebido positivamente por Eleanor Roosevelt, ex-primeira-dama dos EUA e colunista do jornal Washington Post (FORTE, 2017). Motta e Silva recebeu o apoio da artista Maria Martins, que a apresentou ao cenário artístico americano, onde conheceu pessoalmente artistas famosos como Fernand Léger, Joan Miró, Marc Chagall e Marcel Duchamp. Djanira também se inspirou no trabalho de Pieter Brueghel, conhecido por suas representações de paisagens, cenários rurais e pessoas (FORTE, 2017). Ao retornar ao Brasil, a artista abriu um estúdio em Santa Teresa. Nos anos 50, seu estilo de pintura tornou-se mais dinâmico, com um maior uso de cores vibrantes, e seus temas se expandiram para retratar áreas rurais, festivais e santos. Ela viajou por todo o Brasil para reunir inspiração para sua obra, criando arte que celebrava a força do povo e do folclore. Seus personagens incluíam colhedores de café, vaqueiros, mulheres no campo e na praia, tecelões, oleiros, trabalhadores de usinas de açúcar, trabalhadores da indústria automobilística e mineiros (FORTE, 2017). Ou seja, a classe trabalhadora brasileira. A artista chegou a viver entre a tribo indígena Canela e a descer em minas de carvão em Santa Catarina. A produção artística de Djanira Motta e Silva refletiu sua visão única da realidade e sua profunda conexão com a cultura e o ambiente de seu tempo (FORTE, 2017).

Contudo, diferentemente de Rosana Paulino, onde o vazio é apresentado em uma parte de sua obra, no trabalho de Djanira Motta e Silva o vazio ocupa o lugar do rosto em praticamente toda a produção da artista. Rostos não são pintados nos personagens populares que a artista ilustra, e essa ausência, assim como em Paulino, funciona como um espelho, uma tela em branco onde cada membro da classe trabalhadora e popular brasileira pode projetar seu próprio rosto, ou os rostos daqueles que fazem parte de suas próprias comunidades, na medida em que Motta e Silva pinta arquétipos populares. Nesse sentido, as duas artistas subvertem o rosto universalizante descrito por Deleuze, no sentido de que não é através do close-up, da imagem do rosto em sua expressão, e do afeto que podemos ver refletida a

experiência comum de toda uma classe. Não é no entre-lugar de expressão emocional individual e coletiva que se expressa o *dividual* na obra das duas artistas, especialmente na obra de Djanira Motta e Silva. O *dividual*, aqui, se expressa justamente pelo vazio, pelo reflexo de toda uma classe que se mostra potencialmente estampado na ausência de rosto de corpos que possuem uma experiência compartilhada, que são atravessados por lutas e histórias comuns, apesar de sua individualidade. Através desse movimento, as duas artistas subvertem o rosto universalizante, e com isso trazem um vazio universalizante. Vazio esse que evoca o *dividual*, na medida em cada corpo sem rosto é a representação pictórica de um indivíduo como projeção da experiência comum de vários indivíduos.

Contudo, não é só através do rosto que Paulino opera o *dividual*. Isso porque a artista explora em suas obras, de maneira geral, temas de exclusão e desarranjo na sociedade brasileira, especialmente no que se refere à experiência vivida por corpos pretos e pardos. Em sua obra *A Permanência das Estruturas*, a artista apresenta uma fotografia de Auguste Stahl, onde a posição frontal do homem chamado Adam é removida, criando um vazio que é cercado por sombras (BEVILACQUA, 2015). Isto destaca a presença da pessoa que abriu mão de seu espaço para os outros, suscitando a questão de quantos indivíduos não se encaixam na sociedade. Além da técnica do recorte, Paulino incorpora tecidos costurados de forma desordenada, significando a desarticulação na sociedade brasileira formada por uma combinação de ideias e eventos violentos (BEVILACQUA, 2015). Nesta composição, elementos de trabalhos anteriores são rearranjados, como o tráfico de escravizados representado por um plano de um navio negreiro, que é combinado com caveiras que representam teorias raciais e morte (BEVILACQUA, 2015). Através de sua arte, Paulino denuncia os efeitos negativos da justificação científica sobre a escravidão e como ela continua a agir no presente. Os vazios presentes em suas obras convidam ao reconhecimento e oferecem uma chave para atualizar o passado, o que pode ser a razão pela qual o conceito de vazio ganha formas mais concretas e evidentes em suas obras ao longo do tempo (BEVILACQUA, 2015).

Em 2017, foi realizada no Padrão dos Descobrimentos, em Lisboa, uma exposição intitulada *Atlântico Vermelho*, cujo nome vem de uma das obras de Paulino (PALMA, 2015). Esta exposição reuniu uma parte significativa do projeto contínuo da artista, que busca destacar o reconhecimento do povo negro na história e na sociedade contemporânea. Paulino utiliza uma série de técnicas, incluindo

pintura, desenho, fotografia e tecelagem, para confrontar e desconstruir a produção e difusão do conhecimento colonial, particularmente narrativas científicas e religiosas utilizadas para justificar o tráfico de escravos e a colonização (PALMA, 2015). A obra de Paulino expõe a contínua violência contra a natureza e os escravizados, que resultou da dupla violência da modernidade europeia (PALMA, 2015). Ao longo de sua carreira, Paulino se inspirou em sua experiência vivida, utilizando sua prática artística para abordar as questões e circunstâncias que envolvem a condição negra brasileira. O Projeto *Assentamentos* marca uma expansão significativa nos propulsores referenciais de sua produção e ela emprega seu complexo potencial artístico e sua tendência investigativa para comunicar e sensibilizar o público para as circunstâncias e questões que o Brasil e seu povo enfrentam (PALMA, 2015).

Em *Assentamentos*, a artista retrata uma mulher negra nua e escravizada com uma expressão distante capturada em uma fotografia tirada por August Stahl (HOLLANDA, 2020). Estas grandes imagens são impressas em tecido, um material frequentemente utilizado pela artista. A instalação também inclui vídeos e feixes de mídia mista de antebraços e mãos. Aqui, a posição da mulher na fotografia lembra uma catalogação científica (HOLLANDA, 2020). A figura em tamanho real é costurada com linhas perceptíveis, enfatizando as partes desarticuladas que representam a migração forçada de pessoas para o Brasil em condição de escravizadas durante o período colonial, num projeto moderno de nação ao longo dos séculos XVII e XVIII. As suturas tentam unir novamente as peças, mas o desnível forma quelóides sobre a pele, o que representa as cicatrizes que permanecem com os descendentes dos escravizados (HOLLANDA, 2020). Segundo Paulino, a instalação *Assentamentos* reflete sobre o sequestro cultural de africanos que, apesar da opressão e da violência, conseguiram se reconstruir, mas ficaram com cicatrizes profundas (HOLLANDA, 2020).



Figura 18 – Da série Atlântico Vermelho, de Rosana Paulino

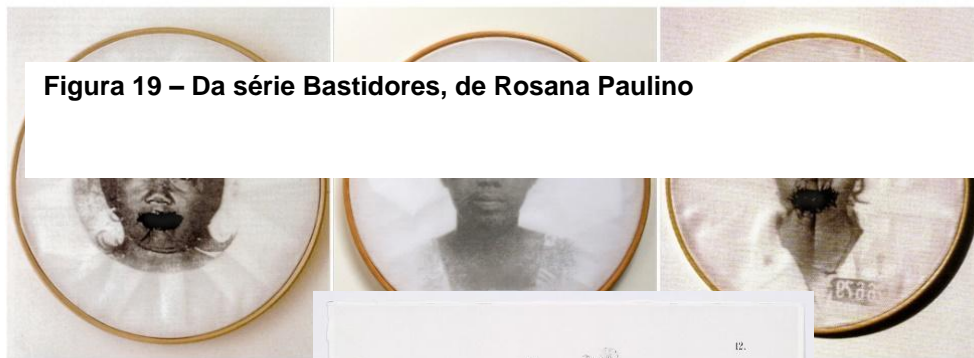
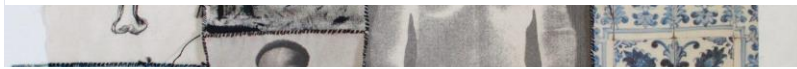
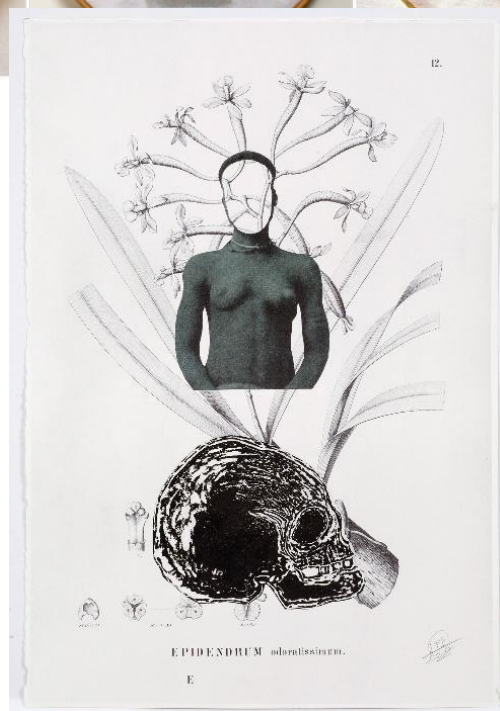


Figura 19 – Da série Bastidores, de Rosana Paulino



**Figura 20 – Da série Paraíso Tropical,
de Rosana Paulino**



**Figura 21 – Da série Paraíso
Tropical, de Rosana Paulino**



Figura 22 – Festa Popular, de Djanira Motta e Silva

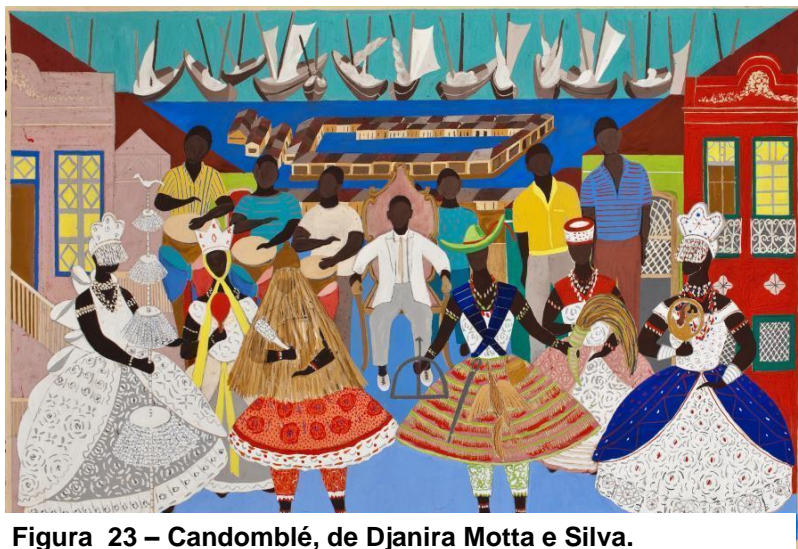


Figura 23 – Candomblé, de Djanira Motta e Silva.

4.4.

Conclusão do capítulo

A partir das obras aqui visitadas podemos compreender, portanto, que encontros que perturbam as atualizações, ou as continuidades, de certas racionalidades, possuem a capacidade de provocarem um pensamento crítico (SHAPIRO, 2013). Como anunciado anteriormente, aqui examinei obras artísticas selecionadas a partir do critério de Shapiro de escolher obras que suscitam o pensamento crítico em vez daquelas que apenas reforçam a explicação de um fenômeno em particular, ou que atualizem as racionalidades que aqui buscamos enfrentar (SHAPIRO, 2013). Nesse sentido, ao trabalharmos com essas obras mergulhamos em duas frentes estéticas que estão de acordo com a *metodologia do corazonar*. A primeira envolvendo a catalisação de fraturas e rachaduras que se direcionam para um desgaste da validade de certos discursos, levando a novas possibilidades políticas surgindo a partir destas rupturas. A segunda frente envolve o resgate dos sentir-pensar de grupos marginalizados, violentados e excluídos nas continuidades dos projetos modernos e neoliberais; para aqui explorarmos concepções alternativas de relacionalidade e de existência.

Isso porque essas obras artísticas podem provocar um pensamento crítico ao expor os conflitos e atritos entre as racionalidades neoliberais e modernas e as realidades locais. Estas últimas que, é preciso salientar, são atravessadas por simultaneamente encantamentos e desencantamentos em relação às primeiras, na medida em que a população que as reproduzem são abigarradas, e portanto estão imersos e atravessados pelas duas racionalidades simultaneamente, de modos complementares e conflitantes. Os choques fruto desses abigarramentos podem causar fraturas e rachaduras na superfície dos discursos dominantes, erodindo estruturas previamente estabelecidas e levando possibilidade de construção de novas paisagens. Esta erosão pode ocorrer repetida e constantemente, semelhante a ondas que se chocam contra uma falésia ou penhasco, eventualmente levando a novas possibilidades e alternativas e políticas que antes éramos incapazes de contemplar.

Desse modo, aqui posiciono o foco da discussão ao lado de artistas latinos que têm um projeto político crítico que visa transformar e erodir as narrativas e racionalidades que sustentam os projetos políticos que ameaçam a vida e a compreensão plural de certos povos marginalizados na América Latina. Estes artistas se engajam em um duplo movimento: um de resgate das filosofias e cosmologias reprimidas, que foram sufocadas pela modernidade, e outro de ativamente criticar a modernidade, o neoliberalismo, e suas conseqüências, das formas que se deram na região latina. Enquanto alguns dos artistas estão mais posicionados em um lado do que outro desse espectro, todos eles visam criar fendas no discurso da modernidade e do neoliberalismo, revelando a violência infligida a grupos marginalizados por estas racionalidades. Com isso, meu objetivo neste capítulo, para além de trazer as discussões que aqui foram expostas, é o de fortalecer essa corrosão e essa reconfiguração de paisagem que esses artistas fomentam, encorpando as ondas que se chocam com essas falésias ao chamar atenção para a produção desses artistas. Isso porque encontro em suas produções aliados políticos para o desgaste dessas racionalidades dominantes. Compreendo, porém, que minha produção textual ou uma obra de arte não têm a capacidade de sozinhas desgastarem a estrutura. Contudo, na medida que unimos forças, essa erosão dos discursos dominantes é acelerada. É isso que busco aqui, cada vez mais fortalecer e alimentar esse processo fruto de uma rede de saberes e povos que lutam a fim de vislumbrarem a reconfiguração da paisagem para a de uma organização social onde não mais imperam categorias de relacionalidade e existência que, por projeto, atacam, marginalizam e isolam as possibilidades plurais de coexistência no mundo, e de mundos.

A partir do próximo capítulo nos debruçaremos, especificamente, sobre o cinema. Isso porque, como veremos ao longo do quinto capítulo, o cinema tem uma capacidade de funcionar como um motor de pensamento singular pela própria mídia, se compararmos com outras mídias artísticas que não possuem a imagem-movimento, ou a imagem que guia o espectador por caminhos inesperados, e contra-intuitivos. Nesse sentido, na introdução evidencio como o cinema tem capacidades específicas para o projeto político que engendramos aqui, e ao longo do capítulo discuto alguns filmes à luz de três temas principais, divididos em 3 seções com suas respectivas sub-seções: O Novo cinema chileno, o cine-feirante, e o cinema contemporâneo indígena.

5

O Cinema e o político.

Como vimos a partir do terceiro capítulo, a concepção estética de Rancière (2008) tem um efeito político, na medida em que a arte política aqui perturba a forma como os corpos se encaixam em suas funções estipuladas pelas forças dominantes. Desse modo, a concepção política de Rancière não busca uma linguagem política universal. Aqui, pelo contrário, busca-se a criação e o estímulo de colisão ou “choques” dialéticos que unem não somente elementos heterogêneos, mas também duas políticas de sensorialidade. A arte política é uma espécie de uma negociação, não entre a política e a arte, mas entre duas políticas de estética (Rancière, 2009). Ou seja, uma política dominante, e uma política que busca conquistar um território no reino da própria política. Com isso em mente, podemos pensar que Rancière compreende que a arte política é aquela que disputa a arena do político com aquelas racionalidades dominando, num movimento duplo muito parecido com aquele da *metodologia do corazonar*. Na medida em que para essas vozes que foram excluídas da arena do político pela racionalidade moderna ou neoliberal (racionalidades dominantes, em geral, em Rancière (2009)), as formas que os artefatos artísticos encontram pra subverter essa ordem pode se dar em duas frentes: uma de desestabilizar essas racionalidades dominantes, diminuindo suas forças de estipulação de quem pertence ou não ao reino da política; e outra resgatando essas vozes silenciadas, de modo que possamos chocá-las com essas narrativas dominantes.

Ou seja, na concepção de Rancière nem toda arte se enquadra como uma arte política, na medida que muitos artefatos estéticos não “rompem” ou perturbam essas categorias dominantes. Neste capítulo trato exclusivamente de artes que considero políticas a partir da concepção de Rancière, e mais especificamente ainda, trato exclusivamente da mídia cinematográfica. Isso porque, como veremos em seguida, essa mídia possui algumas particularidades, na sua própria composição, que permitem que possamos pensar ao seu lado. Nesse sentido, é através desses pensamentos, que busco aqui capturar, que meu texto busca devolver aos artistas e cineastas aqui articulados a força erosiva e reconstrutiva de suas artes políticas. Através desse fortalecimento talvez possamos, aos poucos, erodir as barragens que sustentam era arena de estipulação de quais corpos pertencem a cada esfera,

ambiente, ou função. De forma que através dessa desconstrução possamos pavimentar os caminhos para vislumbrarmos paisagens políticas diferentes, alternativas àquelas que buscam se colocar como hegemônicas e exclusivas.

Assim, mergulhando de fato na mídia cinematográfica: através da filosofia ao lado do cinema de Deleuze (2018a), baseada na teoria filosófica de Bergson, podemos entender como o cinema tem efeitos descentralizadores. Portanto, através de uma propriedade própria da mídia, o cinema carrega constantemente uma potência política. Bergson via o corpo como centro da percepção, mas fundamentalmente o corpo centrado Bergsoniano seria um centro de indeterminação, na medida em que a percepção é sempre parcial (Shapiro, 2009). Assim, perceber, na filosofia de Bergson, é extrair um sentido possível do mundo, dentro de uma miríade de sentidos possíveis, na medida em que para o filósofo, cada mente tem um mecanismo de evacuação particular, individual. Deleuze toma as considerações de Bergson, que por sua vez é muito influenciado por uma filosofia kantiana, e aplica essa filosofia ao cinema, oferecendo o corpo cinemático como um centro de indeterminação. Isso porque, para Deleuze, os cortes e justaposições de um filme geram perspectivas que saem do controle exercido pelo corpo individual (Shapiro, 2009). Em sua visão, o cinema, ao passo que não possui um centro estável (contrário aos modelos de pensamento que privilegiam a percepção natural do próprio olhar), possui uma vantagem. Isso porque justamente pela falta de um centro de ancoragem e horizonte, os cortes não impedem de remontar o caminho pelo qual desce a percepção natural. Em vez de necessariamente ir do estado de coisas acentrado à percepção centrada, o cinema poderia remontar uma cena rumo ao estado de coisas acentrado e dele se aproximar ainda mais. (Deleuze, 2018a).

Em outras palavras, num sentido mais prático, o cinema encoraja uma reflexão e uma negociação de perspectivas alternativas por conta da forma que funciona sem um centro dominante (Shapiro, 2013). A capacidade crítica do cinema se relaciona com esse seu centro desprivilegiador de uma percepção centrada, o que permite a emergência de uma multiplicidade desorganizada. Para Deleuze, o cinema não tem de modo nenhum como modelo a percepção natural e subjetiva, porque a mobilidade de seus centros, a variabilidade de seus enquadramentos, o levam sempre a restaurar vastas zonas acentradas e desenquadradas. (Deleuze, 2018a). Rancière (2006), numa perspectiva não muito diferente, enxerga que o

cinema se realiza de uma forma tal, que o espaço perde suas direções privilegiadas. Assim, os espaços cinemáticos perdem justamente esse caráter de espaços que são orientados pela vontade do espectador (Rancière, 2006).

Dessa forma, Rancière (2006), refletindo principalmente a partir do pensamento de Deleuze, considera que o cinema restaura as relações que a operação dos olhos e do cérebro confisca. O cinema devolve a percepção às coisas, na medida em que é uma operação de restituição. Isso porque a atividade artística intencional cria no interior dos eventos as potencialidades de que o cérebro humano nos priva, a fim de constituir um universo sensório-motor que é adaptado às suas necessidades e é sujeitado ao seu domínio (Rancière, 2006). Essa afirmação está embutida nas elaborações pós-kantianas da filosofia, na medida em que seus pensadores enxergam que o que é percebido se dá em função de um conjunto de expectativas que se antecipa, seguido por uma organização da consciência que assimila o mundo dos objetos e dos eventos de um modo que seja coerente e adequado com essas expectativas (Shapiro, 2009). O que o cinema faz é justamente perturbar isso, distorcer esse caráter enviesado da organização da consciência. Ou seja, o cinema distorce a distorção, e com isso suspende o privilégio de uma percepção centrada representada pela organização da consciência, e promove a multiplicidade desorganizada. Se assumimos, a partir de Rancière, que a arte política significa a criação daquelas formas de colisão dialética, onde elementos heterogêneos são unidos a fim de provocar um choque (Rancière, 2009), então, trabalhar com o cinema pode significar trabalhar com uma arte política e trabalhar com o político. Isso porque trabalhar com o cinema na análise política não é só uma questão, como muitos colocam, de “por que não?”, mas possui suas vantagens positivas.

Contudo, para isso, é preciso dar um passo atrás e deixar claro que o cinema não foi sempre um meio crítico, mas foi se tornando crescentemente mais crítico ao longo do Século XX (Shapiro, 2013). O cinema pós Segunda Guerra Mundial, em contraste com o cinema do começo do século, não possui o centro de percepção anteriormente citado. Como primeira característica desse cinema que surge, temos as imagens diretas do tempo, ou imagens-tempo, na gramática Deleuziana. Isso é um ponto fundamental desse cinema pós-Segunda Guerra, porque aqui temos uma relação com o tempo que compreende e assume o tempo como uma função dos cortes e da justaposição da edição, e não um fluxo linear de movimento dos personagens. Isso, por si só, manifesta uma capacidade crítica de desprivilegiar a

direcionalidade temporal, que funciona como uma flecha, da percepção centrada. Isso permite a emergência da multiplicidade desorganizada que é o próprio mundo (Shapiro, 2013). O aspecto temporal, portanto, tem uma grande importância no caráter político do cinema. Nesse sentido, segundo Shapiro, o cinema é um gênero que é idealmente adequado a uma epistemologia da contingência, na medida em que o cinema atualiza os modos contingentes de tempo. Através de uma espécie de união de espaços não contínuos com uma montagem paralela, o cinema tem como efeito a desfiguração do tempo contínuo (Shapiro, 2020).

Visto isso, Deleuze nos diz que o cinema pode articular lençóis de tempo (camadas não contínuas temporais que interpolam o passado, o presente e múltiplas temporalidades) para produzir uma multiplicidade temporal que desafia modelos unitários de tempo tanto humanos, quanto sagrados (Deleuze, 2018b). O resultado desse efeito cinematográfico, que subverte o senso espaço-temporal original humano, nos encoraja a pensar. Isso se dá porque aqui o espectador é forçado a pensar na medida em que as placas de sinalização que encorajam formas familiares de reconhecimento são desestabilizadas (Shapiro, 2020). Assim, a partir do momento em que o movimento, e o próprio tempo, não dependem mais de um corpo móvel que o execute, temos como consequência um espectador que é forçado a pensar com recursos afetivos, que, desencadeiam nele uma carga de sensações que o conduza à intuição da ideia (DE ASSIS, 2014). Ou seja, produz-se um choque no pensamento (DE ASSIS, 2014).

