

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Centro de Filosofia e Ciências Humanas

Escola de Comunicação

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura

Ricardo José Gonçalves Duarte Filho

**ALIANÇAS ESPECTRAIS:
ASSOMBRAÇÕES E FANTASMAS COLONIAIS**

Rio de Janeiro
2022

RICARDO JOSÉ GONÇALVES DUARTE FILHO

**ALIANÇAS ESPECTRAIS:
ASSOMBRAÇÕES E FANTASMAS COLONIAIS**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura (Tecnologias da Comunicação e Estética) da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Denilson Lopes

Rio de Janeiro
2022

**ATA DA QUINGENTÉSIMA VIGÉSIMA QUARTA SESSÃO PÚBLICA DE
EXAME DE TESE DE DOUTORADO DEFENDIDA POR RICARDO JOSÉ
GONÇALVES DUARTE FILHO NA ESCOLA DE COMUNICAÇÃO DA UFRJ**

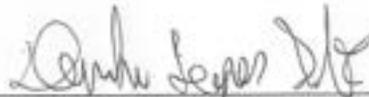
Aos vinte e seis dias do mês de maio de dois mil e vinte e dois, às quatorze horas, através de videoconferência, foi realizada a defesa de tese de doutorado de **Ricardo José Gonçalves Duarte Filho**, intitulada: "**Alianças Espectrais: assombrações e fantasmas coloniais**" perante a banca examinadora composta por: **Denilson Lopes Silva** [orientador(a) e presidente], **Maurício Lissovsky**, **Moacir Tavares Rodrigues dos Anjos Junior**, **Marília Rothier Cardoso** e **Ângela Freire Prysthon**. Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua tese:

aprovada reprovada aprovada mediante alterações

Recomenda-se a publicação

E, para constar, eu, Thiago Couto, lavrei a presente, que segue datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Doutor(a) em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 26 de maio de 2022



Prof. Dr. Denilson Lopes Silva

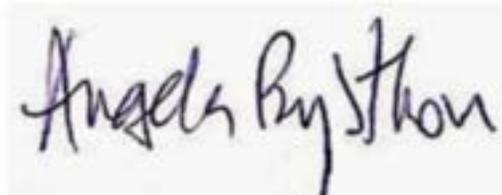
Denilson Lopes Silva [orientador(a) e presidente]

Maurício Lissovsky [examinador(a)]

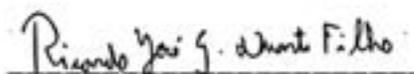


Moacir Tavares Rodrigues dos Anjos Junior [examinador(a)]

Marília Rothier Cardoso [examinador(a)]



Ângela Freire Prysthon [examinador(a)]



Ricardo José Gonçalves Duarte Filho [candidato(a)]

* As atas de defesa de tese/apresentação de dissertação dos Programas de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro somente geram efeitos após sua homologação pelo CEPG.

De acordo com normatização da PR-2, da UFRJ, durante o período da pandemia do COVID 19, a assinatura do orientador, na condição de presidente da banca, vale pela assinatura da ata por todos os demais examinadores, membros da banca..

AGRADECIMENTOS

Aos espectros que insistem em nos assombrar e àqueles que insistem em escutá-los.

A Denilson Lopes, pela amizade, pela orientação, pela paciência, pelas conversas.

A Angela Pryston, por ter me mostrado que essa trajetória acadêmica pode até mesmo ser divertida e por sua presença em todos os momentos dessa jornada.

A Moacir dos Anjos e Marília Cardoso pelos importantes comentários durante a qualificação da tese e por aceitarem retornar para essa etapa final.

A Mauricio Lissovsky por gentilmente aceitar o convite para compor a banca, disponibilizando seu tempo para discutir a pesquisa.

A todos os professores e funcionários da Escola de Comunicação da UFRJ.

A Paulo Faltay, Hermano Callou, Izabel Fontes e Pedro Pinheiro Neves pelos momentos compartilhados durante os meus anos no Rio de Janeiro.

A Mauricio