Um outro instrumento muito importante para entendermos melhor a relação do cinema com o político é o conceito de *sujeitos estéticos* de Shapiro. Dentro das investigações do autor, um dos seus objetivos é focar nos protagonistas das obras artísticas com que trabalha mais do que focar nos grupos. Ao invés de olhar para esses indivíduos como orientados a uma espécie de dever em relação a alguma tarefa ou missão, de um modo que estejam envolvidos em uma espécie de raciocínio prático, os sujeitos analisados por Shapiro são mais bem compreendidos como sujeitos estéticos na medida em que seus movimentos e disposições são menos significantes em termos do que é revelado sobre suas vidas internas, em comparação com o que eles nos dizem sobre o mundo o qual pertencem (Shapiro, 2013) Esses sujeitos são personagens cujos movimentos e cujas ações mapeiam e frequentemente alteram terrenos experienciais politicamente relevantes (Shapiro, 2013). Esses sujeitos não deixam de ser indivíduos com sensações, pensamentos e

sentimentos, tais como os sujeitos psicológicos. Os sujeitos estéticos não são sujeitos esvaziados da dimensão psicológica, mas o foco nos sujeitos estéticos ao invés do foco nos sujeitos psicológicos coloca uma ênfase nas imagens ao invés de depositá-la da narrativa do filme. Com isso nos afastamos da análise que foca exclusivamente num drama pessoal, para focar nas mudanças do ambiente histórico-político onde o drama se passa. (Shapiro, 2009).

Dessa forma, parte do trabalho de Shapiro ao analisar obras cinematográficas e suas personagens, passa por afastar o idioma psicológico para dar vez a um idioma estético. Ao tratar as personagens dessa forma, os sujeitos não são mais encarados como sujeitos fixados, entidades estáticas com personalidades fixas, mas sim como seres mutáveis com múltiplas possibilidades de ser, o que desloca nossa atenção de um foco nas forças motivacionais dos indivíduos, da subjetividade psicológica, e a deposita na subjetividade estética, nos permitindo diferenciar as formas com que as interações e trajetórias de movimento das personagens articulam quadros espaço-temporais (Shapiro, 2020). Assim, “sujeitos estéticos são aqueles que através de gêneros artísticos, articulam e mobilizam o pensamento” (tradução livre - Shapiro, 2013, p. 11). Os sujeitos estéticos são, portanto, uma das formas pela quais o cinema pode nos fazer pensar e que fazem o conteúdo da obra se apresentar como um conteúdo político. Todos os protagonistas dos filmes, ao menos de ficção, de que tratarei, são mais bem entendidos como sujeitos estéticos.

Retornando a Deleuze, contudo, como havia dito anteriormente no segundo capítulo, Deleuze não está voltado a um senso comum, mas está voltado a uma busca do Senso Incomum (Shapiro, 2020). Aqui não se procura uma verdade por trás dos filmes discutidos, mas busca-se fornecer veículos para o experienciamento do mundo de uma maneira diferente, de modo a se enfrentar diretamente o pensamento banal. Com isso em mente, para Deleuze, o envolvimento da câmera móvel no cinema finalmente nos leva, para além da questão temporal mas também somada a ela, a uma certa emancipação do ponto de vista, o que teve como consequência um privilégio do tempo sobre o espaço (Shapiro, 2020). Através de certas técnicas cinematográficas, mas principalmente com o uso da montagem, o plano deixa de ser uma categoria espacial, para se tornar uma categoria temporal (Deleuze, 2018b). Esse cinema moderno, que articula a imagem-tempo, como tratamos anteriormente, constitui uma quebra e a partir disso nos oferece uma forma

de ler os eventos de uma forma crítica, para além da mera percepção banal. Consequentemente, esse cinema emprega a imagem-tempo para pensar cinematicamente sobre o tempo e o valor do presente (Shapiro, 2020). Dessa forma, a contratualização da percepção promovida através do cinema é um ato político, na medida em que permite trazer à tona as multiplicidades de narrativas, de discursos e de pensamentos e chocá-los com as narrativas estabelecidas.

Com isso em mente, neste capítulo busco justamente pensar ao lado do cinema, e ter meu pensamento guiado pelos filmes que discutirei, na medida em que eles suscitam o meu pensamento ao deslocar essa percepção banal, que continua a estipulação de narrativas dominantes. Esses pensamentos podem ir para muitas direções, e por mais que tenhamos um objetivo político, e procuremos nessas obras aliados políticos da nossa agenda metodológica do *recorazonar* para que possamos navegar rumo a um pluriverso; as discussões aqui possuem diversos temas, contextos e objetos de discussão. Contudo, todas elas se amarram ao mesmo objetivo: operar pelas duas frentes políticas que almejamos. Uma no sentido de desestabilizar essas narrativas dominantes, e outra no sentido de resgatar cosmologias alternativas àquelas da modernidade e do neoliberalismo, que nos permitam vislumbrar estratégias de resistência e de enfrentamento a essas racionalidades.

5.1.

O Novo cinema chileno

O Chile foi o primeiro governo declaradamente neoliberal da América Latina, através de um discurso que buscava uma modernização conduzida violentamente pela ditadura de Pinochet (Mariani, 2007). Por conta do processo histórico chileno, tanto durante a ditadura, quanto no período democrático, poderemos analisar e entender de que forma discursos, práticas e subjetividades locais “contaminaram” essa modernidade, que tentou se estabelecer principalmente através de incentivos de governos externos, como o de Margaret Thatcher e Ronald Reagan, e a transformaram, de forma a que certas problemáticas fossem trazidas à tona. Assim, trazemos aqui o Novo Cinema Chileno, na medida em que se sente que aqui os últimos anos de século XX e a chegada do novo milênio são marcados pelo total desencanto do projeto de modernidade tão ansiado por nossos países latinos, colocando suas populações num estado de crise (Nuñez, 2014). Então, a redemocratização e a estabilidade econômica, ambas tão almejadas durante tantos anos, não são mais aptas para esse alentado sonho de modernidade. Assim, definitivamente, o desencanto e o esvaziamento de perspectivas estão presentes na sensibilidade dos cineastas da atual geração (Nuñez, 2014).

Sob a camada dos “êxitos econômicos”, mantêm inteiramente intacta uma estrutura sociopolítica e econômica desde a ditadura, que conserva inclusive constantes ameaças aos valores democráticos (Nuñez, 2014). A derrocada do governo Allende trouxe à mesa o debate sobre outro projeto de nação, ao serem definitivamente derrotadas as experiências populistas. A matriz populista é uma “mesa de três pernas”, formada por empresários do mercado interno, o Estado e os assalariados organizados (NUÑEZ, 2016). Realiza-se a partir de 1973, uma “revolução capitalista”, cujo projeto se define do seguinte modo: 1) trata-se de uma contrarrevolução; 2) ela é “mediada” pelos militares; e 3) não assumiu uma modalidade de “revolução burguesa” no sentido clássico (NUÑEZ, 2016). Assim, o Chile atual foi forjado graças a uma composição funcional, formada por a) militares embarcados em um golpe sem um projeto político próprio, mas com “vontade de poder”; b) uma direita política disposta a traspasar totalmente sua soberania e totalmente persuadida da necessidade de uma “grande remodelação do país”; c) empresários disponíveis à disciplina e a um projeto de longo prazo, desde

que se vissem livres dos incômodos dos movimentos sociais; e d) economistas monetaristas com um projeto de desenvolvimento econômico de não intervenção estatal e dispostos a não ameaçar o poder concentrado nas mãos dos militares (NUÑEZ, 2016). Foi essa estrutura sociopolítica que, antes de mais nada, deu uma identidade ideológica ao governo Pinochet. O “milagre econômico” que o Chile conheceu de 1977 a 1982 deu evidências empíricas ao discurso neoliberal, onde há a desativação do Estado como agente socioeconômico fundamental, assim como a total quebra da organização dos trabalhadores assalariados, para a satisfação do grande empresariado (NUÑEZ, 2016).

Como consequência, o consumo é encarado como a principal evidência de pertencimento social, o que Moulian (2002) denomina de “cidadania credit-card”. Trata-se de uma faceta do esvaziamento da política, que é cada vez mais visto como algo que não pertence ao cidadão comum, apenas nos períodos de eleições (MOULIAN, 2002). Desse modo, a política se converte em algo distante das preocupações do dia a dia das pessoas comuns, que a encaram como uma prática pertencente a um mundo longínquo e geralmente mal-afamado, monopólio dos partidos políticos, cujo único vínculo com a população é a legitimidade do voto. É o que Moulian (2002) chama de “cidadania week-end”. No caso do Chile, há um esforço de apagamento do passado, que quando é citado é para evocar o trauma das experiências populistas anteriores (MOULIAN, 2002) – procedimento ideológico para reforçar a infalibilidade da ideologia neoliberal e a aceitação do *status quo* vigente como garantias da “democracia”. Como frisa Moulian (2002), a matriz populista se apoia em discursos políticos de construção historicista, o que a diferencia de modo radical da atual matriz produtivista-consumista.

Assim, “[é] por isso que, nos filmes chilenos dos anos 1990 e do novo século, sentimos o gosto dessa democracia frustrada e frustrante, o que ajuda a deixar abertas doloridas feridas” (NUÑEZ, 2014, p. 8). Com isso em mente, pretendo analisar filmes chilenos que foram realizados desde o começo do século XXI até a metade dos anos 1990 aos quais são atribuídos o rótulo de Novo Cinema Chileno. Esses filmes nos são de extremo valor nessa pesquisa na medida em que é principalmente pelo viés da ordem afetiva que tais filmes contemporâneos expressam os descontentamentos, os desejos, os temores e as decepções dessa nova geração de cineastas, filhos da distopia. O que sobrou dos sonhos da modernidade é posto em tela de maneira abigarrada, ao apresentar a nossa negociação cotidiana

com os resíduos do provincianismo (no sentido em que na contemporaneidade observamos uma convivência entre práticas tradicionais e modernas) (NUÑEZ, 2014). Assim, há uma busca de procedimentos estético-narrativos distintos do que era usual no cinema chileno dos anos 1990, além de uma nova abordagem a temas até então pouco usuais na cinematografia chilena, como a fragmentação familiar, a diluição social, a intimidade com estranhos, entre outros (NUÑEZ, 2016). É difícil unificar esses filmes que são bastante diferentes entre si, embora haja predominantemente três pontos em comum: um relato mais individual do que coletivo; uma reflexão mais profunda sobre a imagem, uma vez que não basta apenas narrar uma história, mas expressar uma crise de um determinado modelo narrativo (e quiçá de concepção de mundo) e, por último, uma estreita relação entre os personagens e o espaço à sua volta, sobretudo o espaço urbano. Neste último ponto retrata-se uma sociedade que sob uma aparente e tranquila capa de modernidade esconde arraigadas contradições sociais, onde o tradicional entra em relação com essa carapaça moderna (NUÑEZ, 2016).

Tudo isso se expressa, nesse Novo Cinema Chileno, de uma forma que ao contrário do modelo de criação cujos eixos são o realismo, a unidade do estilo e o uso de alegorias, este cinema escolhe um abigarramento, daí sua relevância para o debate promovido aqui. Isto é, a organização de estruturas que combinam o universal com o local, a ambição com a possibilidade, a tradição com a experimentação (FLORES, 2014). Assim, os cineastas dessa geração buscam criar um cinema que contra-atualize a modernidade e suas implicações, que contra-atualize o projeto neoliberal imposto pelas classes políticas dominantes desde a ditadura de Pinochet. Eles realizam isso exibindo seus afetos, suas subjetividades, suas formas de ver o mundo absolutamente contaminadas tanto por esse discurso moderno híbrido moldado pela realidade local, quanto pelo apercebimento das consequências desse discurso, com isso criando problematizações que transformam a paisagem da realidade social (FLORES, 2014).

5.1.1.

O desvanecimento do futuro em *NO*.

No dia 25 de outubro de 2020, cerca de 80% da população chilena votou a favor da produção de uma nova Constituição e do descarte da Constituição de Pinochet, em um plebiscito que foi realizado num histórico domingo. Dentro das demandas reclamadas em relação a essa nova constituição temos os direitos sociais em primeiro plano, uma vez que o texto constitucional consagra um Estado subsidiário que não oferece diretamente benefícios relacionados à saúde, educação ou previdência social, delegando isso ao setor privado (VIÑAS, 2019). Uma parte considerável da população chilena, portanto, agora demanda o fornecimento de certos serviços básicos, o que não é ofertado de maneira qualitativa para uma grande parte da população, de um modo que os indivíduos não mais estejam entregues unicamente à sua própria responsabilidade. (VIÑAS, 2019).

Isso deixa evidente como 50 anos após a ditadura, há um encaminhamento em relação à mudança de mentalidade no Chile, que promovia a modernidade nos termos neoliberais de Pinochet. O cinema, como mais uma vez volto a enfatizar, nos permite compreender de que forma esse cenário aos poucos se transforma e como as concepções dessa modernidade são deslocadas de uma maneira que abre espaço para algo novo. Com isso em mente, trato aqui do primeiro filme que eu gostaria de trabalhar: NO (2012), de Pablo Larraín, um dos principais diretores contemporâneos do país,. O filme trata da campanha publicitária de um outro plebiscito muito importante na história do Chile, organizado pelo próprio Pinochet frente às muitas pressões sociais ao fim da ditadura, onde a população deveria votar se gostaria ou não de encerrar o regime ditatorial no país.

Os créditos de abertura do filme nos contextualizam temporalmente ao anunciarem: “Em 1973 as forças armadas do Chile deram um golpe de Estado no governo do Presidente Salvador Allende. O general Augusto Pinochet tomou o controle do país. Após 15 anos de ditadura, Pinochet enfrentou fortes pressões internacionais para legitimar seu regime. Em 1988 o Governo convocou um plebiscito. O povo votaria SÍ ou NO pela sua permanência por mais 8 anos. A campanha duraria 27 dias, com 15 minutos diários de televisão para a opção SÍ, e 15 minutos para a opção NO” (tradução livre - NO, 2012). O filme nos conta justamente a história dessa batalha propagandista e acompanha a construção e a

produção do time de propaganda do NO, que eram opositores ao regime ditatorial em voga.

Nosso protagonista é René Saavedra, um publicitário chileno de classe média que passou anos fora do país e que teve seu pai perseguido pela ditadura militar. A primeira cena do filme é um close no rosto de René, onde o protagonista, ao tentar vender uma peça publicitária para clientes que representam uma marca de refrigerante, diz uma frase muito importante para o filme. Essa frase se repetirá em outras ocasiões, em contextos diferentes, mas nesse primeiro momento em que é anunciada, serve para ambientar René como um vendedor, um publicitário por essência: “Antes de mais nada, gostaria de mencionar que o que vão ver a seguir está marcado dentro do atual contexto social. Nós acreditamos que o país está preparado para uma comunicação de tal natureza. Não podemos esquecer que a cidadania aumentou suas exigências em torno da verdade, em torno do que gostam. Sejam honestos: hoje, o Chile pensa em seu futuro”. (tradução livre - NO, 2012). A reunião de René então é interrompida por um dos líderes da equipe de propaganda do NO, que o convida para fazer parte da campanha. O protagonista resiste por compreender que o plebiscito está completamente arranjado para a vitória de Pinochet.

O chefe de René então o confronta e pergunta se ele foi convocado para fazer parte da equipe de propaganda ao lado dos comunistas. René dispensa essa hipótese, e se afasta de qualquer narrativa de revolução radical do sistema. Nesse sentido, o filme apresenta como aqueles que buscam uma revolução radical, onde não existe uma mediação entre o presente e um futuro radicalmente diferente, entendem que a realidade capitalista tem no seu interior uma lógica de alienação inexorável, um sistema unidimensional do qual é impossível escapar sem ser através de uma ruptura completa (LECHNER, 1995). Para Lechner (1995), o encantamento com essa forma de política tem relação com uma visão monista da realidade social, onde a revolução seria esse salto para uma nova ordem que seria tão monolítica quanto aquela que seria substituída. Lechner coloca que se a visão monista tem uma estratégia revolucionária, é justamente o oposto quando a cultura pós-moderna abandona a ideia de uma racionalidade hegemônica específica e ao mesmo tempo, renuncia a uma estratégia de ruptura completa (LECHNER, 1995). Isso porque se considerarmos que o processo social é interseccionado por racionalidades diferentes, a sua transformação não pode ser representada por uma

ruptura total e unidirecional do sistema, mas sim em uma ruptura negociada, que vai acordando seus próprios termos na medida em que avança.

Ou seja, ao olharmos através de uma perspectiva pós-moderna, onde há um desvanecimento do futuro e uma supervalorização do presente, as transformações políticas se dão dentro de uma concepção negociada e, nesse sentido, valoriza-se ainda mais o conceito de revolta constante, de uma maneira que não se busca uma realidade social fixada, mas sim uma realidade social que constantemente se atualiza com as novas vozes e demandas que surgem. Ao exhibir a equipe do SÍ, da qual o próprio Pinochet participa, o filme nos mostra como um dos grandes trunfos que a equipe do SÍ carrega consigo é justamente a questão de o quanto Pinochet modernizou o país, e os êxitos econômicos que trouxe para a classe média chilena. Na primeira reunião dessa equipe exibida no filme, discutem se o ditador deveria aparecer de traje militar ou civil e ao concordarem que o traje civil seria a melhor escolha, é dito que com Pinochet sem uniforme passa-se uma simbologia de que existe um governo sem militares, ou seja, progresso. Nesse sentido, o chefe da campanha de propaganda diz que os avanços do país foram impactantes ao ponto do Chile não se parecer mais com a América Latina.

Do outro lado, quando é exibida pela primeira vez a René a propaganda que a equipe do NO pretende exhibir, uma propaganda extremamente violenta, denunciatória, que expõe como a ditadura de Pinochet é sanguinária, o protagonista lança a pergunta de se verdadeiramente acham que irão vencer as eleições conduzindo esse tipo de propaganda. A resposta de seus colegas de campanha se dá no sentido de que não acreditam que a eleição sequer seja legítima e portanto não acreditam que vão ganhar. Ou seja, o grande objetivo aqui é abrir os olhos da população e fazer um filme político que tenha capacidade de contribuir com a erosão dessas falésias, que se dará aos poucos, resgatando a metáfora do texto-chuva anunciada no capítulo anterior. René, contudo, entende que isso não é suficiente frente a um momento tão crítico e urgente, e com isso busca agir de forma pragmática para ganhar a disputa. a partir disso, o filme nos apresenta que um dos grandes obstáculos a serem ultrapassados é a quantidade de pessoas que estão indecisas e não desejam votar. Por parte das pessoas mais velhas há o medo da volta de um discurso socialista no Chile, da volta da crise econômica. Enquanto os jovens, por sua vez, acreditam que a eleição é uma perda de tempo, porque é fraudulenta desde o princípio. Isso tem relação com como as pessoas preferem o presente

conhecido a um futuro não só desconhecido, mas também desprovido de toda promessa de gratificação, de uma forma que as incertezas da mudança realçam uma demanda por uma estabilidade, por um conservadorismo (LECHNER, 2015). Foi justamente aí onde o discurso de Pinochet capitalizou as pessoas, em uma promessa de modernidade, em uma promessa de um paraíso econômico no Chile a partir de mudanças estruturais de viés neoliberais.

Frente a isso, é comumente entendido no filme que é preciso encontrar um produto que seja suficientemente atrativo aos idosos e jovens e faça com que uma esperança seja resgatada. Esse produto que a equipe encontra é a alegria, que concluem ser insuperável, no sentido de que não há algo de mais atrativo para além da própria alegria. Aqui é criado o slogan: “Chile, la alegría ya viene!” São exibidas mensagens de esperança num futuro, de uma alegria que se concretizará na democracia, de pessoas felizes e alegres celebrando um novo período onde já não existe violência e opressão no país. Parte da equipe fica extremamente ofendida com a ideia e o desrespeito com toda a recente história do país que ela carrega, com todo o silêncio que ela promove, com toda a exaltação da não-discussão sobre as mortes, as torturas, e os assassinatos que aconteceram sob o mando de Pinochet. Também é criticada a falta da presença dos partidos no interior dessa campanha. René então diz que a logo da campanha, representada pela palavra NO com um arco-íris em cima simboliza justamente a união de todos os partidos e indivíduos que estão fartos de toda essa violência sob uma mesma bandeira, numa espécie de consenso estratégico que reúne todos esses atores e faz uma frente ampla em direção à superação da ditadura.

Nesse momento, o ex-chefe de René é promovido a líder da campanha publicitária do SÍ. Ele compreende que não se pode combater princípios universais como alegria somente com uma propaganda se referindo aos êxitos econômicos do país e traça uma nova estratégia. Digo “estratégia” porque a estratégia é uma prática habilitada por aqueles que controlam o espaço, por aqueles que têm um controle sobre um território que pode ser gerenciado contra inimigos externos (Shapiro, 2009). Em contraste, a tática envolve a ação política daqueles cujo potencial campo de ação é mais temporal do que espacial, na medida em que lhes falta o controle institucional de algum espaço, de uma maneira se age dentro do território imposto e organizado pela lei do poder dominante (Shapiro, 2009) Nesse momento do filme as duas campanhas passam a representar um ataque direto uma à outra, com a

equipe do SÍ utilizando da estratégia, enquanto a equipe do NO se utiliza de táticas. Aqui vemos a equipe do *NO* se organizando para que suas reuniões não sejam impedidas, para que seu material de vídeo não seja interceptado por agentes apoiados por um aparato estatal que o tempo todo ameaçam o sucesso da campanha de oposição.

A parte final do filme é muito importante, especialmente por conta do uso brilhante da câmera em duas cenas. Quando é revelado que o *NO* ganhou com 54% dos votos, e com isso a ditadura de Pinochet se encontra derrotada e consequentemente deposta, acompanhamos brevemente as comemorações e em seguida é exibido René de costas. A câmera foca no protagonista, enquanto vemos o discurso de vitória ao fundo, desfocado, numa câmera por cima do ombro. Há um corte e vemos o protagonista sair calmamente do local onde ele e sua equipe estavam acompanhando o resultado das eleições. René anda devagar, calmo, sem expressar muita emoção, em contraste com toda a festa e a alegria das pessoas ao seu entorno, que ele mesmo ajudou a promover. Quando René chega na rua e se insere no meio da multidão que celebra o fim da ditadura, a câmera dá um close em René segurando seu filho em meio a essa manifestação de alegria. O protagonista aqui se permite um sorriso ou outro, mas continua contrastando com a felicidade exuberante de todos no seu entorno.

A segunda cena se dá duas cenas depois dessa que acabo de citar. Esta cena aqui se passa no interior da sala de reuniões da empresa de publicidade em que René trabalha e tem uma estrutura muito parecida com a da primeira cena, evocando uma clara rima visual. O chefe de René o apresenta como um dos principais publicitários da exitosa campanha NO. O protagonista então diz pela última, e mais impactante das vezes, sua frase que foi repetida em outros momentos do filme: “Antes de mais nada, gostaria de mencionar que o que vão ver a seguir está marcado dentro do atual contexto social. Nós acreditamos que o país está preparado para uma comunicação de tal natureza. Sejam honestos: hoje, Chile pensa em seu futuro”. (tradução livre - NO, 2012). Dessa vez, contudo, René declama a frase de uma maneira cansada, sem empolgação, sem parecer verdadeiramente acreditar no que ele mesmo está dizendo. A última tomada é um close no rosto de René, enquanto ele assiste a propaganda que ele mesmo está exibindo aos seus clientes e vemos René com uma cara melancólica, triste, sem qualquer traço de felicidade que esperaríamos ver de

um protagonista que foi um dos maiores responsáveis pela derrota de uma ditadura extremamente violenta e sanguinária.

Pensando sobre essa sequência final, podemos relacioná-la com como a democracia remete a um novo horizonte de futuro e também a um novo horizonte de sentido (LECHNER, 2015). A democracia é, portanto, uma promessa de alternativa ao mesmo tempo que uma geradora de alternativas, na medida em que ela promove o desenvolvimento de novas preferências (LECHNER, 2015). Especialmente no contexto chileno, essa democracia é uma promessa de alternativa ao autoritarismo. Busca-se algo diferente da situação vigente, uma mudança em relação aos problemas e à violência que assola diariamente a população. Assim, o lema “La Alegría Ya Viene” interpelava a subjetividade dos chilenos vinculando duas grandes paixões, que são o medo e a esperança. O lema, portanto, invocava a esperança do porvir, num ambiente dominado pelo medo do autoritarismo e pela violência da ditadura (LECHNER, 2015). Contudo, essa fé no futuro é uma perspectiva absolutamente moderna, na medida em que numa sociedade moderna, voltada ao futuro, a política representa a constituição do amanhã (LECHNER, 2015). Sendo assim, essa fé na democracia como alternativa, como promessa de um futuro melhor, como a promessa da chegada da alegria, está localizada numa mentalidade moderna.

Podemos pensar como a modernidade, nesse sentido, se demonstra extremamente conservadora, na medida em que busca uma estabilidade máxima nesse futuro, espera uma sociedade sem grandes problemas, espera um futuro que venha como uma solução definitiva para os problemas do passado e do presente (Canclini, 1995). Isso faz sentido com como Lechner (2015) concebe uma sociedade moderna, na medida que o autor enxerga que uma sociedade é moderna quando aprende a manejar a incerteza. Através de convenções jurídicas e instituições sociais, das representações simbólicas e cognitivas, seria possível delimitar essas incertezas e conceder à convivência uma certa calculabilidade. Na pós-modernidade, em contraponto, “esse horizonte se diluiu e a própria noção de futuro parece desvanecer-se” (tradução livre - LECHNER, 2015, p. 226).

Nessa mentalidade, a dimensão de futuro que se relaciona com a democracia e com a redenção organizada pelo Estado Moderno se choca, porém, com uma característica essencial desse momento de mundo que começa a surgir: o desvanecimento do futuro. Isso porque nesse momento essa drástica retração dos

horizontes pode se dar por diversas razões, que têm relação com a perda das tradições, um desencaixe do espaço e do tempo, o fim do mundo bipolar, a globalização, o enfraquecimento das identidades nacionais, as transformações da identidade e da percepção de si mesmo etc. (LECHNER, 2015). No caso do Chile, especificamente, o desvanecimento do futuro remete à relação entre o futuro e passado, na medida em que, em primeiro lugar, um silenciamento do passado subtrai as capacidades para criar um horizonte do futuro. Isso tem relação com a ditadura militar, que tem sua memória muitas vezes silenciada, ao mesmo tempo em que as expectativas de justiça se desgastam com a impunidade de diversos torturadores e assassinos durante a ditadura, inclusive do próprio Pinochet, e com os corpos nunca encontrados. O que reflete a situação de muitas outras experiências nacionais na América Latina, como pudemos ver através do trabalho de Regina José Galindo. Essas duas questões somadas criam uma desesperança em relação ao futuro baseada nessa frustração em relação ao passado (LECHNER, 2015).

Aqui gostaria de falar também brevemente do filme “El Caso Pinochet” (2001), de Patricio Guzmán, na medida em que aqui nos são exibidas justamente essas questões. O filme de Guzmán abre com uma busca por corpos de pessoas assassinadas e desaparecidas durante a ditadura militar de Augusto Pinochet, no interior do deserto chileno. Aqui os familiares dos desaparecidos que procuram os corpos dão seus depoimentos acerca da ditadura chilena e da memória daqueles brutalmente assassinados por ela. O filme, em seguida, nos exhibe a frustração dos advogados chilenos ao tentarem, desde o começo dos violentos acontecimentos da ditadura, batalhar judicialmente pelos direitos e libertação de presos políticos, pela busca daqueles desaparecidos e pela condenação dos assassinos e violadores de direitos contra a humanidade. Contudo, pela primeira vez, depois de mais de duas décadas, esses advogados, assim como a população chilena, assistem à possibilidade de condenação e punição do líder da ditadura, o general Pinochet. Isso se deu na medida em que um artigo da Lei Orgânica do Poder Judicial espanhol que permitia a atuação da justiça espanhola frente a delitos de genocídio, terrorismo e tortura, cometidos em qualquer lugar do mundo, foi mobilizado conjuntamente com os tratados internacionais assinados por parte da Espanha após a morte de Franco, para a realização de denúncias contra Pinochet.

Com uma visita do general a Londres, o caso Pinochet tomou ainda mais corpo, ao passo que agora o ex-ditador estava em solo europeu e não encastelado

no Chile. Com isso os juízes espanhóis decidiram que seus crimes poderiam ser processados pela justiça espanhola, pois agora tinham um acesso maior a Pinochet. O filme, então, exhibe o processo jurídico do caso Pinochet, que culminou em prisões domiciliares do ex-ditador em dois momentos, uma em Londres e outra no Chile. O que mais me interessa acerca da obra é como Guzmán não só trata do processo e realiza um documentário exclusivamente jurídico, mas encadeia toda a sucessão de acontecimentos do processo de Pinochet, de um modo que o tempo todo intercala com depoimentos de pessoas que sofreram torturas e diversas violações na mão dos agentes da ditadura e de pessoas que perderam pessoas próximas.

Esse movimento e a própria simbologia da prisão de Pinochet anos depois do encerramento de sua ditadura, evidencia como o fim da ditadura não deu por encerrada a dor de diversos indivíduos e famílias que sofreram violências absolutamente brutais. Ele evidencia como essa passagem para a democracia não é um portal para um cenário novo onde se deixa o passado para trás, como essas pessoas ainda sofrem consequências dessas violências no presente, não só pela perda de pessoas próximas e amadas, mas também por quanto isso ainda está vivo na memória. Esses indivíduos são atravessados por um dilema interno melancólico entre lembrança (na medida em que não podem esquecer do que sentiram e passaram) e esquecimento (na medida em que desejam expulsar essas lembranças terríveis), que produz narrativas divididas entre uma mudez e uma hiperestimulação, onde sujeitos expressam gestos compulsivos que exageram o ritmo e os signos de forma a combater tendências depressivas (Richard, 2004).

O documentário foca especialmente nas pessoas que manifestam justamente essa mudez e com isso a questão do silêncio tem um papel muito importante ao longo do filme. Em alguns momentos, em mais de um depoimento, nos é comunicado como em geral pessoas torturadas tendem a discutir os acontecimentos e expor lembranças somente com quem também sofreu torturas, de um modo que não se fala abertamente sobre torturas e violências nem com seus próprios filhos. Nesse sentido é possível dizermos que o Chile possui uma “memória silenciosa”. A partir do momento em que pensamos o corpo também como reminiscências de memória que ligam uns instantes a outros e interpolam o passado com o presente, podemos pensar que a memória faz esse corpo não ser exclusivamente instantâneo, mas ter uma duração no tempo (Deleuze, 1991). Isto é particularmente relevante no Chile, onde houve uma batalha pela memória da ditadura construída no período

democrático. Em 2011, o governo Piñera propôs substituir a palavra "ditadura" por "regime" nos livros escolares e também reduzir a carga horária de história e geografia no currículo escolar (DULCI, 2018). A proposta gerou inúmeros debates e repercussões negativas dentro e fora do Chile e o governo acabou recuando. Os apoiadores da proposta alegaram que era um esforço técnico para dar uma "versão equilibrada" da história, enquanto os oponentes argumentaram que a memória de um período tão violento não permitia versões equilibradas (DULCI, 2018).

Dessa forma, não é uma questão, portanto, de virar o olhar de alguém para o passado ditatorial a fim de incrustar a imagem do que foi sofrido e resiste até o presente, mas sim uma questão de abrir fissuras nos blocos de significação que a história fecha como sendo um passado terminado, a fim de quebrar suas verdades unilaterais usando as rugas e vincos do questionamento crítico (tradução livre - Richard, 2004, p. 24) O documentário, portanto, se mostra como político dentro da concepção que temos utilizado de Rancière, na medida em que ele desloca esses discursos privilegiados e fechados sobre esse passado ditatorial, chocando-os com relatos e memórias de indivíduos que fazem abrir fendas para um pensamento crítico.

Nesse sentido, a intenção de prender Pinochet e lhe fazer pagar pelos seus crimes, e discutir toda a violência da sua ditadura dentro do tribunal, pode ser interpretada também como uma intenção de encurtar essa brecha entre o passado e o presente, e com isso trazer um sentimento de justiça não aos indivíduos que somente sofreram no passado, mas para indivíduos que sofrem no passado e no presente, ainda que de uma maneira calada. Penso que a frustração com esse processo, portanto, é uma frustração dupla, que traz uma sensação de desencantamento ainda maior. Em uma cena do filme um dos comentaristas ingleses do documentário, cujo nome não nos é exposto, diz que dentro do "jogo" de lutar contra o comunismo e contra a destruição promovida pelos comunistas, Pinochet foi efetivo e assim o fez com o mínimo de vidas perdidas, com o mínimo de sofrimento humano. A importância de trazer a memória como um elemento central de um filme sobre um processo jurídico se dá, portanto, no sentido de que a memória remexe os fatos estáticos do passado com novos significados que não são fechados, e com isso fazem novas hipóteses e conjecturas serem reescritas. Como consequência, desmantelam explicações fechadas de totalidades que são absolutamente confiantes de que estavam corretas (Richard, 2004). Para Pablo

Larraín, diretor do filme *No*, a memória, muitas vezes, é desordenada e caótica, de modo que as lembranças vão se organizando a partir de como queremos que seja o presente, ou como queremos lembrar dele no futuro (CHERNIN, 2013).

Dulci (2018), frente a isso, entende que produções audiovisuais são consideradas um local privilegiado para disputas de memória justamente devido ao seu papel na construção contemporânea da memória pública e coletiva. O cinema, como produto de massa, muitas vezes gera debates sociais e tem o poder de inscrever versões da história no imaginário social, na medida em que são documentos do presente e fornecem traços das conjunturas e dos tempos em que eles foram produzidos (DULCI, 2018). Assim, em contextos pós-traumáticos, há uma constante batalha pela memória, especialmente no campo audiovisual. O filme *NO* de Pablo Larraín fornece um exemplo de como o cinema pode ser usado para retrabalhar o legado da violência e se tornar uma referência simbólica para pensarmos sobre os diferentes modos em relação a como as sociedades latino-americanas se relacionaram e continuam a se resignar com o passado no presente (DULCI, 2018). Larraín utiliza o suporte audiovisual anacrônico em *NO*, misturando imagens reais com imagens fictícias. Ele filmou o filme com lentes U-matic $\frac{3}{4}$, uma tecnologia de gravação de videocassete típica dos anos 80, permitindo-lhe misturar filmagens de arquivos de televisão daquela época com filmagens ficcionais atuais (DULCI, 2018). Isto cria um efeito de mimese que dá ao espectador a sensação de que tudo é parte de um todo, com as mesmas cores e texturas. O diretor também convidou alguns personagens reais para se representarem na ficção (DULCI, 2018).

As lutas pela memória são frequentemente o resultado de processos históricos traumáticos, como as ditaduras no Cone Sul, e envolvem diferentes atores que disputam memórias oficiais e subalternas (DULCI, 2018). O cinema tem a capacidade de ajudar a selecionar o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido, contribuindo para a construção dos lugares da memória. O passado, assim, se torna uma questão política no presente, ao mesmo tempo em se torna um objeto valioso de consumo (DULCI, 2018). Ao estabelecer as narrativas no período das ditaduras civil-militares, os filmes podem propor releituras destas conjunturas a partir das perspectivas e preocupações do presente. Larraín constrói uma memória com uma imagem de videocassete, permitindo transições fluidas entre o material

documental produzido pela televisão no final dos anos 80 e as cenas de ficção contemporânea feitas no mesmo formato (U-matic $\frac{3}{4}$) (DULCI, 2018).

Voltando na questão do desencantamento em relação ao futuro e ao filme “NO” (2012): uma segunda especificidade do Chile que promove esse desencantamento é justamente o próprio plebiscito. Isso porque foi prometida a chegada de uma alegria que se oporia aos anos de chumbo da ditadura, onde as condições de vida seriam melhores, onde haveria uma mudança em relação ao modo de viver, respirar, se relacionar, que não necessariamente se concretizou (LECHNER, 2015). O problema desse presentismo do período de transição, contudo, é que ele toma vantagem do desconforto social da memória e da autocensura pelas quais os seus protagonistas cortam os fios que interligam o antes e o depois com o agora, e assim “isola” o agora de qualquer comparação histórica, divorciando-o de qualquer precedente ao qual poderia reivindicar fidelidade: “Amputados desse passado e carentes de um futuro, não temos outro tempo a não ser um presente” (LECHNER, 2015, p. 226). A partir desse momento em que os indivíduos se voltam quase exclusivamente a esse tempo imediato, abre-se uma urgência ainda maior na ação política, na medida em que o desvanecimento do futuro suspende essa projeção do futuro como um lugar ideal, onde em algum momento os problemas políticos serão completamente superados e ocorrerá uma estabilidade eterna. Quando a vida está comprimida num presentismo, a mudança deve ser no agora, afinal, só resta o agora. Isso tem relação com como na democracia o sentido de uma ordem não está fixado de uma vez por todas, em oposição à tentativa dos governos autoritários de impor um sentido fixo e unívoco (LECHNER, 2015).

Na democracia, tudo está submetido a um contínuo processo de crítica e reformulação, a uma constante atualização. Isso porque numa ordem democrática, os princípios de soberania popular e de maioria estabelecem que nada é imóvel e que toda medida pode ser revogada (LECHNER, 2015). Assim, quando o Chile chega à democracia, nesse ambiente político prometido pela campanha do NO como um momento de alegria, sente-se um mal-estar. Isso porque percebe-se que a democracia não está determinada, mas que a democracia é um sentimento histórico cujo sentido deve ser atualizado diariamente, permanentemente (LECHNER, 2015). Com isso em mente, é possível compreender melhor o rosto de René na sequência final do filme. O protagonista exibe um rosto cansado, desesperançoso,

quase melancólico. Isso tem relação com como ele não projeta um futuro feliz, livre de problemas e violências, completamente novo. Tem relação com a compreensão de que a política tem que ser feita no presente, porque o presente é tudo o que resta, e tem que ser feita diariamente, a partir de novas negociações, a partir do encontro e da mobilização de novos atores sociais, a partir da observação crítica da realidade social e da vontade política em transformá-la constantemente. Esse processo é cansativo, é fatigante, por conta da luta constante que ele exige. Ao mesmo tempo que não é um processo alegre como o *jingle* promete, na medida em que se sente que o futuro não traz uma felicidade automática. René, portanto, exhibe em seu rosto a fadiga desse processo que virá para o Chile, a desesperança de um futuro imediatamente melhor, a sensação de que por mais que uma mudança muito importante esteja em andamento, muita coisa continuará igual se a luta se der por encerrada a partir dessa vitória política.

Esse mal-estar que René expressa é ainda mais reforçado quando o Governo de Transição, com sua promoção e imposição do consenso, é instaurado. O modelo consensual de democracia de concordâncias formulada pelo Governo Chileno de Transição de 1989 marcou uma passagem de uma política de antagonismo para uma política de transição, onde fez do consenso sua garantia normativa, sua ideologia desideologizadora em relação ao período de antagonismo político da ditadura (Richard, 2004). Essa fórmula do consenso foi responsável por neutralizar diferentes contrapontos, posições antagônicas e modos de pensar diferentes, através de um pluralismo que de uma certa forma obrigou a diversidade a ser não-contraditória. Aqui, o pluralismo e o consenso foram questões convocadas para interpretar uma nova multiplicidade social, na qual a multiplicidade de opiniões deveria expressar o diverso. O que aconteceu na realidade é que esse pluralismo teve que ser regulado por certos pactos, entendimentos e negociações a fim de evitar um resgate de colisões de forças ideológicas que dividiram a população no passado (Richard, 2004). Nesse sentido, o consenso desse período de transição descartou, de certa forma, a memória privada das discordâncias que deveriam denunciar a vitalidade polêmica e controversa dos mecanismos internos dessa constituição que continuou existindo no Chile (Richard, 2004).

Nesse sentido, podemos pensar como o período de consenso, de uma certa forma, foi um período também de violência política no Chile, na medida em que a política deixou de ser essa arena de disputa entre visões alternativas (Moulian,

1997), e com isso criou um discurso privilegiado onde vozes marginalizadas e ainda violentadas não tinham muito espaço. Isso tudo gerou um desgaste e uma frustração política ao ponto de que “mais do que uma ‘crise de consenso’, o que está envolvido no desencantamento pós-moderno talvez seja uma crise do nosso conceito de consenso”(LECHNER, 1995, 154). Em contrapartida à falta de uma teoria de modernidade que reconhece a existência da diversidade e o valor que ela possui, a pós- modernidade, extremamente influenciada pela recente experiência autoritária na América Latina, oferece um tratamento da heterogeneidade que questiona e disputa esse sentido inequívoco da unidade (LECHNER, 1995).

Aqui, justamente a partir da insustentabilidade desses projetos há um surgimento de um novo senso de diferenças políticas justas, que fornece um espaço que, de uma certa forma, resgata a essência política da forma como Rancière a entende, na medida em que “[a] essência da política é a manifestação de dissensos como presença de dois mundos em um” (tradução livre - Rancière, 2010, p. 36). Ou seja, através desse resgate positivo em relação à valorização da diferença, o pluriverso, que aqui promovemos, e que se apresenta como uma crítica direta desses mundos que pretendem ser únicos, expõe e promove a existência de vários mundos coexistindo dentro de um só – o que é político por si só dentro da nossa compreensão de político. A partir de tudo isso, podemos pensar que o filme “NO” (2012), portanto, retrata um conteúdo parecido com o que Bakhtin chama (1986) de “novel of emergence”, referindo-se ao livro “Zone”, de Mathias Énard. Bakhtin coloca que o seu mutável protagonista emerge com o mundo e reflete emergências históricas do mundo. Esse protagonista não está mais em uma época, mas numa fronteira entre duas épocas, na transição de um momento para o outro (Bakhtin, 1986). Retomando o conceito de sujeitos estéticos de Shapiro, podemos entender como esse filme, que talvez possamos chamar de *filme de emergência*, apresenta um sujeito estético pelo qual podemos acompanhar esse mundo em transição, esse mundo que está mudando de mentalidade, e com isso fazendo surgir uma mentalidade nova.

Ou seja, aqui no Novo cinema chileno acompanhamos o desencantamento em relação a uma promessa que a modernidade e o neoliberalismo carregaram, especialmente durante a ditadura de Pinochet. Como vimos no terceiro capítulo, porém, esse desencantamento não é necessariamente vinculado a uma total rejeição da política. Muito pelo contrário, frente a essas mudanças e frente ao

desencantamento que a não realização de certas promessas oferecem, as categorias populares precisam se rearticular no interior de novas bases, evidenciando como o fazer político não é um ato estático. O fazer político, pelo contrário, está constante movimento, sempre de acordo com o espírito do seu tempo, e sempre trazendo para o interior da arena política aquelas vozes que outrora eram relegadas dessa esfera. Na próxima sub-seção continuaremos a ver de que forma isso continua se articulando no Chile, mas posiciono aqui o foco em como o neoliberalismo carrega uma promessa de plenitude e autossuficiência a partir da individualidade.

5.1.2.

A individualização, o público, e o Estado moderno em *Gloria*.

Historicamente, nas relações internacionais, os grupos que são privilegiados nas análises e pesquisas são os grupos nacionais. Como vimos no primeiro capítulo, muitas vezes a identidade nacional é tratada de uma forma aglutinadora, onde a população de um Estado possui, ou deve possuir, uma certa solidariedade e identificação automáticas por pertencerem a um mesmo território. Contudo, recentemente houve uma crescente atenção para o fato de que várias identidades não-territoriais (como aquelas baseadas na fé, gênero, e raça) promoveram, de uma maneira geral, o crescimento de conexões sociais supraterritoriais (Scholte, 2005, p. 148). Giddens (1996), por sua vez, coloca que a globalização não é um conjunto único de processos e não leva a uma única direção. Ela produz solidariedade em alguns lugares e a destrói em outros, e tem consequências bastante diferentes em distintos lados do mundo. Em outras palavras, é um processo totalmente contraditório. Não se trata apenas de fragmentação, mas seria mais um rearranjo de instituições nas quais novas formas de unidade acompanham novas formas de fragmentação. (Giddens, 1996, p. 4-5)

No bojo dessas formas de fragmentação acompanhamos uma valorização da individualidade, especialmente a partir da chegada da racionalidade neoliberal, especialmente a partir das políticas de privatização. Essa privatização se mostra um elemento muito importante para pensarmos uma espécie de superação dessa identidade coletiva nacional, ao passo que ela faz com que o próprio indivíduo se torne a preocupação principal de cada sujeito. Assim, como dito anteriormente, em uma ordem neoliberal, os indivíduos são forçados a decidir por sua própria conta e

risco, por exemplo, qual seguro médico seria mais conveniente, qual previdência social privada seria mais rentável, qual o melhor colégio para seus filhos (LECHNER, 2015). A privatização, contudo, não elimina o espaço público e a política pública, e tampouco impede a articulação e o reordenamento de outros grupos políticos. Reafirmo que é um lugar simultâneo de agrupação e fragmentação. Nessa fragmentação, contudo, dentro de um contexto neoliberal, funciona de modo que se executa um projeto de dismantlar e depreciar o Estado social em nome de indivíduos livres e responsabilizáveis (BROWN, 2019). Como consequência, esse espaço público é transformado de maneira significativa. O privado, portanto, deixa de ser um âmbito reservado ao indivíduo e transforma-se num campo de experiências vitais a partir do qual os indivíduos avaliam a política (LECHNER, 2015).

Com isso em mente, gostaria de mobilizar um segundo filme no interior da discussão acerca do Novo Cinema Chileno. A partir de *Gloria* (2013), de Sebastián Lelio, podemos pensar essa individualização e transformação da política. *Gloria* abre com uma imagem de cima de uma espécie de danceteria habitada por pessoas mais velhas. A câmera, através de um zoom, nos aproxima do bar e podemos identificar dentro do enquadramento uma figura que parece solitária, em contraste com as pessoas que dançam em duplas ou em grupos na danceteria. Essa é a nossa protagonista, Gloria. A protagonista caminha por entre a multidão até encontrar um amigo que há anos não vê, com quem dança e bebe. Nesse momento há um corte, onde vemos à distância Glória ir embora, bêbada e sozinha, até sua casa. A câmera a filma partindo de costas, de uma maneira distante, uma indicação cinematográfica de que ela ainda não ascendeu ao patamar de um reconhecimento especial (Shapiro, 2020). Quando chega em seu lar, a protagonista se arruma para dormir e se deita só. Essa primeira sequência já nos dá o tom que atravessa todo o filme: essa personagem é uma figura solitária, que busca remediar essa solidão se encontrando com outras pessoas e se divertindo, mas que no final do dia se encontra constantemente sozinha.

Isto é reforçado pelo enquadramento do filme, que em grande parte é fechado em alguma personagem, principalmente em Gloria. Mesmo em ambientes onde há uma reunião de pessoas, não nos é exibido todo o ambiente de uma maneira aberta. Os grupos maiores de pessoas, quando são exibidos, normalmente funcionam em contraste com uma situação de isolamento de alguma personagem.

Esse estilo de enquadramento, fechado, onde as personagens são isoladas, talvez seja uma característica muito importante do Novo Cinema Chileno e dos filmes de diretores dessa geração que produzem obras em territórios nacionais no começo do século XXI, o que exhibe um componente de solidão que atravessa grande parte dessas obras (Flores, 2014). O filme, em seguida, nos mostra a relação de Gloria com seus filhos, dos quais apesar de ela tentar ser próxima, não é capaz de fazê-lo.

Gloria, novamente em uma danceteria, flerta e dança com um homem chamado Rodolfo. Dias depois Rodolfo a chama para se encontrarem para jantar e aqui acompanhamos o início de seu relacionamento. Seu companheiro a convida para um parque de que ele é dono e lá eles estreitam a relação, e ele a ensina a atirar com uma arma de *paintball*. Gloria reclama que Rodolfo nunca diz para suas filhas que eles estão juntos, que eles estão em um relacionamento. Rodolfo diz que apesar de suas filhas serem adultas, não são exatamente maduras, e denuncia o quanto elas não fizeram nenhuma questão de visitá-lo quando ele estava no hospital após realizar uma operação, porque são extremamente individualistas e só se importam com elas mesmas. A sequência seguinte começa com um corte abrupto de Gloria sendo acordada por um barulho à sua porta, causado por seu vizinho que, aparentemente alterado, errou a porta de casa e estava tentando entrar no apartamento que fica embaixo do seu, o apartamento de Gloria. Quando abre a porta, ele já não está mais lá, mas Gloria percebe que ele deixou cair um pacote, com maconha dentro.

A relação de Gloria com seu vizinho não é amável e esse acontecimento só a irrita mais. Ele aparenta ter algum tipo de distúrbio, e repetidamente se encontra em estado de crise. Nessas crises ele grita e lamenta, ao mesmo tempo que faz comentários violentos e autodepreciativos. Em um desses momentos de crise Gloria liga para a mãe dele para reclamar de seu comportamento e de seu barulho. Sua ligação não se dá com o intuito de buscar algum apoio psicológico para seu vizinho, ou para oferecer qualquer forma de auxílio, mas sim para reclamar à sua mãe que ela trabalha e precisa acordar cedo no dia seguinte, mas o seu filho não lhe permite. Gloria se incomoda porque “paga para viver tranquila”.

Gloria então leva Rodolfo ao aniversário de seu filho, para que possa finalmente conhecer sua família. Dentro dessa sequência podemos observar que o pai dos filhos de Gloria foi um pai ausente e que sequer compareceu à formatura de sua filha. Gloria, seu ex-marido, e seus filhos, revisitam fotografias antigas e com

isso, memórias do passado. Aqui, vemos Rodolfo completamente deslocado, desfocado e enquadrado no canto da tela. Rodolfo, então, se levanta para atender um telefonema e com isso sai da casa sem se despedir. Gloria demonstra uma clara surpresa ao perceber que seu companheiro foi embora numa ocasião que era tão importante para ela e para sua família. A sequência se encerra com uma cena que se repete ao longo do filme, de Gloria deitada sozinha na sua cama à noite. Rodolfo vai ao seu encontro no dia seguinte e diz que teve que ir embora porque buscava o olhar de Gloria muitas vezes, mas ela não correspondia e isso o fez se sentir muito mal e solitário. Depois de muito resistir a atender suas ligações, Gloria aceita viajar com Rodolfo para Viña del Mar. No meio da viagem Rodolfo recebe novamente um telefonema de sua filha, dizendo que sua ex-mulher sofreu um acidente envolvendo uma vidraça. Rodolfo faz questão de dizer que não vai sair de Viña del Mar, e não vai abandonar Gloria na viagem, como havia feito na festa de seu filho. Momentos depois, em um jantar, Rodolfo diz que precisa ir ao banheiro e mais uma vez vai embora sem avisar, levando as malas e seus pertences do quarto enquanto Gloria o esperava no restaurante. Gloria então decide embriagar-se sozinha e ir para o cassino do hotel. Aqui ela faz novos amigos, envolve-se com um homem, sai pela cidade para dançar e se divertir, e finalmente acorda sozinha numa praia.

A protagonista chega em casa após a viagem e aqui começa uma sequência sua sozinha, sem muitos diálogos, onde o silêncio da personagem contrasta com o telefone tocando e o mundo exterior a convocando. Gloria então arruma-se para ir ao casamento da filha de um amigo. Contudo, a personagem decide pegar a arma de paintball que Rodolfo havia deixado em seu carro e vai até sua casa. Gloria então aguarda pacientemente Rodolfo chegar e num movimento de assassinato simbólico, Gloria atira em Rodolfo e em sua casa, e em seguida foge do local. Quando o momento de adrenalina passa, Gloria ri sozinha e fuma um cigarro de maconha no seu carro. No casamento, Gloria decide andar por um bosque que havia no local, e tem um encontro fundamental, em termos deleuzianos, com um pavão albino, que aparentemente mexe com ela de um jeito especial, e o filme corta para a última cena: Glória está sentada em uma mesa, enquanto na festa está tocando a música “Gloria”, de Sergio Dalma. Um homem convida Gloria para dançar, e em contraste com as cenas no interior de danceterias na primeira metade do filme, onde Gloria dança com algumas pessoas mesmo sem estar completamente envolvida com seus pares, a protagonista recusa a dança. Gloria então vai para a pista de dança e dança

sozinha, consigo mesma, num momento de libertação catártica, onde sua solidão não é mais um grande problema e já não mais sente que precisa de um par para ser feliz.

Apesar de haver uma tradição familiar na cultura latina, para Giddens (1997), na medida em que as pessoas se desprendem das suas tradições e passam a definir o sentido de sua vida por sua própria conta em risco, no lugar de obedecerem às pautas de ação que são fixadas de antemão, modificam as relações de família, a intimidade e a sexualidade. Esse eu, que se descola de estruturas de socialização anteriores, é transformado, e passa a enfrentar novas aflições (Giddens, 1997). No filme, podemos observar a relação de alienação de Gloria com a movimentação política que acontece nas ruas de Santiago. No primeiro momento, Gloria está numa ligação de trabalho e na televisão ligada são exibidas cenas de protestos que estão acontecendo nas ruas. Gloria e a televisão estão separadas por uma porta aberta localizada no centro da imagem, o que faz com que a protagonista e a televisão estejam posicionadas em cantos opostos e extremos do enquadramento, evidenciando um distanciamento de Gloria em relação aos protestos. Ao mesmo tempo, a imagem da televisão se encontra fora de foco, de uma forma que reflete a falta de atenção que Gloria dá para esses acontecimentos.

No segundo momento em que os protestos são exibidos no filme, a protagonista está no interior de um café, enquanto podemos acompanhar os protestos do lado de fora, pela janela. O telefone de Gloria toca e ela se recusa a atender, e enfia sua cabeça no interior de sua bolsa que está em cima da mesa. Com isso, podemos observar o desejo da protagonista de se distanciar desse mundo externo, de se fechar num universo individualizado, privado. A protagonista então sai do café e com isso passa em frente aos protestos. O tempo todo Gloria se coloca à distância da manifestação e caminha na direção contrária à marcha dos manifestantes. A *mise-en-scene* separa a personagem dos manifestantes por uma grade, que jamais é ultrapassada. Em nenhuma das duas cenas é comentado objetivamente por qualquer personagem a ocorrência das manifestações. O único momento do filme em que a política é explicitamente, verbalmente, discutida, é quando Gloria leva Rodolfo para almoçar com um casal de amigos. No almoço, a amiga de Gloria diz como é necessário recuperar o amor pelo país e não só ficar dentro de casa, sem ir à rua demandar algum tipo de mudança. O seu marido responde que isso é muito difícil de se realizar, na medida em que o Chile de outrora

parece um fantasma. Ele nos diz que parece que aquele Chile morreu e o que foi construído no lugar é uma espécie de uma réplica de algo que está se pensando em uma outra parte do mundo, quase como uma paródia, onde o motor desse pensamento é a ganância.

Aqui podemos observar uma crítica a esse Chile com intenções de replicar uma racionalidade modernizadora e neoliberal de uma outra parte do mundo, de um centro de referência. Podemos pensar, a partir disso, como a alegoria da nossa modernidade na América Latina, na tentativa de se colocar como uma espécie de réplica da modernidade estrangeira, se coloca como um produto de um mercado internacional, e nesse sentido, as nossas identidades não mais aparecem como tais, mas sim como setores de um mercado internacional, especialmente na área da cultura (Brunner, 1995). Rodolfo, em resposta, expõe sua posição: o problema é que não há mais líderes, e com isso não há mais para onde olharmos na busca por modelos, considerando que os políticos estão num patamar acima e se colocam num nível diferenciado do resto da população. Isso tem relação com como Nelly Richard (2004), citando uma reportagem de um jornal sobre uma fuga de prisão, coloca que no período de transição, o cotidiano é entediante na medida em que vivemos numa sociedade sem heróis ou heroísmo, onde a mediocridade é o padrão moral que impõe a acomodação e o consenso artificial. Dessa forma, podemos pensar como Rodolfo se coloca como extremamente incomodado com essa falta de uma figura, ou figuras, que seriam capazes de heroicamente realizarem alguma espécie de liderança que rompa com esse consenso inerte em que vivemos.

A resposta do casal de amigos é que tem que se olhar para os jovens, que não estão sendo reconhecidos e considerados para nada. Aqui podemos entender ainda melhor a simbologia dos protestos, conduzidos e realizados principalmente por jovens, que são exibidos ao longo do filme. Como disse anteriormente, esses protestos são exibidos à distância, ou sem foco por parte da câmera, o que simboliza como eles não são percebidos e tratados com reconhecimento suficiente pela sociedade, apesar dessa posição que ocupam de vanguarda e, talvez, de uma nova liderança política no Chile e na América Latina. Gloria, então, interrompe sua amiga e diz que os jovens estão sendo roubados, e por isso estão indignados, e diz que as pessoas estão fartas da realidade recente e contemporânea do Chile. Com isso, Gloria anuncia uma perspectiva de desencantamento com a realidade, um desencantamento com uma forma de pensar e fazer política que paira nesse

momento de organização e ação política. O amigo de Glória, então, expõe a última fala da cena, e nos diz que redes sociais como facebook e twitter representam uma multidão virtual que necessitava unir-se, e que essa multidão, em outros tempos, saía às ruas para fazer revoluções na esfera pública, mas atualmente estão muito mais interessadas em fazer revoluções mais espirituais. A cena então termina com um enquadramento em close no rosto, em perfil, de Glória. Aqui há um corte abrupto para Glória dançando com Rodolfo em uma danceteria. Esse encadeamento de imagens demonstra que essa protagonista faz parte justamente dessa tentativa de revolução espiritual que passa a tomar conta do mundo e que nesse sentido a sua jornada política se dá muito mais dentro de um âmbito individualizado, por onde justamente passam as demandas políticas desses novos tempos. Podemos entender melhor esse encadeamento imagético e suas implicações ao pensarmos a transformação da subjetividade. Nesse sentido, o processo de individualização, graças em muito pela expansão do mercado e da democracia, se tornou uma tendência sobressalente dessa nova sociedade que surge (LECHNER, 2015). O mercado, dessa forma, oferece uma função de impulso que representa o processo de individualização.

Com isso em mente, aqui gostaria de retomar o Pavilhão do Chile na Expo Sevilla em 1992. O artista Juan Guillermo Tejeda, o mesmo que teve a ideia de trazer um *iceberg* para o interior do pavilhão, também concebeu o pavilhão a partir da sua própria experiência vivendo em Barcelona, onde conheceu o trabalho do artista francês Jean Pierre Guillemot, quem cerca de dez anos antes havia promovido o projeto Supermerc'art (Valenzuela, 2017). O projeto do francês se dava no sentido de vender obras de arte a baixo custo, utilizando-se da lógica de um supermercado, com caixa registradora, auto-serviço e estantes, etc. Tejeda se encantou com essa ideia e decidiu reproduzi-la no pavilhão, apresentando “El mercado de los méritos”, que consistia em oferecer gratuitamente aos espectadores uma variedade de caixas com motivos próprios do país, como a figura de Pablo Neruda, as tradicionais Fuentes de Soda (espécie de lanchonetes locais), receitas tradicionais etc (Valenzuela, 2017). Tejeda definiu o supermercado contemporâneo como “um lugar muito atrativo da modernidade onde... não há relações discriminatórias. As coisas estão em abundância. Ao alcance das mãos” (tradução livre - Richard, 2004, p. 115). Podemos pensar como isso se relaciona com como hoje os indivíduos têm uma maior liberdade de seleção não só em relação ao

consumo de bens e serviços, mas também em termos de elegerem com quem querem conviver e sob quais regras: “Se ampliam, pois, as opções de eleger os princípios morais, os gostos estéticos, as relações de pertencimento e identificação.” (tradução livre - LECHNER, 2015, p. 140).

A perda dessa macro referencialidade de sentido e a fragmentação de uma relatividade de valores no horizonte talvez seja uma experiência libertadora, ao passo que é uma quebra com uma hierarquia opressiva de um sentido absoluto (Richard, 2004). Assim, como acompanhamos em Gloria, esse indivíduo dentro desse novo cenário está muito mais preocupado com uma revolução interna, onde busca-se encontrar um sentido individual, mais do que seguir normas morais previamente estabelecidas. Aqui “afloram desejos de promoção social, de superação pessoal, de poder de ‘si mesmo’ e ter uma vida espiritual mais plena” (tradução livre - LECHNER, 2015, p. 144). Isso tem reflexos nesse desencantamento pós-moderno, que Lechner entende como geralmente expresso precisamente como uma perda de fé no Estado, sempre suspeito de estar em busca de um controle totalizante. Isso porque enquanto na modernidade o Estado é o meio pelo qual o corpo político reconhece e se afirma enquanto uma ordem coletiva, essa representação do “todo” pelos meios do Estado agora se encontra questionada (LECHNER, 1995). Assim, o desencantamento se expressa não é, essencialmente, um desencantamento com a política como um todo, mas com uma forma específica de se fazer política. Aqui pensa-se uma política incapaz de criar uma identidade coletiva forçosa (LECHNER, 1995). Essa coletividade a que Lechner se refere não é todo e qualquer tipo de coletividade, mas sim uma coletividade que passa por uma falsa homogeneização, imposta por uma racionalidade formal, no caso a identidade nacional.

5.2. Cine-feirante

Aqui nesta seção tiro o foco do individual, que atravessa o Novo Cinema Chileno, como vimos anteriormente, e o reposiciono o foco no coletivo. Nesse sentido o espaço da feira se apresenta como um lugar extremamente privilegiado de análise, na medida em que nesses espaços, como vimos em Gago (2019), o coletivo simultaneamente sustenta e desarticula políticas dominantes, a partir de um abigarramento que marca essas classes populares. Na América Latina as feiras tem uma presença muito importante na medida em que aqui, as políticas neoliberais levaram a uma série de reformas estruturais que deixaram milhares de indivíduos desempregados sem escolha a não ser procurar formas alternativas de ganhar a vida, fora da esfera de emprego tradicional que se tornou cada vez mais estreita e exclusiva (GAGO, 2011). A recente fase neoliberal reorganizou as modalidades de trabalho de acordo com a dinâmica da globalização, flexibilidade e reconfiguração dos mercados nacionais, resultando na desestabilização do trabalho assalariado estável e no surgimento de um contínuo heterogêneo de empregos precários e informais, desemprego e outras formas de trabalho que antes eram consideradas marginais (GAGO, 2011). O trabalho assalariado perdeu sua posição dominante em alguns países latinos, e a situação contemporânea é caracterizada pelo surgimento de novas formas de atividades trabalhistas abigarradas que misturam elementos de libertação das normas com uma reprodução de novas formas de servidão ao mercado (GAGO, 2011).

A feira La Salada é um espaço movimentado que abrange 20 hectares, situado na fronteira entre a cidade de Buenos Aires e a cidade de Lomas de Zamora (GAGO, 2012). La Salada, descrita como a maior feira ilegal da América Latina, proporciona um espaço complexo e fascinante para observar estas mudanças (GAGO, 2011). La Salada está dividida em três setores: Urkupiña (com o nome da Virgem de Cochabamba), Punta Mogotes (uma peça de teatro na tradicional estância balnear de Mar del Plata) e Ocean (referindo-se à imensidão oceânica da feira). Há também uma área de vendas ao ar livre chamada La Ribera. La Salada oferece uma variedade de mercadorias, principalmente roupas e calçados, mas também aparelhos elétricos, telefones celulares, brinquedos, CDs de música e filmes, material escolar, bolsas e carteiras (GAGO, 2011). A feira conta com cerca

de trinta mil barracas, que são montadas e retiradas duas vezes por semana e visitadas por um milhão de pessoas de cada vez. Gago (2011) traz a questão de que espaços como La Salada são lugares privilegiados de contestação enquanto ideologias e imaginários da modernidade falham e se reinventam. Esses espaços tornam visíveis a derrota de uma modernidade inclusiva e normativa enquanto experimentam formas de inclusão fora da norma (GAGO, 2011). Ela sugere que há mais do que uma cartografia de exclusão a considerar, incluindo a proliferação de outras formas de consumo, a produção de imagens, a negociação de regras e a construção de uma visibilidade específica (GAGO, 2011).

O tamanho e o impacto de La Salada desafia as associações tradicionais entre economias informais e operações de microescala (GAGO, 2011). No entanto, sua visibilidade levanta questões sobre o regime dominante de visibilidade nas cidades neoliberais. Isso porque debates em torno de seu nome refletem seu status ambíguo como clandestino, ilegal, para microempresários, ou para certas classes sociais. A mídia retrata La Salada utilizando imagens clichês de migração, pobreza e marginalidade, que perpetuam os preconceitos (GAGO, 2011). A feira desafia, por sua vez, a idéia do mercado neoliberal da cidade e mostra uma forma não convencional de fazer uma cidade através da inter-relação de múltiplas escalas, como entre unidades domésticas e bairros, centros urbanos e interior das cidades, e entre a auto-organização e a produção de novas autoridades que reorganizam territórios (GAGO, 2011). La Salada é uma modalidade de comércio informal que tem crescido desde a crise de 2001 na Argentina, devido aos efeitos do neoliberalismo. O empobrecimento progressivo e o desemprego massivo dos anos 90 resultaram na disseminação de empresas informais, formas de intercâmbio e diversas modalidades impulsionadas pelo empreendedorismo popular e autogerido (GAGO, 2011). Estes novos tipos de instituições econômicas combinam a iniciativa empresarial com condições informais e, em alguns casos, ilegais (GAGO, 2011).

La Salada é acusada de vender mercadorias de oficinas clandestinas e marcas falsificadas. Com isso, presume-se que as peças de vestuário e calçados sejam falsas ou roubadas, mas as origens são muitas (GAGO, 2011). Bens considerados legítimos chegam a La Salada por vários meios, tais como lotes de produção pertencentes a oficinas que perderam em competição, fábricas têxteis pagando "horas extras" a seus funcionários com peças de vestuário, ou proprietários de oficinas fazendo mais produção do que aquela encomendada por uma marca

(GAGO, 2011). Todas estas são formas de dividir os circuitos de circulação e venda da produção "original". O impacto de La Salada nos últimos tempos não pode ser avaliado sem levar em conta o ritmo inflacionário (GAGO, 2012). La Salada ganhou força durante a crise de 2001, mas não deve sua origem a este momento crucial. Ela não enfraqueceu no período pós-crise e a recente recuperação econômica não a fez estagnar ou encolher. Ao contrário, o conglomerado La Salada e a complexa rede econômica ligada à mega-fábrica se tornaram parte fundamental das novas articulações político-econômicas na Argentina (GAGO, 2012). A ligação entre La Salada e as oficinas têxteis clandestinas é uma dessas articulações.

Este movimento tem várias implicações, tais como a formação de organizações territoriais autogeridas e o estabelecimento de um mercado popular que permita o consumo em massa. A persistente ambivalência daquilo que é tradicional e contemporâneo são re combinadas para criar um modo flexível e variável de produção popular (GAGO, 2012). Entretanto, esta ambivalência está centrada em torno de modos de organização da vida social, produtiva, política e ritual que têm raízes antigas em nosso continente, mas são incrivelmente dinâmicas e adaptáveis, com capacidade de expansão, contaminação e reprogramação (GAGO, 2012). Essas ambivalências enfatizam formas sociais de ação coletiva que têm a capacidade de construir autonomia e simultaneamente apropriar uma riqueza social (GAGO, 2012). Não podemos ignorar suas fraquezas e contradições se quisermos entender sua complexidade, pois estes modos têm o poder de inaugurar e desenvolver lógicas, tempos e espaços alternativos em comparação com a hegemonia neoliberal. Na economia que vai desde a oficina até a feira, a produtividade e os usos da comunidade são colocados em tensão (GAGO, 2012).

La Salada, contudo, é só uma parte, apesar de muito significativa, de uma rede de feiras regionais e um nó em uma rede global de comércio informal (GAGO, 2012). Como resultado, as feiras criam uma dinâmica de transações variadas nas margens das cidades e propõem um espaço de usos múltiplos, um tempo diferente e uma crítica à ordem existente, como uma heterotopia (GAGO, 2012). Entretanto, a complexidade da La Salada reside na expansão do consumo, que é segmentado por classe e sustentado por um modo de produção que envolve a exploração intensiva dos trabalhadores migrantes. Ou seja, em La Salada, o consumo é alimentado e as formas que sustentam sua cadeia de produção, como o trabalho análogo a escravidão são continuadas. Contudo, paralelamente o consumo de

roupas falsificadas mina o prestígio da marca como sinal de exclusividade e expõe como essa exclusividade é sustentada de forma classista, pois na medida em que a marca é desejada, usada e exibida pelas classes populares, seu valor é desvalorizado, e a cópia desvaloriza o original (GAGO, 2012). Isto levanta questões sobre se esta falsificação em massa é uma forma de subverter as regras do mercado ou sua ratificação popular (GAGO, 2012). A feira é um espaço espesso que abriga múltiplas camadas de significados, transações e tradições. Ela se organiza como um lugar de celebração e disputas, um momento de encontro, consumo e diversão, mas também como um dia intenso de trabalho e negócios, de concorrência e violência (GAGO, 2012). A partir disso, nesta seção discutiremos dois filmes que estão inseridos justamente nessas redes de ambiguidade que são as feiras.

O primeiro filme é *Hacerme feriante*, dirigido por Julián D'Angiolillo em 2010. Este documentário retrata a transformação de La Salada, um antigo balneário, em um ambiente comercial movimentado a partir da última década (GAGO, 2015). O filme retrata a transformação arquitetônica de La Salada através de uma série de fotos que retratam o ferro, as luzes e as lonas que foram montadas para criar uma grande comunidade transacional que opera noite e dia (GAGO, 2015). O filme mostra um movimento contínuo de milhares de pessoas em articulações políticas, mercantis, de poder, e afetivas que tornam possível esta complexa operação. Assim, o filme retrata a construção de um espaço que desafia a ideia unilateral do mercado da cidade neoliberal (GAGO, 2015). Isso porque ao passo que ele duplica, ele sabota essa cidade neoliberal ao produzir um espaço multiescalar atravessado por relações não convencionais de auto-organização e novas autoridades que reorganizam esses territórios (GAGO, 2015).

O filme, com isso, apresenta diferentes dispositivos de cópia, como a cópia de DVDs, e o próprio filme é apresentado, copiado e vendido na feira La Salada, colocando-se ao lado do modo “paralelo” de produção (GAGO, 2015). O uso do filme quase sem vozes e o evitar da locução explicativa enfatiza a importância de mostrar em vez de contar, de explorar a nuance da imagem, como vimos em Edkins (2015). Assim, através de sua montagem, o filme opera um exercício de composição de materiais que são por si só um desafio ao olhar que estereotipa, como uma imagem pronta. Isso porque o filme enfatiza a centralidade do que é classicamente chamado de periferia, perturbando o imaginário do subúrbio como um espaço de consumo restrito para dar lugar a uma exibição de objetos, cerimônias, fluxos de

peessoas, dinâmicas políticas, territoriais e comerciais que conectam este ponto longe do centro da cidade com um número infinito de outros locais geográficos, nacionais e transnacionais, em uma rede que transborda claramente a fronteira do bairro de Buenos Aires (GAGO, 2015).

A "inclusão visual" que o filme explicita é a de um devir-feira, em um vocabulário deleuziano, de uma institucionalidade experimental em movimento). Isso porque *Hacerme feriante* torna visível um lugar não-externo, incorporando-se à dinâmica da feira, compreendendo suas dobras, participando e confundindo-se com seu modo de produção e circulação (GAGO, 2015). Comerciantes de La Salada confessaram ao seu diretor que o filme é atualmente utilizado como “carta de apresentação” pelos expositores da feira, além de ser copiado e vendido em suas respectivas bancas (GAGO, 2015). Para Gago, a feira pode ser vista como um lugar de promiscuidade, que não deve ser entendida em sentido moral, mas sim em termos do caráter diverso e abigarrado da feira (GAGO, 2011). Esta promiscuidade surge da recombinação contínua de circuitos mercantis, estratégias de sobrevivência familiar, conhecimento auto-gerido e atividades econômicas informais como o auto-emprego, microempresas, contrabando e atividades clandestinas (GAGO, 2011). Aqui, a informalidade é caracterizada pela heterogeneidade e não é fundamentalmente diferente da formalidade, já que as duas interagem e se complementam com frequência. Ao invés de ver a formalidade e a informalidade como opostos, é importante analisar suas articulações (GAGO, 2011).

O segundo filme que aqui trago é o filme *7 cajas*, de Leonardo Maneglia e Tana Schémbori, que ganhou popularidade significativa na indústria cinematográfica paraguaia após sua estreia em 10 de agosto de 2012, sendo atualmente o filme paraguaio mais assistido da história (VÍLCHEZ, 2014). A trama do filme acontece no Mercado 4 de Assunção, situado no ano de 2005. O Mercado 4 é um movimentado espaço comercial que se estende por oito quadras no coração da cidade de Asunción, onde pessoas de diversas origens e condições, incluindo paraguaios, chineses, coreanos, árabes e judeus, se reúnem diariamente para realizarem atividades comerciais (VÍLCHEZ, 2014). O Mercado 4 é um espaço multicultural e multilíngue onde seus mercadores e visitantes se comunicam em espanhol, guarani, inglês, chinês, árabe, coreano e hebraico, e em grande parte na língua Yopará, pela maioria das pessoas que ali se reúnem, uma variante linguística urbana de espanhol e Guarani (VÍLCHEZ, 2014). Este mercado tem 8.000 lojistas

entre 40-500 lojas e até 400 comerciantes de rua. Em um dia regular, atrai 7.000 clientes e até 25.000 durante os principais feriados (URIZAR, 2019). O diretor do mercado, Maximo Ozuna, afirma que aqui se gera cerca de 3 milhões de dólares por dia. Isto é significativo quando se considera que a população total do Paraguai é de 6,8 milhões, com apenas aproximadamente 600.000 habitantes em Assunção, e renda bruta anual per capita de U\$4.000 (URIZAR, 2019). O mercado no filme é retratado através de planos em alto ângulo, planos longos e planos panorâmicos, capturando seu ritmo impessoal de atividade e espaço urbano congestionado.

A sociedade paraguaia, portanto, é multilingual, sendo o espanhol e o guaraní reconhecidos como línguas oficiais desde 1992. O filme retrata uma gama de línguas, incluindo inglês, guarani, yopará, espanhol e coreano. Os personagens principais do filme, Victor, Nelson e Liz, passam a maior parte de seu tempo no Mercado 4 e vivem em um estado de contínua precariedade devido à sua falta de trabalho estável e remuneração (VÍLCHEZ, 2014). Victor, o protagonista, é um jovem motorista de carrinho que se comunica predominantemente em guarani, ocasionalmente usando palavras em espanhol. Em contraste, Liz usa predominantemente yopará quando conversa com Victor, seu principal interlocutor (VÍLCHEZ, 2014). No Paraguai, onde 90% da população fala guarani, usar esta língua é uma maneira poderosa de enfatizar as diferenças de classe social (URIZAR, 2019). Enquanto há uma distância entre Victor e os filmes de Hollywood que ele assiste, é importante notar que a escolha de sua língua nativa, o guarani, em vez do espanhol, a língua dominante imposta pelos usurpadores e ainda representativa das classes superiores do Paraguai, permite a Victor afirmar sua identidade sociocultural e resistir à linguagem hegemônica (URIZAR, 2019).

A proficiência de Victor em espanhol só se torna evidente ao empregá-lo integralmente somente em cinco casos significativos ao longo do filme (VÍLCHEZ, 2014). Primeiramente, para oferecer seus serviços de condução de carroças a uma senhora que fala apenas espanhol e parece ser financeiramente abastada. Durante esta sequência, Victor argumenta com seu rival, Nelson, em guarani, ao mesmo tempo em que se dirige à senhora em espanhol. Em segundo lugar, quando pergunta sobre o preço de um telefone celular em uma loja de eletrônicos. Em terceiro lugar, em um momento de medo e desespero quando Victor, já tendo descoberto o conteúdo das sete caixas, se volta para a imagem de uma santa e diz: "Virgencita de Caacupé, ayudame". Finalmente, em dois momentos íntimos com sua amiga Liz,

Victor usa o espanhol para salientar sua sinceridade e compromisso no ato de sua fala. Primeiro, quando Victor pede desculpas a Liz por ofendê-la, e secundamente, numa tentativa de proteger Liz do perigo, ele tenta convencê-la de não acompanhá-lo (VÍLCHEZ, 2014).

A tomada de abertura de *7 cajas* nos informa do cenário e do horário do filme como "Mercado 4, Assunção, abril de 2005, 15h". A câmera então desce ao caótico e lotado submundo do Mercado 4 até focalizar um olhar de Victor enquanto ele assiste um filme em uma barraca do mercado. Ele se imagina famoso e admirado e tem apenas um objetivo: comprar um telefone celular para se filmar e se ver em uma tela. O impulso de se ver refletido em uma tela é como um espelho que retorna uma imagem ilusória (ideal) (Lijntjens, 2015). Aqui, existe uma circulação de objetos que representam uma busca por identidade e um lugar no mundo. As caixas que acompanhamos ao longo do filme, propriamente ditas, funcionam como símbolos de mistério, contendo um potencial perigoso, apesar de representarem um meio necessário para obter o objeto desejado (Lijntjens, 2015). Todos os personagens do filme estão em situações urgentes, com suas vidas em jogo. Lijntjens (2015) compreende que o filme é um road movie que revela os perigos de perseguir lutas imaginárias até as últimas consequências.

Contudo, essa não é a única interpretação em relação ao gênero do filme. Para Pignatiello (2015) o filme *7 cajas* é um thriller que segue a história de um crime e suas consequências no espaço do Mercado 4. Ao longo do filme, Victor e sua amiga Liz são perseguidos por um grupo de *carretilleros* (entregadores de mercadoria com carrinho de mão) que acreditam que há dinheiro nas caixas que o protagonista deve carregar. O filme também incorpora elementos do gênero na medida em que a narrativa constrói uma imagem dos *carretilleros* como um grupo onipresente no mercado, perseguindo incessantemente Victor e Liz (Pignatiello, 2015). As perseguições também utilizam uma combinação de técnicas de câmera, tais como câmeras subjetivas e cortes transversais, para criar um significado ainda mais espetaculoso. Os espaços fechados e os corredores estreitos do mercado o desligam do resto da cidade e o apresentam como um lugar isolado e cheio de segredos e mistérios (Pignatiello, 2015). Sempre que há uma crise ou um revés, Victor vê em uma tela imagens que lhe lembram de seu objetivo.

A trama central é acompanhada de vários elementos principais, incluindo o desejo do protagonista Victor, de 17 anos, de ganhar dinheiro transportando

mercadorias para comprar um telefone celular com uma câmera, em paralelo ao seu sonho de aparecer na televisão. No início do filme, ao perder um cliente para outro carretillero que se adiantou a ele, nosso protagonista compreende que precisa mudar de estratégia para conseguir algum dinheiro naquele dia. Neste mesmo dia Victor recebe uma proposta para carregar sete caixas cujo conteúdo ele não conhece em troca de metade de uma nota de 100 dólares rasgada. A outra metade seria entregue à Victor ao finalizar a tarefa. Com um telefone celular emprestado, que o seu contratante usa para marcar qual rua o protagonista deve tomar, Victor parte em sua jornada. As coisas começam a se complicar quando uma caixa é roubada e Victor perde seu telefone celular. A partir de um momento do filme, a polícia cerca o mercado procurando algo que Victor desconhece, mas em um dado momento passa a desconfiar que pode ter relação com sua função. Paralelamente, um outro grupo que suspeita haver dinheiro nas caixas de Victor passa a perseguir o rapaz. Victor percebe que ele pode ser cúmplice de algo muito delicado e perigoso e a necessidade o obriga a correr e se esconder. Quando Victor abre as caixas para revelar para si próprio o que ele estava carregando, encontra o corpo desmembrado de uma mulher, que mais adiante no filme temos a informação de que foi sequestrada, mas foi assassinada por acidente.

Ao final do filme Nelson ameaça Victor com uma arma e o protagonista é baleado. As notícias nacionais transmitem o tiroteio em câmera lenta, que o protagonista assiste de sua cama de hospital com curiosidade e choque. No final, o protagonista alcança seu objetivo de se ver em uma tela de televisão, retratando o fascínio esmagador do protagonista em ver a si mesmo. O clímax do filme é retratado através do uso de telas de televisão. As telas exibem uma justaposição de cenas, incluindo o hospital onde o protagonista está se recuperando, shopping centers, academias, cabeleireiros, barbearias, restaurantes e residências. Apesar de sua bravura, o noticiário nacional não o identifica e sua individualidade se perde para o anonimato do tiroteio. Em vez disso, chama-se a atenção para a descoberta violenta do corpo desmembrado de Jamilli Adda Nasul em caixas de legumes (POUS, 2012).

O olhar estético do filme procura capturar a perspectiva da "parte que não tem parte", que se refere a indivíduos marginalizados que carecem de representação e reconhecimento na sociedade. O olhar de Victor não representa diretamente este grupo, mas serve como um ponto de partida para explorar suas lutas (POUS, 2012).

Com isso, abrem-se possibilidades para compreendermos a jornada de Victor como um espaço contemporâneo que recupera o gênero picaresco (URIZAR, 2019). Esse gênero teve sua origem na Espanha no final do século 16 e tem como elemento principal a elevação de “vagabundos” itinerantes ao papel de grandes protagonistas. O pícaro, um “malandro” cínico e amoral, muitas vezes masculino, com ambições sociais de longo alcance, é o personagem central do gênero. A narrativa do pícaro geralmente serve como um levantamento irônico ou satírico das hipocrisias e corrupções daquela sociedade, enquanto oferece uma miríade de observações e reflexões a respeito das pessoas em condições precárias (URIZAR, 2019). No caso de *7 cajas*, o aspecto de entretenimento do gênero picaresco é usado como uma plataforma subversiva para criar consciência das lutas sociais e econômicas do Paraguai, apesar do gênero picaresco ser conhecido por sua capacidade de proporcionar uma experiência altamente divertida através do uso do humor e da ironia. Este gênero muitas vezes vai além do simples entretenimento e se torna uma ferramenta para investigar normas sociais e fornecer aos leitores uma perspectiva crítica (URIZAR, 2019).

O uso do pícaro como protagonista, portanto, serve tanto à estética quanto ao propósito crítico do filme, permitindo que o público se envolva com as questões sociais, políticas e econômicas do Paraguai através da perspectiva de um indivíduo marginalizado (URIZAR, 2019). Esse movimento permite o desenvolvimento da criatividade e proporciona um senso de liberdade interna para aqueles que se encontram em posições sociais marginalizadas, como Victor. O desejo do pícaro é a principal conexão entre a visão de mundo picaresca e o mundo do espetáculo. Isto porque a abordagem do pícaro à realidade e como eles se apropriam dela está ligada a uma resposta humana a ambientes opressivos e imprevisíveis onde doutrinas éticas ou religiosas, políticas governamentais ou o Estado de direito não se aplicam (URIZAR, 2019). Os bens materiais são essenciais para narrativas picarescas, pois os pícaros carecem de objetivos específicos e suas histórias documentam suas atividades tipicamente mal sucedidas. Portanto, a economia do gênero picaresco baseia-se na noção materialista de que bens, como o dinheiro, são valiosos, e o valor de um produto depende de sua disponibilidade. Os personagens principais são constantemente mostrados com as ferramentas que utilizam para seu trabalho (URIZAR, 2019). O carrinho de mão de Victor, que mal consegue se mover dentro do espaço congestionado do mercado, simboliza a coerção social e sua extrema

pobreza. Os homens de libertação, como o protagonista e Nelson, ocupam algumas das mais antigas ocupações conhecidas pela humanidade, mas a estagnação do trabalho prefigura o destino do protagonista e representa as chances impossíveis que muitos paraguaios enfrentam para melhorar suas situações de trabalho (URIZAR, 2019).

O filme *7 Cajas*, aos olhos desse materialismo, deriva seu tema central de uma circunstância aparentemente trivial: o desejo do protagonista de adquirir um telefone celular com uma câmera embutida para filmar a si mesmo, e talvez um dia se tornar um ator famoso. Embora o filme tenha sido lançado em 2012, o enredo está definido em 2005, uma época em que os telefones celulares com câmera só recentemente tinham aparecido no mercado paraguaio. Em romances picarescos, a falta de oportunidades sociais e econômicas causa ansiedade e a obtenção de níveis econômicos e status sociais mais altos é praticamente fora de questão (URIZAR, 2019). O gênero chama a atenção para a situação daqueles que são excluídos de tais oportunidades. Quando oferecem ao protagonista uma nota de cem dólares dividida ao meio para transportar as sete caixas misteriosas, o protagonista, esperando ter acesso ao universo de produção audiovisual, aceita a oferta (URIZAR, 2019). Entretanto, a exploração da ingenuidade do protagonista e seu espanto ao descobrir o conteúdo das caixas exemplificam a cruel iniciação do pícaro em sua nova realidade. No romance picaresco, a jornada física do protagonista se torna um símbolo, uma metáfora, de sua evolução emocional e moral. Em *7 Cajas*, a viagem é em sua maioria horizontal, limitada a oito ou dez quarteirões. O espaço labiríntico do bazar representa uma armadilha da qual os personagens não podem escapar, independentemente de quanto corram, lutem, roubem ou até mesmo matem (URIZAR, 2019).

No interior do mercado, os impactos dos últimos 35 anos de ditadura parecem ter desaparecido, exceto pelo nome do ditador no estabelecimento de câmbio de moedas (URIZAR, 2019). Entretanto, resquícios do passado estão presentes sob a forma de sombras e a constante evocação do medo herdado da ditadura anterior. Os co-diretores do filme transformaram o Mercado Municipal 4 em uma polis, mostrando os vários estratos socioeconômicos e os conflitos dentro do país (URIZAR, 2019). A desconfiança do protagonista em relação à polícia é destacada quando ele opta por não procurar sua ajuda quando sua vida está em perigo (POUS, 2012). Embora o país tenha feito a transição para um governo

democrático, a fragilidade do sistema é continuamente reforçada por lembretes da violência e da repressão da ditadura anterior. O protagonista, como muitos outros personagens pícaros, não pode escapar de seu final ambivalente, mas ele experimenta uma vitória momentânea (POUS, 2012).

Aqui, os personagens e situações se alinham com o foco deste estudo: miscigenação, traduções e crise de significado. Esta seleção é possível devido à convergência de múltiplas culturas no Mercado 4, um espaço que experimenta fricções e encontros constantes (ENCINAS, 2022). Especificamente, nosso objeto de estudo é uma área geograficamente diversa habitada por indivíduos bilíngues capazes de traduzir textos estrangeiros para o idioma da semiosfera dominante, destacando o importante papel desempenhado pela fronteira no processo de tradução (ENCINAS, 2022). Os idiomas são uma característica proeminente deste espaço abigarrado, mas outros elementos como moedas estrangeiras, representações religiosas e práticas culturais também estão presentes. O filme "7 caixas" traça uma viagem através deste espaço diversificado, mostrando a coexistência de múltiplas línguas, culturas e temporalidades (ENCINAS, 2022)

Nesse sentido, podemos pensar o espaço do mercado como um espaço fronteiriço. A partir disso, Ana Camblong (2014) propõe uma teoria para entendermos a dinâmica do significado nas áreas de fronteira. Em relação a isto, ela orchestra sua proposta na relação de três noções: "habitat - habitar - hábitos", a conjunção destas categorias configura o que a autora chama de "Dispositivo H" (Camblong, 2014). Assim, quando alguém habita um determinado espaço, ele se configura como um habitat onde os hábitos regulares de sua vida cotidiana se desenvolverão. Estes três conceitos se alimentam mutuamente, sempre em correlação com a memória estética do grupo humano ao qual o habitante pertence (Camblong, 2014). Levando todos estes aspectos em consideração, a pessoa será capaz de incorporar mudanças e fazer diferentes movimentos ao longo de sua habitação naquele habitat, de acordo com suas necessidades e preferências (Camblong, 2014). O termo "habitar" refere-se a dois aspectos semânticos que são muito importantes para a implantação teórica de Camblong (2014). Por um lado, refere-se ao espaço determinado no qual uma pessoa desenvolve habitualmente sua vida e, por outro, aos hábitos que são construídos nesta vida cotidiana: os costumes estabelecidos pelas regularidades da vida prática (Camblong, 2014).

Na montagem dinâmica de "habitar" e "habitat", desenvolvem-se "hábitos" que, segundo Camblong, em seu sentido mais abrangente, dizem respeito a toda atividade sociocultural com infinitas possibilidades, que constituem práticas estéticas que regem as experiências de interação humana (Camblong, 2014). O habitat em que nos concentramos aqui é constituído pelo Mercado 4, um espaço que, como mencionado acima, é multicultural e multilíngues. Ele é habitado por pessoas que falam línguas diferentes e têm costumes diferentes, que se reúnem no mercado como resultado do comércio. Este contato permite a criação de espaços abigarrados, como ilustrado no começo da seção. Portanto, é um habitat que não é estranho para a mistura, para o habitante desse espaço fronteiriço representado pelo mercado, onde o encontro de diferentes é lugar comum (Camblong, 2014). Camblong salienta que os processos de encontros e misturas compreendem, englobam e incluem operações de misturas, assemblages, traduções, transmutações, inserções, deslocamentos, articulações e fusões (Camblong, 2014). A partir disso, compreende-se que os habitantes dessa zona abigarrada não têm uma identidade acabada, mas há um fluxo de aspectos que estão em constante mudança, ao entrar em choque com outros modos de significação.

7 cajas, desse modo, destaca a interrupção de categorias que desafiam a percepção do Paraguai como um país isolado com um desenvolvimento nacional único em comparação com o resto da América Latina (POUS, 2012). Em vez disso, o filme retrata um Paraguai neoliberal que surgiu devido à implantação do capitalismo em todo o continente, enquanto reflete a especificidade histórica do país, que é a coexistência simultânea de componentes culturais espanhóis e guaranis da identidade paraguaia. Esta coexistência cria tensões entre o oral e o escrito, o nacional e o global, o que explica vários acontecimentos históricos, incluindo o retorno ao autoritarismo (POUS, 2012). Simultaneamente essa coexistência explicita o caráter abigarrado do Paraguai, refletido em suas economias barrocas. Nesse sentido, ao mesmo tempo que o filme critica e denuncia os modos de produção, de circulação de produtos, as relações mercantis e sociais no interior da modernidade e do neoliberalismo; ele também as reforça, na medida em que as sociedades que os filmes aqui citados retratam exibem populações que fazem precisamente esse movimento que superficialmente parece incoerente.

Essa denúncia, contudo, é muito importante na medida em que sem ela, não conseguimos resgatar aqueles discursos sufocados pelas racionalidades

dominantes. Isso porque esse movimento rumo a um pluriverso, ou seja, rumo a um cenário político onde várias racionalidades possam coabitar de forma que se relacionem entre si de uma forma não hierárquica, não se faz apenas a partir de uma vontade de mudança. Precisamos, primeiramente, nos descolarmos dessas racionalidades dominantes, para que seja possível estarmos abertos a um mundo mais plural a outras modalidades de existência e relacionalidade com os outros seres humanos e com a natureza. Uma forma de promovermos esse descolamento dessas racionalidades dominantes é esgarçando as fraturas na superfícies desses discursos. Fraturas essas que são ainda mais evidenciadas e expostas dentro do espaço das economias abigarrada como é ilustrativo no caso das feiras ou dos mercados municipais. Contudo, como vimos, essas fraturas são expostas num movimento duplo: um no sentido de articulações comunitárias que denunciam as formas de produção modernas e neoliberais, bem como o consumismo. Outro no sentido de continuar e reforçar essas racionalidades e modos de produção e de relacionalidade. Quanto a esse último movimento, isso também é importante na medida em que através dele podemos acompanhar um intensificamento ainda maior das crises de desencantamento que assolam a população quando ela não se depara com um cenário de realização de promessas por parte da modernidade e do neoliberalismo. Com isso, a integridade e a sustentabilidade desses discursos se erode, ao passo que se renova ao capitalizar esses desejos populares. É essa erosão, contudo, que aqui buscamos estimular com o cine-feirante, que expõe as engrenagens dessas economias abigarrada. Somente através dessa erosão, e do que pode brotar de dentro dessas rachaduras que podemos pavimentar caminhos possíveis para que possamos caminhar sentido a uma compreensão plural de modos de se viver a vida, ontologicamente e epistemologicamente. Para que com isso possamos tentar nos afastar das violências do projeto moderno e neoliberal, e sua dominação nos corpos e mentes das pessoas.

Dessa forma, tendo nos debruçado sobre essa dimensão crítica em relação às problemáticas dessas racionalidades, tanto por meio do Novo Cinema Chileno quanto do Cine-feirante, aqui trazemos o último artefato estético dessa pesquisa: o Cinema indígena contemporâneo. Aqui, como veremos, esses filmes por si só, conjuntamente com os espaços de exibição que funcionam como redes de articulação e de resistência criados em torno desses filmes, funcionam como espaços de críticas da violência cotidiana que a população indígena vem sofrendo

desde a colonização. Violências essas que foram continuadas dentro de outras roupagens mais recentemente, como pelo neodesenvolvimentismo ou o neoextrativismo. Contudo, esses filmes também servem como uma plataforma para esses povos exibirem e apreenderem sua própria cultura, aquelas vozes sufocadas e silenciadas pela modernidade. Ao fazerem isso, esses cineastas indígenas, junto com aqueles que participam na frente da tela, trazem visões de mundo e de relacionalidade que escapam àquelas estipuladas pelas racionalidades modernas e neoliberais. Com isso esses sujeitos nos apresentam aqueles sentir-pensar que fomos forçados a não enxergarmos, mas que podem se apresentar para nós como possibilidades de alternativas políticas e relacionais que escapam às políticas que fomos levados a acreditar que são exclusivas, hegemônicas e universais.

5.3.

O Cinema contemporâneo indígena e o extra-campo

Recentemente, a produção de cinema entre os povos indígenas no Brasil e na América Latina expandiram-se. Este novo e diversificado corpo de trabalho inclui filmes-rituais, narrativas ficcionais baseadas em mitos, documentários com um enfoque militante e pedagógico, testemunhos urgentes, entre outros (BRASIL & BELISÁRIO, 2016). Este cinema contribui para a afirmação das experiências históricas e culturais dos povos indígenas e, em muitos casos, serve como uma ferramenta para grupos que se esforçam para apreender suas culturas, e lutar por suas autonomias (BRASIL & BELISÁRIO, 2016). Apesar deste enfoque na afirmação cultural e histórica, os aspectos expressivos e formais da produção cinematográfica não foram abandonados. Ao contrário, estes aspectos são vistos como essenciais para a capacidade do meio de transmitir processos que se estendem além dele. Através de suas estratégias de linguagem e formalização, incluindo composição, *mise-en-scène* e montagem, um filme - particularmente um produzido por coletivos indígenas - é constituído por suas relações com o mundo exterior. Um filme é fortalecido por forças externas que o tornam possível (BRASIL & BELISÁRIO, 2016).

O corpo ganha centralidade nesta prática, levando a um privilégio do momento de filmar sobre as operações de montagem (BRASIL & BELISÁRIO, 2016). Isto envolve um conhecimento corporal e uma reconfiguração mútua entre corpo e máquina que filma. Os filmes produzidos por coletivos indígenas variam na forma como o corpo é incorporado e seus efeitos expressivos (BRASIL & BELISÁRIO, 2016). Entretanto, podemos encontrar em grande parte desses filmes uma característica em comum: o fato de que o corpo do cineasta, preso à câmera, marca sua presença na cena e se permite ser afetado pelo que filma. O artefato do corpo da câmera é frequentemente incorporado em práticas ritualísticas e diárias nas aldeias, permitindo que as dimensões visíveis e invisíveis ressoem umas com as outras. Isto estabelece laços, continuidades entre o visível e o invisível, com isso inscrevendo nas imagens as relações que esses povos constituem (BRASIL & BELISÁRIO, 2016).

Nesse sentido, o cinema indígena gera uma relação cosmológica cuja matéria é amplamente, ainda que não exclusivamente, invisível. Isto inclui as

propriedades espaciais e temporais do universo, os tipos de seres encontrados nele, os princípios ou poderes que regulam e animam sua origem, e atravessam sua experiência histórica e seu devir. A forma como estas duas dimensões, fenomenológicas e cosmológicas, se relacionam uma com a outra é traduzida pela relação entre o campo e o fora de campo (BRASIL & BELISÁRIO, 2016). Isso porque o encontro entre a fenomenologia e a cosmologia ocorre em dois espaços distintos dentro da cinematografia: o antecampo e o extra-campo, respectivamente (BRASIL, 2016). O antecampo é um espaço fora do quadro, referindo-se à área atrás da câmera onde o diretor e a equipe se abrigam. Nos filmes indígenas, o diretor e a equipe podem entrar no campo e se posicionar dentro da cena (BRASIL, 2016). O fora de campo, por sua vez, é definido como o que não é visível na cena, mas que a afeta. Ele permite a passagem entre mundos que podem ser díspares ou incomensuráveis. Este espaço cria relações cosmopolitas que nem sempre são visíveis na cena e se entrelaça com o campo para criar uma complexa interação entre as dimensões visível e invisível (BRASIL, 2016). É um lugar contíguo à aldeia, abrigando outros mundos habitados por seres espirituais, por agências e poderes não humanos da floresta (BRASIL & BELISÁRIO, 2016). Dessa forma, a dimensão fenomenológica dos filmes (antecampo) é atravessada por uma dimensão cosmológica que é invisível (própria do extra-campo), mas perpetuamente se aproximando, infiltrando-se, precipitando-se, visitando, e de alguma forma constituindo uma experiência sensível. Como um dispositivo estritamente fenomenológico, o cinema não pode ver estes seres espirituais (BRASIL, 2016). Entretanto, quando sua fenomenologia é ampliada ou invertida pelos traços de uma cosmologia, trata-se menos de ver o invisível do que de ver através do invisível. Estes filmes são críticos para as teorias da imagem porque empatam ou até mesmo invertem a supremacia do visível sobre o invisível, dando a este último sua agência e poder (BRASIL, 2016).

Com isso, forças e agências de fora modulam, precipitam e se inscrevem nas imagens, de forma variável e singular de filme para filme, sugerindo relações entre a formalização dos filmes e processos cosmológicos mais amplos (BRASIL & BELISÁRIO, 2016). Esses filmes são fortemente influenciados pelo fora de campo, que permanece invisível, mas tem um impacto concreto sobre a cena (BRASIL, 2016). A relação entre estes espaços é ambígua e aparentemente incoerente, mas os filmes os tecem juntos estes espaços de modo que há uma

transição entre mundos e perspectivas diferentes. Isso reflete na prática xamã, em relação a como ela é capaz de lidar com estas perspectivas, que a princípio parecem incoerentes ou incompatíveis, e compô-las em união (BRASIL, 2016). O trabalho do xamã, portanto, envolve "tatear" essas perspectivas e nomear cuidadosamente o que vê, procurando correspondências e equivalências inesperadas e muitas vezes disjuntivas entre esses mundos díspares. Embora o xamã saiba navegar por equívocos através da experiência, não está isento de encontrar ressonâncias e conexões íntimas que conferem consistência (BRASIL, 2016).

Embora a conexão entre o pensamento xamânico e o cinema seja plausível, sua expressão nos filmes não é simples (BRASIL, 2016). Cada filme cria seu próprio mundo, que varia em sua relação com o mundo exterior. O uso do antecampo como palco implica um espaço relacional que facilita a criação da imagem, não através da separação entre sujeito e objeto, mas através da participação e do envolvimento de ambos, tanto o cineasta quanto os sujeitos que estão sendo filmados (BRASIL, 2016). Isto destaca o duplo papel do cineasta indígena, que precisa permanecer fora, à distância, mesmo que mínima, do que está filmando, mas também é obrigado a deixar o antecampo e participar da cena como membro do grupo, contribuindo para as negociações e elaborações culturais que estão ocorrendo (BRASIL, 2016). Os filmes de Morzaniel Eramari Yanomami, por exemplo, são, por si só, "imagens-espíritos", o que se alinha com a cosmologia Yanomami, na qual os xamãs não só veem os espíritos, mas os espíritos também os veem (BRASIL & BELISÁRIO, 2016). Estes filmes convocam os espectadores a olharem a imagem dos corpos, do "vazio" do pátio e se sentirem olhados por ele (BRASIL & BELISÁRIO, 2016). De certa forma, o invisível pode olhar para nós e nos interpelar. Através dos filmes de Morzaniel, os espectadores podem aprender sobre a importante atividade dos xamãs e ver a forma como o invisível afeta o visível. Dessa forma o cinema indígena tem a capacidade de ensinar àqueles não-indígenas a praticar um olhar distinto, encontrando aqui possibilidades de verem o que não podem ver (BRASIL & BELISÁRIO, 2016). Embora falem aos espectadores não indígenas as técnicas xamânicas e o treinamento nesta outra modalidade de visão, eles ainda podem imaginar o que os xamãs veem. O filme participa desta pedagogia de ensinar a ver, o que significa reaprender a imaginar ou sonhar, segundo Kopenawa (2015).

Mas o Cinema Indígena apresenta algumas características específicas, centradas no intuito de fazer uma etnografia de dentro para fora, uma auto-etnografia cujo suporte é o cinema (DAMINELLO, 2022). Assim, ganham maior relevância os procedimentos adotados para a construção da imagem, procedimentos estes que consistem em fornecer equipamentos e dar formação que permitam aos povos tradicionais produzirem representações audiovisuais do seu próprio mundo, representações de si mesmos (DAMINELLO, 2022). Adotando procedimentos que se diferenciam do filme etnográfico tradicional, o objetivo principal se desloca. Este não é mais o de registrar culturas tradicionais com o sentido de preservá-las em arquivos audiovisuais, mas de transformar esse processo de feitura audiovisual em um processo dinâmico que passa pela reconfiguração das estéticas e dos modos de produção audiovisual, intencionando atribuir novas funções expressivas e estabelecer novas relações com o mundo (DAMINELLO, 2022). Inclusive, voltando-se para o consumo no interior da própria comunidade realizadora, ou como ferramenta política em organismos internacionais de defesas de minorias oprimidas. No Cinema Indígena, o distanciamento defendido como necessário pela etnografia clássica é abandonado (DAMINELLO, 2022). Os diretores, tendo a mesma origem do autor das narrativas orais e dos informantes presentes no filme, valorizam seu universo cultural. As narrativas são compartilhadas pelos dois lados, tanto pelos que estão na frente da câmera como os que estão atrás dela, participando em igual medida da autoria do filme. Nesse contexto, O Cinema Indígena representa uma arma de resistência e defesa ao construir uma contranarrativa que vai de encontro aos interesses empresariais, legais e ilegais, que são uma ameaça constante à sobrevivência desses povos (DAMINELLO, 2022).

Frente a esse distanciamento de um processo cinematográfico etnográfico tradicional, os cineastas indígenas e colaboradores buscam resgatar uma outra identificação do que significa ser indígena, distante daquelas violentas catalogações moderno-científicas apoiadas por perspectivas racistas, como pudemos observar no trabalho de Rosana Paulino. Contudo, apesar desse distanciamento, não é possível escapar do fato de que o processo de identificação nunca é feito isoladamente, mas sempre de maneira relacional. No interior desse processo, os filmes desse cinema contemporâneo indígena criam imagens complexas que expõem o jogo paradoxal, relacional e reflexivo dos processos de identificação. Este é um processo que se desdobra constantemente do espectador para a imagem e da comunidade de

espectadores para as imagens. É promissor, dessa forma, que os filmes sobrevivam e cresçam no interior de exposições abertas para o exterior (RUIZ & MARTÍNEZ, 2020). Isso porque essas comunidades cinematográficas são formadas nessas exposições, em festivais, a partir de encontros; o que permite o reconhecimento parcial de si mesmo sem resultar em uma cena narcisista.

Essas exposições escapam da dinâmica do dualismo centro-periferia dos festivais de cinema etnográfico, nos quais a "autoridade etnográfica" e o olhar externo podem ser reproduzidos (RUIZ & MARTÍNEZ, 2020). Esses festivais de filmes indígenas, por sua vez, desafiam estas categorias de "outros", propondo encenações em três direções: primeiramente, ao construir uma representação do indígena através do corpo e da palavra, não apenas baseada numa recriação do passado, mas também numa invenção em direção ao futuro, o que implica uma possibilidade de imaginar-se como um povo (RUIZ & MARTÍNEZ, 2020). Em segundo lugar, ao mostrarem formas de organização internas que revelam um tecido social e político relacionado à linhagens e lideranças dentro dos grupos que organizam os festivais. E em terceiro lugar ao revelarem como os povos indígenas são entendidos não apenas em relação aos territórios específicos de cada grupo, mas também em termos de trocas políticas globais e agendas que explicam a indigeneidade em um contexto transnacional (RUIZ & MARTÍNEZ, 2020). Quanto a esse último, evidencia-se aqui como a existência desses povos indígenas é articulada com a formação de estados-nação, a relação com o espaço e uma permanente transformação histórica. Também de forma tripartite, os autores compreendem que a materialidade dos filmes indígenas implica três características: 1) são nômades, o que significa que podem ser deslocados de seu contexto geográfico com a mídia digital; 2) são artefatos valiosos temporalmente, pois podem narrar e encenar histórias do passado e criar novas temporalidades através da visualização; e 3) são sociais, pois podem ser vistos coletivamente em fóruns de cinema, festivais e encontros (RUIZ & MARTÍNEZ, 2020).

Dessa maneira, festivais internacionais de cinema e festivais especificamente para filmes indígenas surgiram como espaços importantes para mostrar estas obras e criar uma comunidade global de vídeo indígena (CÓRDOVA, 2011). Estes eventos reúnem obras e produtores dispersos, gerando espaços de debate sobre direitos e representação indígena e facilitando a circulação de obras retornadas. O movimento de autorrepresentação e o direito à comunicação indígena

decorre da história de resistência e defesa dos direitos das comunidades indígenas (CÓRDOVA, 2011). Desde os anos 1970, as lutas pela autodeterminação dos povos indígenas nas Américas têm se centrado em torno de questões cruciais, como os direitos humanos e territoriais. Os cineastas indígenas frequentemente encontram pressões políticas nos níveis local, regional e nacional, enquanto simultaneamente tentam manter uma conexão com suas comunidades de origem e suas lutas e pressões internas (CÓRDOVA, 2011). Os coletivos que realizam projetos de comunicação indígena lutam para se sustentar e administrar as relações com as agências não-governamentais de direitos humanos ou de direitos indígenas. Estes coletivos estão cientes das ameaças e violações diárias de seus direitos. Algumas dessas nações vivem em reservas físicas sujeitas a assédio e intervenção do Estado, enquanto outras foram deslocadas ou profundamente afetadas pela migração para grandes cidades ou para o exterior. A forma tradicional de vida comunitária é violentamente perturbada nestes casos (CÓRDOVA, 2011).

Os festivais de cinema indígena, portanto, devem ser entendidos como encontros sociais que criam comunidades particulares e regimes de valor (RUIZ & MARTÍNEZ, 2020). Estes festivais são espaços políticos tanto pelo que há na tela quanto pelo fora da tela, na medida em que permitem novas formas de solidariedade, estratégias de resistência e trocas ontológicas e epistemológicas (RUIZ & MARTÍNEZ, 2020). O Festival de Cinema Indígena Daupará foi estabelecido na Colômbia em 2009 e seu nome se refere à capacidade dos jaibaná de entender "o poder de ver além". O festival foi inspirado pelas mobilizações em Cauca em 2008, que visavam resistir ao modelo de desenvolvimento econômico neoliberal e extrativista (RUIZ & MARTÍNEZ, 2020). O festival oferece uma oportunidade para os povos indígenas mostrarem suas produções audiovisuais, na medida em que visa criar um espaço para a difusão de produções de vídeo indígena que abordam questões relacionadas à autorrepresentação, propriedade coletiva e soberanias visuais. O Festival de Cinema e Vídeo Indígena Daupará é realizado todos os anos, alternando entre Bogotá e outras regiões da Colômbia. Ele serve como um meio de trabalho em rede e de consolidação das agendas políticas e é também um espaço para novas formas de sociabilidade e criação para os povos indígenas (RUIZ & MARTÍNEZ, 2020).

A organização do festival Daupará teve vários aliados nacionais, incluindo a ANTV (Autoridade Nacional de Televisão), assim como o Ministério da Cultura

da Colômbia e a ONIC, entre outros. Também estiveram envolvidos pesquisadores, antropólogos e comunicadores não-indígenas de Bogotá e de outras partes do mundo (RUIZ & MARTÍNEZ, 2020). A dimensão performativa do festival pode ser entendida como uma afirmação étnica por uma sociedade que prioriza a autonomia de seus territórios e a preservação de sua cultura. Após as exhibições do filme, os cineastas discutiram os temas subjacentes em seus trabalhos (RUIZ & MARTÍNEZ, 2020). Isto permitiu o desenvolvimento de estratégias de resistência e organização para encarar as questões enfrentadas pelos povos indígenas em diferentes partes do país, muitas vezes relacionadas às indústrias extrativas nos setores de mineração, carvão e hidroelétrico. Acima de tudo, estes festivais são espaços cenográficos que permitem a expressão da indigeneidade e têm conotações tanto rituais quanto políticas (RUIZ & MARTÍNEZ, 2020). Eles mostram rituais e práticas culturais dos povos representados nos filmes e são eles mesmos um tipo de cerimônia em que se gera um diálogo entre os filmes e o público. Os festivais de cinema indígena permitem a discussão de diferentes estratégias de organização e discussões políticas em torno da autonomia, comunicação e ameaças atuais de etnocídio e ecocídio (RUIZ & MARTÍNEZ, 2020).

Assim, conseguimos compreender como não só no Brasil, mas em outras partes da América Latina, os ativistas culturais indígenas estão utilizando novas tecnologias de mídia para documentar histórias subalternas, preservar os territórios das florestas e fortalecer a identidade tradicional e contemporânea (CÓRDOVA, 2011). Embora não haja um fio unificador que ligue todas as mídias indígenas, elas compartilham uma abordagem similar ao trabalho audiovisual, com uma perspectiva conjunta, comunitária, apoiada por laços transnacionais de ativistas, cineastas, jornalistas, acadêmicos, financiadores, entre outros (CÓRDOVA, 2011). Há várias organizações e indivíduos envolvidos no apoio a vídeos indígenas, incluindo projetos acadêmicos, produtores independentes, organizações regionais, projetos nacionais e estaduais, organizações não-governamentais indígenas, agências de apoio internacional, arquivos e festivais de cinema e, cada vez mais, programas e canais de televisão indígenas e comunitários (CÓRDOVA, 2011). Os festivais de filmes indígenas proporcionam um espaço importante para a disseminação da mídia indígena para o público comunitário, regional e internacional, bem como uma plataforma para os cineastas se conectarem e discutirem com seus pares e colaboradores (CÓRDOVA, 2011).

Nesse sentido, podemos ver como nesses festivais e filmes impera aquilo que estipula, enquanto agenda política, a metodologia do *recorazonar*. Isso porque esses filmes, assim como nos festivais onde são exibidos, há por muitas vezes um lugar de denúncia das atuais condições que muitas populações indígenas se encontram, por conta de políticas neoextrativistas, de garimpo, de relação predatória com a natureza, da necessidade estatal de catalogar essas populações e tentar transformá-los em sujeitos “modernos”, dentre outras violências diárias. Paralelamente esses filmes e festivais funcionam como um espaço onde essas populações podem resgatar seus sentir-pensar, e resgatar aquelas cosmologias alternativas às racionalidades dominantes, mas que por elas foram sufocadas. Dessa forma, esse Cinema contemporâneo indígena se revela muito precioso para esta pesquisa, na medida em que nesse universo vemos articuladas as duas frentes estéticas que buscamos mobilizar com o objetivo de ruirmos as narrativas dominantes e a partir disso pavimentarmos os caminhos que possam nos levar para uma perspectiva mais plural, e menos dualista, dos modos de se viver a vida. É a partir dessas duas frentes que enxergo as possibilidades de operarmos uma mudança em relação a paisagem política a qual estamos mergulhados.

Contudo, é através de um mergulho no conteúdo desses filmes que podemos compreender como eles funcionam como elementos políticos, não só pelos espaços comunitários que suas reproduções proporcionam, mas pelo conteúdo de suas imagens. Nesse sentido, trago aqui a discussão da operação cinematográfica dos povos Tikmũ'ũn, de aldeias diferentes. Essa trilogia de filmes aqui chamada de *Trilogia Tatakox*, apesar de ser filmada pelos habitantes da aldeia, são mediados pelo realizador Isael Maxakali.

5.3.1. O cinema-ritual dos Tikmũ'ũn.

Primeiramente, é importante apresentarmos o povo Tikmũ'ũn. Este é um subgrupo dentro do grupo linguístico Maxakali, que pertence ao tronco linguístico macro-jê. Atualmente, residem em três terras indígenas nas regiões do extremo

nordeste do estado brasileiro de Minas Gerais, com uma população de quase 2000 pessoas, em sua maioria constituída de crianças pequenas (TUGNY, 2014). Apesar de seu rico patrimônio cultural, o povo Tikmũ'ũn enfrenta atualmente algumas das piores condições socioambientais entre os povos indígenas brasileiros. Eles sofrem constantemente de graves epidemias e altos índices de desnutrição infantil e vivem em uma pequena porção de terra, quase totalmente destruída, sem acesso a água limpa (TUGNY, 2014). Esta situação tem sido agravada pela história violenta do povo Tikmũ'ũn com grupos não-indígenas, incluindo usurpadores de terras, missionários, fazendeiros, garimpeiros e aventureiros. Eles enfrentaram massacres, epidemias e sucessivas expropriações ao longo dos séculos XIX e XX e foram quase extintos em 1959 (TUGNY, 2014). A cultura do povo Tikmũ'ũn é conhecida por sua tenaz "resistência cultural", o que tem deixado perplexos muitos etnólogos e pesquisadores, dadas suas difíceis condições de vida e sua relação precoce com frentes de expansão em suas terras tradicionais e proximidade com as cidades (TUGNY, 2014).

Apesar da imposição histórica de mudanças no povo Tikmũ'ũn, eles continuam interessados nos seus yãm yxop, que se referem a pessoas-espíritos ou povos animais-humanos (TUGNY, 2014). Cada homem da aldeia possui um yãm yxop, com nome e características próprias. A presença do yãmĩyxop é uma constante nas aldeias Tikmũ'ũn, e eles podem ser celebrados através de performances de canto, danças e banquetes, estes yãm yxop, por sua vez, são a fonte de um repertório de canções e ensinamentos para os xamãs da aldeia e as canções em torno deles servem a vários propósitos, como ajudar os homens a confeccionar flechas e outros objetos utilitários, ajudar na caça, assim como dispositivos virtuais para viagens xamânicas a fins de curar os doentes e reacender laços de parentesco com os parentes mortos do povo (TUGNY, 2014).

O povo Tikmũ'ũn estabelece uma relação entre homens e mulheres das aldeias e os espíritos yãm yxop, que são considerados seus "filhos" nascidos em aldeias celestiais (TUGNY, 2014). Estes espíritos são acompanhados por um grupo de homens que são considerados xamãs ou yãm yxoptak, e são "adotados" como protetores e companheiros desses homens. Os yãmĩyxop são alimentados pelas mulheres e guiados pelos homens quando eles estão nas aldeias (TUGNY, 2014). Os homens, contudo, os acompanham em todos os seus movimentos, especialmente em direção às mulheres, e as mulheres, por sua vez, são as principais destinatárias

de suas visitas, se decorando para recebê-los. Com elas, os yãmĩyxop dançam, brincam, lutam, namoram, e delas recebem alimentos e outros bens (TUGNY, 2014). Contudo eles são também cegos, de modo que não há possibilidade de cruzamento de olhar entre um yãmĩyxop e uma mulher. Há um valor importante entre os Tikmũ'ũn de cuidar do yãm yxop, e pra isso é necessário saber como cuidar deles, por exemplo, chamando-os para as aldeias, preparando comida para eles e dançando com eles (TUGNY, 2014). Se os Tikmũ'ũn nos dizem que os yãmĩyxop são os portadores do conhecimento e das canções, é interessante notar que eles trazem os cantos pela boca de seus "pais", os homens das aldeias. Assim, os yãmĩyxop criam uma zona de intenso afeto entre todos os habitantes da aldeia (TUGNY, 2014). Os yãmĩyxop exigem que o povo Tikmũ'ũn cante suas canções enquanto os homens precisam do yãmĩyxop para cantar junto com eles (TUGNY, 2014).

Os espíritos Tatakox, por sua vez, que são “povo-espírito-lagarta”, organizam a iniciação de jovens meninos na idade adulta (TUGNY, 2014). Esse ritual é marcado por um duplo movimento: uma exposição, tal como uma encenação (apesar desse termo ser epistemologicamente problemático nesse ritual), que torna visível para as mães seus filhos já mortos e enterrados; e o gesto doloroso no qual as mães entregam seus filhos vivos a seus novos pais adotivos, os yãmĩyxop (TUGNY, 2014). O Tatakox carrega as crianças mortas do túmulo em seus braços e as entrega às mães, que fazem o gesto de tomá-las nos braços como recém-nascidos. As mães choram por seus filhos mortos, agora visíveis e perto de seus braços (TUGNY, 2014). Posteriormente, os Tatakox adotam esses jovens adultos e as mães choram dramaticamente por abandoná-los (TUGNY, 2014). Estas passagens acontecem no mesmo dia, e as mães então choram duas vezes: recebendo e readotando seus filhos mortos, e despedindo-se de seus meninos vivos que serão apresentados ao universo adulto (TUGNY, 2014). Ao estarmos mais alinhados à cosmologia e ao ritual Tikmũ'ũn, podemos mergulhar melhor na produção cinematográfica desse povo.

Isael Maxakali é um realizador de cinema indígena que atua junto da comunidade Tikmũ'ũn. Em sua trilogia *Tatakox* (2007); *Tatakox Vila Nova* (2009) e *Kakxop pit hãmcoxuk xop te yũmũgãhã* (Iniciação dos filhos dos espíritos da terra, 2015) os filmes são dirigidos por moradores indígenas das aldeias, em parceria com pesquisadores não indígenas (BRASIL, 2020). Esses participantes estão sempre em

um espaço de partilha, negociação, aliança e confronto. Os filmes Tikmũ'ũn são econômicos, concisos, opacos e fechados, e não permitem que o visível avance de modo a inviabilizar o invisível (BRASIL, 2020). Nesse sentido, podemos falar que os Tikmũ'ũn operam criando filmes-rituais, com uma dinâmica de assentamento repentino e esvaziamento do espaço, que assume aqui um matiz relacional e transformador que se traduz filmaticamente na relação entre campo e extra-campo. Esta dinâmica está mergulhada em outras manifestações estéticas e cosmológicas do Tikmũ'ũn, configurando um pensamento fílmico intimamente relacionado ao pensamento e à experiência xamânica (BRASIL, 2020).

Os filmes, portanto, se conectam à experiência do xamanismo múltiplo, que integra seus protocolos e virtualidades. Cada filme retoma o ritual à sua maneira, constituindo a particularidade da própria cena filmada (BRASIL, 2020). Esses filmes são compostos de longas filmagens que seguem os acontecimentos numa "visão interna" na qual o cineasta oscila entre participar da experiência, intervir em seu curso e distanciar-se dela para apreendê-la com a câmera (BRASIL, 2020). Como um exemplo, na primeira sequência de Tatakox (2007), vemos quatro crianças pintadas de vermelho, deitadas em uma cama de palha com o rosto coberto por panos brancos e flocos de algodão. O yãmĩyxop leva as crianças em direção ao vilarejo. Correndo desordenadamente pelo quadro e saltando em frente à câmera, movimentando seus corpos através de saltos e movimentos circulares, intensificados pelo som de seus aerofones. Ao fundo do pátio, as mulheres esperam os meninos trazidos pelos yãmĩyxop, os quais ao tocá-los, elas chorarão (BRASIL, 2020). Depois que as mães choram seus filhos, os Tatakox, guiados pelos homens da aldeia, levam as crianças para serem adotadas pelo yãm yxop. Isael Maxakali comenta por cima das imagens de forma arbitrária, resgatando o lamento dos parentes. O grupo de crianças se abriga na kuxex, mas as imagens não nos dão acesso ao que acontece ali dentro. A câmera filma agora a aldeia vazia, novamente mergulhada no silêncio, nos permitindo somente ouvir ao longe o som dos arefones. Uma panorâmica mostra que, pouco a pouco, as pessoas retomam suas atividades cotidianas. O plano retorna então à kuxex e dura um pouco mais a enquadrar a mata vazia ao fundo: ao longe, apenas entrevemos os tatakox, até finalmente perdê-los de vista. Dois anos mais tarde, não totalmente satisfeitos com o filme-ritual produzido na Aldeia Verde, a comunidade *Aldeia Nova do Pradinho* decide fazer sua versão. Aqui, diferentemente do primeiro Tatakox (2007), em que Isael

conduzia os comentários enquanto filmava os eventos, essa enunciação será assumida por lideranças e pajés, internamente à cena (BRASIL, 2020). Aqui eles se dividem entre dirigir o ritual e comentá-lo.

Quando os cantores-yãmĩxop entram nas aldeias Tikmũ'ũn, os nativos se referem a eles como "koxuk", que eles traduzem como "imagem" (TUGNY, 2014). Mas koxuk não é necessariamente algo que se apresenta para nós exclusivamente no domínio da aparência, da representação. Ou seja, por detrás do invisível aqui há a agência de algo também verdadeiro que repousa na invisibilidade (TUGNY, 2014). Isso porque na cosmologia Tikmũ'ũn, o Koxuk seria o corpo verdadeiro que se dá a ver em toda sua plenitude, não de uma forma parcial que representa o corpo carnal. Este evento de aparição nos leva a pensar a visão entre os Tikmũ'ũn como uma relação, não como um ato que consiste em projetar sobre outro corpo um olhar empírico, mas uma experiência relacional (TUGNY, 2014). Isso porque quando os Tikmũ'ũn apresentam os koxuk, referem-se a algo que está se passando, que os afeta, a um evento no qual eles e os yãmĩxop estão realizando mutuamente uma “troca de lugar” (TUGNY, 2014).

A terceira versão, *Kakxop pit hãmkoxuk xop te yũmũgãhã* (Iniciação dos filhos dos espíritos da terra, 2015), também de Isael Maxakali, é mais ampla, interessada em expor outros aspectos da experiência de iniciação às crianças (BRASIL, 2020). O que há de novo aqui é que para além do momento de chegada e de partida dos tatakox, acompanhamos com as crianças o trabalho de pintura do pau de religião e a exposição de outros rituais que até então estavam localizados no extra-campo, em outros filmes. Paralelamente, aqui temos um longo plano se detém na kuxex, agora ampliada para receber mais meninos, onde ao fundo, ouvimos o canto dos yãmĩxop (BRASIL, 2020). Neste filme, em um dado momento do ritual, vemos a imagem dos yãmĩxop emergindo do seu esconderijo na mata. Eles trazem “tanguinhas” de palha a serem vestidas pelas crianças em seu retorno do período de reclusão. Nesse terceiro filme, ainda que sua motivação tenha ocorrido por um intuito “didático”, a câmera se demora, aproxima-se, implica-se na experiência filmada, e muitas vezes deixa-se enredar por ela (BRASIL, 2020). Um exemplo é a cena noturna do filme, que se abre a partir do plano de uma perereca na floresta, enquanto ouvimos ao fundo o canto dos yãmĩxop. O pequeno anfíbio é objeto do olhar demorado da câmera, que nos faz atentar para seu corpo. Mas a câmera também será capturada pelo mundo noturno em que se vê imersa. Enquanto

observamos a perereca, somos imersos numa paisagem visual e sonora habitada por outros animais e seres que estão escondidos no breu, mas cuja presença faz-se notar e sentir (BRASIL, 2020). Novamente, ouve-se o canto, que contribui para mergulharmos a cena em um espaço mítico, habitado por espíritos-animais ancestrais: a escuridão, o silêncio pontuado pelos sons dos animais, o olhar fixo e impassível do pequeno anfíbio, o canto, que emerge transversal à cena; o longo plano. Em um corte seco, da noite para o dia, a imagem seguinte será novamente aquela da kuxex, a casa dos cantos. Aqui há uma transversalidade do canto em cenas, onde os cantos parecem vir de um espaço virtual que não é inteiramente interno ou externo, mas, ao invés disso, transversal à cena (BRASIL, 2020).

A *Trilogia Tatakox* pode ser categorizada como um filme-ritual na medida em que há uma apreensão dos rituais de iniciação e o papel dos atores (espectadores, participantes e membros da equipe de filmagem) é fluido e intercambiável (BRASIL, 2020). O xamã e os líderes dirigem o ritual ao mesmo tempo em que guiam a câmera, indicando “miradas” específicas. Os espectadores, por sua vez, movem-se entre os yãmĩxop, os koxuk e os tatakox. Os cineastas Tikmũ'ũn compartilham uma familiaridade com os temas que estão filmando e mantêm uma relação arraigada com o ritual e a cosmologia (BRASIL, 2020). Ou seja, os filmes Tikmũ'ũn mantêm uma perspectiva interna, apesar de assumir alguma distância do ritual. Seus cineastas são incapazes de abandonar a perspectiva interna de sua câmera, que não apenas registra o ritual, mas participa ativamente dele como um de seus agentes (BRASIL, 2020). Isso evidencia como a perspectiva interna do Tikmũ'ũn é definida e evolui através de sua abertura para o exterior e das relações com os espíritos-pessoas. O mundo visível se torna então povoado por esses seres, eventos e agências de outros mundos, criando uma rede de socialidade e interconexão (BRASIL, 2020). Paralelamente, ao trazer como elemento central a existência e agência desses seres, esses filmes perturbam as definições de quem deve pertercer ou não ao plano da política (CADENAS, 201X). Com isso, trazendo para a esfera política aqueles que foram relegados, num movimento essencialmente político (RANCIÈRE, 201X)

Portanto, na trilogia *Tatakox*, os cineastas acompanham ou trazem visitantes (pessoas-espirituais) ao vilarejo, e a câmera os espera no ponto visual limítrofe onde o invisível se torna visível (BRASIL, 2020). Ou então a câmera os acompanha em sua despedida da aldeia, onde nós os perdemos de vista na mata. A

floresta, lar do yãmĩyxop , é, portanto, uma floresta virtual que opera num extracampo, onde os povos espirituais vão quando deixam nosso campo de visão (BRASIL, 2020). Contudo, se no cinema o extracampo é contíguo ao campo, em sua continuidade não visível, aqui a contiguidade fenomenológica, da aldeia à mata, do terreno material ao terreno espiritual, carrega uma descontinuidade ontológica, na medida que o extracampo representa a passagem de um a outro mundo. O plano permite assim coabitação de espaços descontínuos, impossíveis (BRASIL, 2020).

Em termos cinematográficos, o campo representado pela vida na aldeia colocada em cena se imbrica com o extracampo, tornando estes regimes densamente entrelaçados. Se tratam de filmes extremamente simples e ao mesmo tempo intrincados em sua escritura. Em toda a trilogia, o enquadramento parece incapaz de conter, em seus limites, os sujeitos e eventos que filma. Trata-se de um “devir-enxame dos espíritos tatakox”, tendo em vista tanto sua dimensão sonora, quanto sua dimensão visual. Aqui o espaço fílmico é atravessado pelo ritual, tornando-se saturado. O olhar da câmera é submetido a variações rápidas do plano aberto ao plano fechado, da tomada distante à extrema proximidade. Constantemente atraído pela emergência de um evento, por sua configuração ao mesmo tempo intensa e difusa, o ponto de vista se desestabiliza e a enunciação perde seu ponto de ancoragem.

Aqui, o jogo entre campo, extracampo e antecampo (aquele por trás das câmeras) se apresenta complexificado. Talvez, este seja um traço relevante de alguns filmes indígenas, o que nos permite aproximá-los a uma certa tradição do documentário moderno (Brasil, 2012). Isso porque no domínio do cinema moderno um campo é, a princípio, o fechamento de um sistema ou a instituição de um corte do visível por um olhar direcionado. O sistema se fecha de duas maneiras: primeiramente, porque a definição de um campo instaura a primazia do olhar em relação aos demais sentidos, como se todos os afetos do corpo convergissem para este sentido, e exclusivamente a partir dele se afetassem. Em segundo lugar, porque, em seu sentido estrito, o campo estabelece um dentro e um fora, separando-os (Brasil, 2012). Esse movimento é o que vincula o cinema à tradição escópica ocidental, em seu trabalho de separação entre o sujeito que observa e os objetos a serem observados. No caso do cinema, entre aquele que observa e aquele que é capturado pela câmera. Esse fechamento, contudo, nunca é absoluto, já que o corte

é móvel e sempre funciona em uma dinâmica de relação entre campo e extracampo (Brasil, 2012). Assim, um sistema fechado remete espacialmente a um conjunto que não se vê e que pode, por sua vez, ser visto, com o risco de suscitar um novo conjunto não visto, ao infinito (DELEUZE, 1985). Ao acolhermos as tecnologias, as poéticas e as categorias vindas do cinema, por onde podemos definir o dentro e o fora, ainda que não absolutamente, pelo enquadramento e pelo campo, podemos compreender como o cinema Tikmũ'ũn reelabora estas categorias em suas próprias práticas (Brasil, 2012). Isso porque aqui o extracampo é coextensivo, imbricado com o cotidiano da aldeia, de modo que esse extracampo cosmológico parece irrigar as cenas cotidianas desses filmes (BRASIL, 2016).

Esta relação dos Tikmũ'ũn com o extra-campo, porém, não se encerra nos aspectos cinematográficos. Em sua cosmologia, os animais são transformações corporais dos que evitaram a morte (TUGNY, 2014). O termo utilizado pelos Tikmũ'ũn para se referir aos animais é xokxop. Os animais são então os corpos que guardam os ancestrais Tikmũ'ũn que caíram num “povo-de-mortos”. Com isso, Tugny (2014) compreende que talvez seja possível sugerir que Koxuk (imagem, sombra, alma), xokxop (animais, ou povo-de-mortos) e Xok (morrer, guardar dentro) sejam noções que participem de um mesmo campo semântico (TUGNY, 2014). Esse campo sugere que o corpo morto é aquele que saiu de um campo visual, mas não se acabou, assim como os animais desaparecem na floresta. O corpo animal é então ao mesmo tempo o corpo dos ancestrais dos Tikmũ'ũn, a forma dos seus mortos, enquanto seus koxuk são o evento em que eles se dão a ver aos Tikmũ'ũn (TUGNY, 2014). Dentro da cosmologia Tikmũ'ũn, os xokxop desvestem seus corpos animais e chegam às aldeias Tikmũ'ũn com os mesmos corpos que os humanos.

Assim, o que para nós parece opaco, aqui se abre como uma rede no mundo visível habitada por seres, eventos e agências de outros mundos. Aqui, a câmera assume agência nestas passagens, onde os cineastas procuram capturar as forças e os afetos não-humanos que jogam homens e cinema nos limites do território de significação, em vez de organizar e dar sentido ao universo (BRASIL & BELISÁRIO, 2016). O filme capta uma experiência de visão e de escuta que faz emergir um campo de sentidos afetados pelas formas expressivas e pelos próprios materiais. O corpo no filme pode ser afetado por este regime de intensidades, e como nós, os “não-índios”, assistimos ao filme, somos convocados a habitar este

outro território de experiência como espectadores (BRASIL & BELISÁRIO, 2016). Como resultado, o próprio cinema se torna algo diferente, com intensidades cosmológicas que ganham uma potência arrebatadora à medida que o invisível se torna visível (BRASIL & BELISÁRIO, 2016).

O cinema Tikmũ'ũn, portanto, é um ritual que permite a relação entre o visível e o invisível (TUGNY, 2014). O movimento de dupla adoção no interior dessa cultura aqui aparece como um sistema eficaz no universo Tikmũ'ũn, que dissolve qualquer sobreposição ou ação tirânica de um corpo sobre outro. Para ensinar canções e conhecimentos a estranhos, o Tikmũ'ũn deve criar laços de adoção e distribuir atributos individuais entre os vários corpos de sua teia, o que leva à dissolução de alguns limites constitutivos de individualidades e cria um "corpo feito por muitos" (TUGNY, 2014). Os Tikmũ'ũn falam uns pelos outros, e os espíritos cantam pela boca dos homens, demonstrando uma complexa rede de parentesco que distribui hierarquias e nivela os limites dos indivíduos (TUGNY, 2014), indo de encontro com um individualismo sufocante que é a marca das contemporâneas sociedades neoliberais. Nesse sentido, esse Cinema contemporâneo Indígena, especialmente aqueles que trabalham de maneira intensa os elementos do extra-campo, oferecem uma alternativa enquanto cosmologia, enquanto modos de organização, para aqueles modos neoliberais e modernos de ser e existir. Contudo, não fazem isso de uma maneira simplória ao contrastar o tradicional com o moderno, mas justamente fazem isso ao mobilizarem e subverterem uma mídia essencialmente moderna: o cinema. Com isso, trazem não só uma crítica a essas racionalidades dominantes, mas também resgatam aqueles sentir-pensar que podem ser vislumbrados como modos de articulação para resistirmos às violências dessas racionalidades.

5.4.

Conclusão do capítulo

A partir dos filmes que aqui mobilizei podemos enxergar como com base na filosofia de Deleuze (2018a), e sua aplicação ao cinema, como essa mídia, por si só, possui uma inerente potência política. Isso porque temos no corpo cinematográfico um centro de indeterminação. Isso se dá na maneira que o cinema rompe a percepção natural do olhar ao gerar perspectivas que vão além do controle individual. Ao apresentar a falta de um centro estável, os cortes e justaposições de um filme podem remontar uma cena em direção ao estado de coisas acentrado, promovendo assim uma reflexão e negociação de perspectivas alternativas (DELEUZE, 2018a). Rancière (2006), baseando-se nas ideias de Deleuze, argumenta que o cinema devolve a percepção às coisas, na medida em que é uma operação de restituição. Ou seja, é uma atividade artística que cria dentro dos acontecimentos cinematográficos as potencialidades que o cérebro humano nos priva, para constituir um universo sensorio-motor adaptado às suas necessidades e sujeito ao seu domínio (RANCIÈRE, 2006). O que o cinema faz é distorcer este caráter tendencioso da organização da consciência, promovendo uma multiplicidade desorganizada e suspendendo o privilégio de uma percepção centrada, representada pela organização da consciência. Assim, se assumirmos que a arte política significa a criação de uma colisão dialética entre elementos heterogêneos para provocar um choque (Rancière, 2009), então o cinema pode ser considerado uma arte política e um meio de trabalhar com o político.

Nesse sentido, à luz das contribuições teóricas dos capítulos anteriores, pudemos trazer para primeiro plano o cinema como meio de discussão e como meio para nos fazer pensar sobre as discussões que aqui buscamos nos ancorar, apesar dessas discussões terem sido provenientes de muitas direções. Esse ancoramento, contudo, ainda se dá à luz dos objetivos políticos que a *metodologia do recorazonar* nos convoca a ação. Ou seja, as duas frentes de ação política que se concentram em: De um lado, resgatar essas vozes silenciadas pelas racionalidades dominantes da modernidade e do neoliberalismo, e de outro expor as feridas e as crises que sofremos como consequência da internalização e reprodução do neoliberalismo e da modernidade por parte da população. Assim, a partir destas outras visões de

mundo e racionalidades, operando conjuntamente com des-pensarmos o sistema, podemos nos *recorazonar* para novos e outros significados da vida que podem ser realizados (INTZÍN, 2018). A partir desse movimento podemos buscar construir um espaço caracterizado por uma multiplicidade de mundos mutuamente interconectados e em relação, ainda que diversos, de modo que se potencialize ainda mais os atritos com essas racionalidades dominantes, abrindo possibilidades para imaginarmos um novo cenário político que pode brotar das fraturas dessas racionalidades.

Dessa forma, aqui meu texto também busca se comportar como um texto-chuva, na medida em que tenho aqui como objetivo me alimentar das ondas que esses artefatos estéticos e políticos representam, num movimento constante de choque com as falésias dessas racionalidades dominantes que se pretendem hegemônicas. Aqui tal como uma chuva convectiva, encorpo meu texto a partir da evaporação dessas ondas, e faço chover sobre o mar novamente. Devolvendo essas águas ao mar, fortalecendo essas ondas, fazendo com que seu choque seja ainda mais impactante, fazendo com que o seu potencial erosivo seja ainda maior.

6 Considerações Finais

Esta pesquisa começa com uma inquietude acerca do fato de eu enxergar que existem, na América Latina, pelo menos duas racionalidades dominantes frutos de projetos políticos que tiveram sua origem na Europa e na América do Norte, mas que foram internalizadas por grande parte da população latina. Esses são a modernidade e o neoliberalismo. Essas duas racionalidades, contudo, possuem projetos por vezes distintos. Enquanto na modernidade há uma agenda de enquadrar sujeitos habitantes de um território como população, e sujeitá-los ao Estado; no neoliberalismo vemos uma agenda de erodir o reino do social, uma valorização da individualidade, e uma retração do papel do Estado enquanto provedor de serviços básicos, de forma a depositar no indivíduo a responsabilidade de escolher o melhor plano de saúde, o melhor transporte para se locomover, a melhor escola para seus filhos, entre outros. Contudo, apesar dessa diferença, na América Latina o neoliberalismo veio como um projeto de modernização dos Estados, especialmente durante o período das ditaduras na região, que coincidiu com a ascensão da racionalidade neoliberal. Aqui se tornar neoliberalizado passou a se tornar sinônimo de se tornar modernizado. A partir disso, diversos Estados latinos deram cabo a um projeto de neoliberalização, de uma forma que fragilizou ainda mais o estado daqueles que já eram grupos marginalizados pelo capitalismo predatório e pela modernidade, principalmente aqueles povos vistos como “arcaicos” e obstáculos ao progresso. Tudo isso foi, e continua sendo, apoiado e estimulado pelas respectivas populações desses Estados.

Contudo, apesar desse apoio, essas racionalidades nunca conseguem dominar completamente essas populações. Sempre há algo que sobra, que escapa, quando olhamos para o todo. Nesse sentido, eu compreendia que isso se dava na medida em que somos povos híbridos, que somos o resultado da soma de vetores que atuam em direções diferentes. Dessa forma, a modernidade aqui se relacionaria com as especificidades culturais de cada povo, e a partir disso criaria uma terceira imagem. Não completamente moderna, nem completamente tradicional. Mas uma imagem híbrida, que representa o resultante da soma desses atravessamentos. Contudo, a partir da literatura que tive contato na composição dessa pesquisa, percebo que talvez seja mais adequada a imagem das sociedades abigarradas,

conceito que se coloca em oposição a esse do hibridismo. Isso porque no hibridismo compomos essa terceira imagem a partir do somatório daquelas que as compõem. No conceito de abigarramento, em contraste, entendemos que esses atravessamentos não criam uma imagem resultante, mas conservam na própria imagem os distintos atravessamentos que compõem os sujeitos. Por vezes de maneira complementar, por vezes de maneiras dissidentes e críticas. No caso das racionalidades dominantes representadas pela modernidade e pelo neoliberalismo, e das racionalidades mais tradicionais; compreendemos que essas racionalidades funcionam no interior dos sujeitos de modos abigarrados, de modos que essas racionalidades dominantes entram em conflito e se complementam simultaneamente com aspectos culturais locais, de maneira particular a cada contexto. Ou seja, essa relação entre as racionalidades modernas e tradicionais não é automaticamente antagônica, mas são o reflexo de como as pessoas vivem normalmente mergulhadas em contradições no que tange à reprodução dessas racionalidades que podem ser hostis até para quem as reproduz (CHATTERJEE, 1993). Podemos observar isso nas esculturas de Gabriel Chaile, como vimos ao longo do capítulo 4. O artista mantém as técnicas tradicionais de esculturas dos povos andinos, ao mesmo tempo que posiciona essas esculturas ao lado, e em relação, de objetos “modernos”. Com isso o artista assemelha essas esculturas à realidade de muitos povos indígenas latinoamericanos, onde se frequenta os espaços do tradicional e do contemporâneo simultaneamente.

Contudo, apesar desse aspecto abigarrado, essas racionalidades dominantes se pretendem hegemônicas, e depositam sua efetividade e sucesso na internalização e reprodução por parte das pessoas que compõem a esfera social. Nesse sentido, através de Verônica Gago (2019), podemos entender como essas racionalidades não são impostas de cima pra baixo por aqueles atores, ou elites globais, que “controlam” o mundo. Muito pelo contrário, é a própria população que reproduz essas categorias, através de um desejo e de um apego às promessas que essas racionalidades oferecem. Contudo, essa reprodução não se dá de maneira onde se reproduz perfeitamente uma “cartilha” neoliberal e moderna. Essas populações reproduzem essas categorias da sua forma abigarrada, onde não se perde completamente suas cosmologias, suas compreensões de relacionalidade, suas formas de viver em comunidade, seus sentir-pensar. Isso é muito importante no interior desta pesquisa, enquanto lógica. Porque é justamente através dessa

conservação de entendimentos e cosmologias que escapam àquelas dominantes que vemos possibilidades de resistência e de subversão mesmo por aqueles que internalizam e reproduzem certas categorias. Isso porque a partir de Gago (2019) entendemos que nas economias barrocas, ou abigarradas, há uma operação como reedição do trabalho servil ou semiescravo, práticas recorrentes de modernas fábricas clandestinas e de oficinas têxteis na América Latina e no mundo (GAGO, 2019). Há a reprodução de violentos elementos de exploração que se fazem presentes nas economias transnacionais da globalização capitalista e que ressoam nessas determinadas economias, criando um componente moderno da organização do trabalho. Contudo, simultaneamente essas reproduções são questionadas frente a outros tipos de modalidades de produção compreendidos por essas comunidades. Dessa forma, nas economias abigarradas a heterogeneidade dessas formas de produção opera como uma denúncia daquelas formas de produção tidas como modernas, na medida em que se questiona a validade desses ambientes e dessas redes (GAGO, 2019). Processo esse que é alimentado por aqueles que reproduzem essas formas de produção e expõem as crises que essas formas provocam nos corações, mentes e corpos das pessoas. Assim, essa produção moderna capitalista contemporânea barroca opera em uma coexistência simultânea de modalidades que desafiam a linearidade do progresso e a superação de formas tendencialmente cada vez mais modernas (GAGO, 2019).

Dessa forma, essas economias barrocas se apresentam como um espaço simultâneo de disputa e de reforço dessas narrativas dominantes. Contudo, devo responder aqui porque me interessa a disputa e desconstrução dessas racionalidades dominantes, nominalmente aquelas modernas e neoliberais. Isso se dá na medida em que, segundo Escobar, se a causa das crises que vivemos é este Universo que se pretende hegemônico, então as crises que enfrentamos implicam uma transição para o oposto, ou seja, para um pluriverso (Escobar, 2016). Isso porque enfrentamos problemas modernos para os quais já não existem soluções modernas (Escobar, 2016). Frente a isso, nesta pesquisa o pluriverso funciona como mais do que uma ideia, mas algo vivo que percorre o texto. Isso porque o pluriverso se faz presente na maneira como as obras de arte que aqui trouxe descortinam modos de viver abigarrados, ambíguos e em constante movimento. Ambíguos e abigarrado juntamente na medida em que o pluriverso, portanto, é uma apreciação da realidade que contrasta com o projeto dessas racionalidades dominantes que estipula, e visa

construir, um cenário político onde existe somente uma única realidade da qual emergem múltiplas culturas, perspectivas ou representações subjetivas (Escobar, 2016). No pluriverso, em contraste, ativamente busca-se gerar alternativas ao mundo que sejam aceitáveis para a coexistência de diversos mundos. Ou seja, busca-se dar voz àqueles outros mundos que perturbam a história deste mundo que se pretende hegemônico e, através desse movimento, erodi-lo, aos poucos.

Para realizar isso, contudo, não devemos depositar nossas esperanças num movimento automático de eterna desconstrução dessas categorias por parte das classes populares que atuam em economias abigarradas. Até porque é importante salientar que o poder opressivo tem a capacidade de se adaptar e se adequar às resistências locais. Nesse sentido, para buscarmos esse cenário pluriversal necessário nos deslocarmos da centralidade das ontologias dualistas, buscando expandir o espaço das ontologias não-dualistas que foram sufocadas e silenciadas, de modo a trazer aqueles que foram violentamente removidos da esfera política de volta para o primeiro plano, e simultaneamente nos debruçarmos sobre as violências que certos projetos políticos engendram, dos quais às vezes não vemos escapatória no horizonte. Para tentarmos nos descolar dessas racionalidades dominantes que encarnam essas ontologias dualistas, adotei aqui a *metodologia do recorazonar*.

Segundo Juan López Intzín (2018), nós nos apropriamos da forma de ser de uma cultura e isto nos levou cegamente a fazer parte da racionalidade modernidade capitalista que declarou guerra a todos os ecossistemas do planeta. A tarefa de reconquista, portanto, começa com a volta dos nossos corações ao cosmos que fomos incapazes de visualizar na medida em que foram sufocadas pela própria modernidade, continuada enquanto estratégia neoliberal. Com isso, no interior da *metodologia do recorazonar*, há um processo de despertar e ação de sujeitos coletivos que podem abrir caminhos para pensarmos nossas próprias histórias e políticas de forma diferentes (INTZÍN, 2018). É o que devemos trabalhar juntos para alcançarmos. Devemos fazê-lo sem cair na armadilha das idealizações em torno de uma vida plena e digna baseada em sociedades supostamente construídas simetricamente, sem levar em conta que estas são construídas em contradição, de forma abigarrada, de modo que empedramos os nossos corações ao nos enrijecermos dentro desse mundo moderno neoliberal que busca silenciar os outros mundos existentes (INTZÍN, 2018). Segundo Intzin (2018), a crise que estamos

sofrendo atualmente nos convida a buscar novos significados de vida e de nossa própria humanidade com base em uma racionalidade fundamentada e sentida.

Contudo, a busca pelo resgate da palavra que reemerge desses povos subalternizados é apenas uma das possibilidades. Ou seja, a partir de outras lógicas, do sentir-saber ou pensar-saber dos que vêm de baixo (INTZÍN, 2018). Esses, como salientamos, não necessariamente vêm de baixo como um vulcão em erupção, devastando radicalmente toda estrutura que está acima: ao compreendermos os abigarramentos daqueles que vêm debaixo, compreendemos como esses podem também reforçar essas categorias que transformaram seus corações em pedra, reforçar essas categorias que silenciam os povos removidos de voz que acabamos de citar. Para enfrentarmos isso, segundo Intzin (2018), temos que desapreender o que apreendemos e "des-pensar" o sistema. Ou seja, temos que pensar em desconstruí-lo através da imaginação epistemológica. Assim, talvez seja a partir destas outras visões de mundo e racionalidades, operando conjuntamente com des-pensarmos o sistema, que podemos nos *corazonar* para novos e outros significados da vida que podem ser realizados. Temos que continuar a sentir, pensar e ver a partir da inversão de nosso mundo impensado (INTZÍN, 2018).

É aqui que a estética tem um importante lugar, na medida em que me oferecem críticas e afrontas a essa estrutura apoiada por essas racionalidades que se pretendem hegemônicas, ao passo que me ajuda a recentralizar experiências outras, dar-lhes vida e propulsão para ajudar a erodir esse mundo que se pretende único. Nesse sentido, a importância das obras de arte aqui nesta pesquisa surgem ao passo em que a estética me dá as ferramentas conceituais que me permitem capturar no meu texto os afetamentos por obras, conceitos e imagens que me atravessam diariamente e me fazem pensar e refletir ao seu lado. É justamente disso que vem minha vontade de operar meu texto como um texto-chuva, como aquele que retorna as águas evaporadas do mar a ele, com isso encorpando suas ondas e seu potencial erosivo.

Sem o contato com obras que me fazem pensar ao me deslocarem, tanto quanto textos acadêmicos em si, mas com potenciais estéticos singulares, talvez não tivesse a capacidade crítica e textual que permitiu a realização desta pesquisa. Meu texto, portanto, também tem como objetivo, para além de pensar ao lado dessas obras, devolver as forças que me fazem pensar àqueles que me fizeram pensar a partir de suas obras. Não como uma troca de favores, mas como quem encontra um

aliado político na luta pela erosão de violentas racionalidades, e pelo resgate de sentir-pensares que podem pluralizar nossa concepção acerca da própria vida. A esses aliados artistas, meu texto busca fortalecer, contra as lutas políticas onde nos encontramos posicionados do mesmo lado.

Portanto, as obras que aqui trouxe para pensarmos em conjunto não necessariamente somente resgatam as vozes de muitos povos e grupos sociais que foram marginalizados ou sufocados pela modernidade e pelo neoliberalismo da forma em que se encontraram na América Latina. Não só resgatam a voz de povos e grupos que ainda resistem a esse encontro através de diversas táticas de enfrentamento para lidarem com as violências diárias. Essas obras também funcionam como imagens e espaços de denúncia das violências que essas próprias categorias carregam, de modo que contribuem para as fraturas e rachaduras nas superfícies desses discursos. Contudo, a forma que isso se apresenta é no interior de um espectro, às vezes apontando mais para um lado do que para outro.

Com os exemplos que vimos ao longo da pesquisa temos o coletivo MAHKU, que ao mesmo tempo em que traz para primeiro plano sua cosmologia e seus modos de vida e relacionalidade com a natureza, também atua diretamente na tentativa de resistência em relação às terras que lhe foram usurpadas, buscando reconquistar um espaço de autonomia por meio da arte. Por outro lado, temos o Novo cinema chileno, que denuncia as problemáticas que essa modernidade continuada enquanto projeto neoliberal no Chile causou nessas sociedades. Ou então, como citamos anteriormente, Gabriel Chaile que dialoga diretamente com aqueles povos sufocados pelo casamento dessas duas racionalidades da forma que se deu na América Latina, e com isso simultaneamente oferece esculturas urbanas utilitárias enquanto resgata a estética, a imagem e os motivos pré-colombianos que remetem a tradições que se afastam dessas categorias. Ou seja, todos esses artistas selecionados dialogam com esse espectro e trazem para primeiro plano em suas obras tanto a crítica direta à modernidade e ao neoliberalismo que dominam a América Latina, quanto o resgate daquelas racionalidades, cosmologias, e entendimentos de vida que não são representadas por essas racionalidades que se pretendem hegemônicas.

Os artistas, porém, fazem isso de modo que rompem com a partilha do sensível, apresentando essa resistência em forma de uma arte que rompe com o banal, de modo a contra-atualizar a modernidade e o neoliberalismo, instigando

nosso pensamento ao perturbá-lo por esse movimento. Com isso, sujeitos que estão relegados da política são resgatados para o interior dessa esfera por esses artistas, ao passo que estimulam as fraturas e as erosões das estruturas que afastaram esses sujeitos da política em primeiro lugar. Ao mesmo tempo esses artistas

Nesse sentido, esperamos aqui ter com sucesso apresentado o ponto de que obras de arte são artefatos muito importantes para suscitar esses pensamentos e criarmos possibilidades políticas de imaginação ao seu lado. Para além disso, busquei aqui ressaltar as vontades políticas, as expectativas e sensibilidades de artistas e daqueles impactados por eles. Assim, podemos nos aproximar de um horizonte onde há a possibilidade de desempedarmos nossos corações, praticando formas de reconhecer e contemplar outros modos de pensar e de viver que possam oferecer caminhos possíveis para encontrarmos uma vida com políticas e modos de relação mais harmônicos.

7.

Referências bibliográficas

ADORNO, T. **Prims**. First MIT Press paperback editon, p.271, 1983.

ALMEIDA, E. **Silêncios na História (da Arte): As Pistas do Mapa de Lopo Homen II, de Adriana Varejão**. XII EHA – Encontro de História da Arte–UNICAMP, 2017.

ANDERSON, P. **Modernity and revolution**. New left review. Londres, n. 144, mar./abr. 1984.

ANTONACCI, C. Rosana Paulino: **Enunciações Poéticas de Arte Africana Contemporânea** Rebento, São Paulo, n. 6, p. 272-291, maio, 2017.

BAKHTIN, M. M. **Speech Genres and Other Late Essays**. Austin: University of Texas Press, p.177, 1986.

BEVILACQUA, J. **O vazio na obra de Rosana Paulino**. In: Pinacoteca de São Paulo (Org.). Rosana Paulino: a costura da memória. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2015.

BHAMBRA, G. **Rethinking modernity: Postcolonialism and the Sociological Imagination**. Berlin: Springer, 2007.

BRASIL, A. **Bicicletas de Nhanderu: lascas do extracampo**. Devires – Cinema e Humanidades, BELO HORIZONTE, V. 9, N. 1, P. 98-117, Jan/Jun, 2012.

BRASIL, A; BELISÁRIO, B. **Desmanchar o Cinema: VARIAÇÕES DO FORA-DE-CAMPO EM FILMES INDÍGENAS**. Sociologia & Antropologia, v. 6, n. 3, p. 601–634, set. 2016.

BRASIL, A. **O cinema-lagarta dos Tikmũ'ũn: teoria-prática das imagens xamânicas**. Intexto, Porto Alegre, n. 48, p. 157–175, 2020.

BRASIL, A. **Ver por Meio do Invisível: O cinema como tradução xamânica**. Novos estudos CEBRAP, v. 35, n. 3, p. 125–146, nov. 2016.

BRESSER-PEREIRA, L. C. **Modernidade neoliberal**. Revista Brasileira de Ciências Sociais. Vol. 29, n. 84, p 87 - 102, fev. 2014.

BRINGEL, B.; MARTINEZ, A.; MUGGENTHALER, F. (Compiladores). **Desborde**. Estallidos sujetos y porvenires en América Latina. Quito: Fundación Rosa Luxemburg, 2021.

BROWN, W. **Nas ruínas do neoliberalismo: a ascensão da política antidemocrática no ocidente**. São Paulo: Editora Filosófica Politéia, 2019.

BRUNNER, J. J. **Notes on modernity and postmodernity in Latin American culture.** In: BEVERLEY, J.; ARONNA, M.; OVIEDO, J (Orgs.). *The postmodernism debate in latin America.* Durham e Londres: Duke University Press, p. 34 – 54, 1995.

BRUNIERE, M. **Um aprendizado sobre estéticas decoloniais com o coletivo Mahku.** Santa Catarina (Mestrado em Psicologia) - Setor de Psicologia, Universidade Federal de Santa Catarina, 2019.

BUDDS, J. **Gobernanza del agua y desarrollo bajo el mercado:** las relaciones sociales de control del agua en el marco del Código de Aguas de Chile. *Investigaciones Geográficas, [S. l.]*, n. 59, p. 16–27, 2020.

CASTILHO, J; OJEDA, M.; PIETRO, F.; VALDEBENITO, R. **El código de aguas del modelo neoliberal y conflictos sociales por agua en Chile:** Relaciones, cambios y desafíos. *AGUA Y TERRITORIO*, NÚM. 11, pp. 97-108, Jan-Jun, 2018.

CADENA, M. **Indigenous Cosmopolitics in the Andes: Conceptual Reflections Beyond "Politics.** *Cultural Anthropology* 25, pp.334-370, 2010.

CADENA, M. **Earth Beings:** Ecologies of Practice across Andean Worlds. Durham and London: Duke University Press, 2015.

CALFUQUEO, S. **Ko ta mapungey ka** (Agua también es territorio). 2021. Disponível em: <https://sebacalfuqueo.com/2020/04/13/ko-ta-mapungey-ka-el-agua-tambien-es-territorio-2020/>

CALFUQUEO, S. **Palabras a las aguas.** 2022a. Disponível em: <https://sebacalfuqueo.com/2022/04/09/palabras-a-las-aguas-2021/>. Acesso em

CALFUQUEO, S. **Mercado de aguas.** 2022b. Disponível em: <https://sebacalfuqueo.com/2022/04/09/mercado-de-aguas/>>. Acesso em:

CAMBLONG, A. **Habitantes de frontera.** In: *CUADERNOS DE RECIENVENIDO*/27. São Paulo: Humanitas, 2004

CANCLINI, N. **Culturas híbridas:** Estratégias para entrar e sair da modernidade. 4ª ed.. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, p.385, 2019.

CAROLIN, C. **After the Digital We Rematerialise:** Distance and Violence in the Work of Regina José Galindo. *Third Text*, Vol. 25, Issue 2, p. 211–223, March, 2011.

CHAKRABARTY, D. **Provincializing Europe:** Postcolonial Thought and Historical Difference. Princeton University Press, 2000.

CHAKRABARTY, D. **Planetary Crises and the Difficulty of Being Modern.** *millennium Journal of International studies*, vol 46(3), pp. 259-282, 2018.

CHATTERJEE, . **The Nation and Its Fragments:** Colonial and Postcolonial Histories. Princeton: Princeton University Press, 1993.

CHERNIN, A. **Na mente de Pablo Larraín**. Ibermedia, 2013. Disponível em: <<http://www.programaibermedia.com/pt/nuestras-cronicas/en-la-mente-de-pablo-larrain/>> Acesso em: 04/03/2018.

COCCO, G.; CAVA, B. **Enigma do disforme: neoliberalismo e biopoder no Brasil global**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2018

CÓRDOBA, A. (2012). **Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América Latina**. Comunicación y Medios. Revista Comunicación y Medios, Nº. 24, p. 81-107, 2011.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** São Paulo: Ed. 34 Letras, 1992.

DELEUZE, G.s; GUATTARI, F. **Mil Platôs**. vol.4. São Paulo: Editora 34, 2008.

DELEUZE, G. **Cinema 1: a imagem-movimento**. São Paulo: Editora 34, 2018a

DELGADO, A. **Suma Qamaña As a Strategy of Power: Politicizing the Pluriverse**. Carta Internacional, vol. 13, n. 3, 2018.

DIDI-HUBERMAN, G. **Falenas: ensaios sobre a aparição**. Lisboa: KKYM, 2015

DIDI-HUBERMAN, G. **Ondas, torrentes e barricadas**. Serrote. São Paulo: n. 33, p. 115 - 143, novembro 2019.

DINATO, D. **“Vende tela, compra terra” e outras formas de atuação política do Movimento dos Artistas Huni Kuin (MAHKU)**. Arte & Ensaios vol. 27, n. 41, jan.-jun. 2021.

DOZIER, Ayanna. **The Artsy Vanguard 2022: Guadalupe Maravilla**. 2016. Acesso em <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-artsy-vanguard-2022-guadalupe-maravilla>

DULCI, T. **Transições negociadas: o “Não” de Pablo Larraín e as memórias do plebiscito na pós-transição chilena**. Diálogos, v.24, n.1, p. 554-580. 2020

DUSSEL, E. **Ética da libertação: na idade da globalização e da exclusão**. Petrópolis: Vozes, 2002.

EDKINS, J. **Face Politics**. New York: Routledge, 2015

ELEODE, E. **Gabriel chailes colossal clay-sculptures alive-ancestral history**. 2016. Disponível em: <<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-gabriel-chailes-colossal-clay-sculptures-alive-ancestral-history>>.

ENCINAS, D. **Abordaje crítico-reflexivo de la construcción de la semiosfera fronteriza en el film “7 cajas”**. Revista del grupo de Estudios SEMIO-DISCURSIVOS, v. 3, p. 64-79, 2022.

ESCOBAR, A. **Sentipensar con la Tierra:** Las Luchas Territoriales y la Dimensión Ontológica de las Epistemologías del Sur, AIBR - Revista de Antropología Iberoamericana, Vol. 11, no. 1, pp. 11 – 32, 2016.

FAZZOLARI, C. **A performance de Regina José Galindo:** luta e resistência na América Latina. Revista Extraprensa, [S. l.], v. 11, n. 2, p. 58-68, 2018.

FLORES, C. **Cinema chileno do século XXI.** In: Caixa Cultura (Org.). O Novo Cinema Chileno. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, p. 13 – 15, 2014.

FORTE, G. **Djanira da Motta e Silva:** modernista de cenas e costumes brasileiros. Revista Novos Rumos, [S. l.], v. 54, n. 1, 2017

FOUCAULT, M. **The Politics of truth.** Los Angeles: Semiotext(e), p.81, 2007.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber.** 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 238p, 2008.

GAGO, V. **De la invisibilidad del subalterno a la hipervisibilidad de los excluidos.** Un desafío a la ciudad neoliberal. Nómadas, Bogotá, n. 35, p. 49-63, Julho 2011.

GAGO, Verónica. **La Salada:** ¿un caso de globalización «desde abajo»? Territorio de una nueva economía política transnacional. Nueva Sociedad, n. 241, septiembre-octubre de 2012.

GAGO, V. **A Razão Neoliberal:** Economias Barrocas e Pragmática Popular. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

GALINDO, R. Regina José Galindo, “**Tierra**” 2013. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mlteAI2P_98>. Acesso em:

GELLNER, E. **Nations and Nationalism.** 2nd ed. Oxford: Blackwell, 2006.

GIDDENS, A. **Anthony Giddens on Globalization:** Excerpts from a Keynote Address at the UNRISD Conference on Globalization and Citizenship. UNRISD News, v. 15, n. 15, p. 4-5, 1996.

GIDDENS, A. **Modernidad e identidad del yo:** el yo y la sociedad en la época contemporánea. Barcelona: Península, 1997.

GOMÈZ, P. MIGNOLO, W. **Estéticas decoloniales.** Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas-ASAB, 2012.

GÓMEZ, S.; MARTÍNEZ, G.. **Indigeneidad performada:** apuntes etnográficos de dos festivales de cine indígena en Colombia y Panamá. Revista Española de Antropología Americana, v. 50, p. 265–276, sep. 2020.

HOLLANDA, H. **Pensamento feminista hoje:** perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.

HUYSEN, A. **Passados presentes:** mídia, política, amnésia. In: HUYSEN, Andreas. Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

INAYATULLAH, N. BLANEY, D. **International Relations and the Problem of Difference.** New York: Routledge, 2004.

INTZÍN, Juan L. **Ich'el-ta-muk':** la trama en la construcción del Lekil-kuxlejal. Hacia una hermenéutica intercultural o visibilización de saberes desde la matricialidad del sentipensar-sentisaber tseltal. In: Prácticas otras de conocimiento(s). Entre crisis, entre guerras. Buenos Aires: CLACSO, 2018.

KOYAMA, E. **MAHKU: ARTE CONTEMPORANEA INDÍGENA HUNI KUIN.** 2018.

LECHNER, N. **Norbert Lechner:** Obras IV. Política y subjetividad. México: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede México & Fondo de Cultura Económica, 2015.

LECHNER, N. **A Disenchantment Called Postmodernism.** In: BEVERLEY, J.; ARONNA, M.; OVIEDO, J (Orgs.). The postmodernism debate in latin America. Durham e Londres: Duke University Press, pp. 147- 164, 1995.

LECHNER, N. **Norbert Lechner:** Obras IV. Política y subjetividad. México: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede México & Fondo de Cultura Económica, 2015.

LIJNSTENS, C. **La devastación por las imágenes...** Cazadores de identidad/ 7 cajas. Virtualia, editorial n. 30, p. 1-3, junho de 2015.

LOPES, F. **Rosana Paulino:** o tempo do fazer e a prática do compartilhar. In: Rosana Paulino: a costura da memória. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2015.

MANDELBAUM, M. **The Nation/State Fantasy: A Psychoanalytical Genealogy of Nationalism.** London: Palgrave MacMillan, 2020.

MIGNOLO, W. **La idea de America Latina:** la herida colonial y la opción decolonial. Barcelona: Gedisa, 2007

MOULIAN, T. **Chile actual:** Anatomía de un mito. Santiago: Arcis/Lom, 1997.

MOULIAN, T. **Chile actual, anatomía de un mito.** Santiago: Lom Editorial, 2002.

NERI, L. **Admirável mundo novo:** os territórios barrocos de Adriana Varejão, 2001. In: Adriana Varejão. Takano Editora Gráfica, São Paulo, 2001.

NERY, P. PICCOLI, V. **Rosana Paulino: a costura da memória.** In: Rosana Paulino: a costura da memória. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2015.

NUÑEZ, F. **Da utopia à distopia e além.** In: Caixa Cultura (Org.). O Novo Cinema Chileno. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, p. 5 – 12, 2014.

NUÑEZ, F. **A anatomia das aparências:** Ilusiones ópticas de Cristián Jiménez e o Chile atual. In: NUÑEZ. Fabián (Org.). Cinema e América Latina estética e culturalidade. Campinas: SOCINE, 2016.

OLEA, R. **Feminism:** modern or postmodern? In: BEVERLEY, J.; ARONNA, M.; OVIEDO, J (Orgs.). The postmodernism debate in latin America. Durham e Londres: Duke University Press, p. 192 – 200, 1995.

PALMA, A. **Costurando os fios de uma trajetória artística.** In: Rosana Paulino: a costura da memória. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2015.

PAULA, N. M. **A Insegurança Alimentar e a Ordem Neoliberal:** desafios para uma agenda contra-hegemônica. Revista Paranaense De Desenvolvimento - RPD, 38(133), 23–37, 2018.

PEDROSA, A; GIUFRIDA, G (Org.). **MAHKU: MIRAÇÕES.** São Paulo: Editora MASP, 2023.

PIGNATTIELLO, G. **Entre lo local y lo global.** Legitimidad como apropiación y manipulación en el cine paraguayo contemporáneo: 7 cajas y Luna de cigarras. Revista Letral, Número 14, pp.95-109, 2015

PINA, J. **Migrantes são bem-vindos,** de Gabriel Chaile. 2022. Acesso em: <https://umbigomagazine.com/pt/blog/2022/08/01/migrantes-sao-bem-vindos-de-gabriel-chaile/>

PIZARRO, R. **Desigualdad en Chile:** desafío económico, ético, y político. Polis: revista latinoamericana. Santiago, n. 10, 27 de abril de 2005. Disponível em: Acesso em: 12 de novembro de 2020

POUS, F. **De-Parting Paraguay:** The Interruption of the Aesthetic Gaze in Siete Cajas (2012). *A Contracorriente: Una Revista De Estudios Latinoamericanos* Numero 16, volume 3, 483-493 p. 2019

QUIJANO, Al. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina.** In: QUIJANO, A. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, p. 117-142, 2005.

RANCIÈRE, J. **Disagreement:** politics and philosophy. Minneapolis e Londres: University of minnesota press, 1999.

RANCIÈRE, J. **Who Is the Subject of the Rights of Man?** The South Atlantic Quarterly. Carolina do Norte, Volume 103, Number 2/3, p. 297-310, Spring/Summer 2004

RANCIÈRE, J. **Film Fables**. Oxford: Berg Publishers, 2006.

RANCIÈRE, J. **Aesthetic Separation, Aesthetic Community**: Scenes from the Aesthetic Regime of Art. *Art & Research*. Volume 2, n. 1, verão 2008.

RANCIÈRE, J. **Contemporary Art and the Politics of Aesthetics**. In: HINDERLITER, Beth e outros (Orgs.). *Communities of Sense: Rethinking aesthetics and politics*. Durham & London: Duke University Press, p. 31-50, 2009.

RANCIÈRE, J. **Dissensus on politics and aesthetic**. Londres e Nova Iorque: Continuum, 2010.

RECASENS, A. **Discursos ‘pachamamistas’ versus políticas desarrollistas**: el debate sobre el sumak kawsay en los Andes”. *Íconos: Revista de Ciencias Sociales*. Equador: Flacso, n. 48, 2014.

RICHARD, N. **Cultural residuals**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

RIVERA Cusicanqui, S. **Ch’ixinakax utxiwa**. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

ROJAS, C. **Contesting the Colonial Logics of the International**: Toward a Relational Politics for the Pluriverse. *International Political Sociology*, 2016.

SCHOLTE, J. A. **Globalization**: a critical introduction. 2a ed. Nova Iorque: Palgrave macmillan, 2005.

SHAPIRO, M. J. **Methods and nations**: Cultural governance and the indiginous subject. Abingdon e Nova Iorque: Routledge, 2004.

SHAPIRO, M. J. **Cinematic geopolitics**. Abingdon e Nova Iorque: Routledge, 2009.

SHAPIRO, M. J. **Studies in trans-disciplinary method**. Abingdon e Nova Iorque: Routledge, 2013.

SHAPIRO, M. J. **The cinematic political**: film composition as political theory. Abingdon e Nova Iorque: Routledge, 2020.

STIGLITZ, J. E. **The price of inequality**. Londres e Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 2012.

SVAMPA, M. **Las fronteras del neoextractivismo en América Latina**. Conflictos socioambientales y nuevas dependencias. Universidad de Guadalajara: Colección CALAS, 2019.

THATCHER, M. **Interview for Woman's Own** ("no such thing as society"). 1987. Disponível em: <<https://www.margareththatcher.org/document/106689>>

TUGNY, R. **Filhos-imagens**: cinema e ritual entre os Tikmũ’ün. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 11, n. 2, p. 154–79, 2014.

URDIMENTO, J. **Do poético ao político em Tierra, de Regina José Galindo:** imagem e memória traumática na era dos passados presentes. Florianópolis, v.3, n.33, p. 112-126, dez. 2018.

URIZAR, R. **Cinema and the picaresque.** In: Paz-Mackay MS, Rodríguez O (Eds.). *Politics of Children in Latin American Cinema.* Pennsylvania: Lexington Books, 2019.

VALENZUELA, S. **El Pabellón de Chile en Sevilla '92** desde tres casos abortados de artes visuales. Caiana: Revista de Historia del Arte y Cultura Visual. Buenos Aires, n. 11, p. 209 - 216, segundo semestre de 2017.

VÍLCHEZ, F. **Lengua, sociedad y cine:** reflexiones sobre el bilingüismo en Paraguay, a través de la película 7 cajas, de Juan Carlos Maneglia y Tana Schémbori. Revista Sures, Foz do Iguaçu, n. 3, 2014. Disponível em: <<https://revistas.unila.edu.br/index.php/sures/article/view/126>>. Acesso em: 14 dez. 2015.> Acesso em:

VIÑAS, H. **O que há de controverso na Constituição do Chile, que agora o país quer mudar.** [Entrevista concedida a] Mar Pichel. BBC. 12 de novembro de 2019. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-50396727>>. Acesso em: 25 de outubro de 2020.

YURKIEVICH, SI. **El Arte de una Sociedad en Transformación.** In: Damián Bayón (Org.). *América Latina en Sus Artes.* 5ª ed. México: Siglo XXI, 1984.

Filmes Citados

EL Caso Pinochet. Direção de Patricio Guzmán. Chile e França: RTBF, Les Films D'Ici, Renn Productions; 2001.

GLORIA. Direção de Sebastián Lelio. Chile: Fábula, 2013

NO. Direção de Pablo Larraín. Chile: Fábula, Participant Media, Funny Balloons, Cunana Films; 2012

7 cajas. Direção de Juan Carlos Maneglia & Tana Schémbori. Paraguay: filme independente; 2012

Hacerme feriante. Direção de: Julián D'Angiolillo. Argentina: Magoya Films; 2010.

Tatakox. Dirigido por: Isael Maxakali e povo Tikmũ'ũn (Aldeia Verde). Brasil: Produção independente, 2007.

Tatakox Vila Nova. Dirigido por: Isael Maxakali e povo Tikmũ'ũn (Aldeia Vila Nova). Brasil: Produção independente, 2009.

Kakxop pit hãmkoxuk xop te yũmũgãhã (Iniciação dos filhos dos espíritos da terra. Dirigido por: Isael Maxakali e coletivos Tikmũ'ũn. Brasil: Produção independente, 2015.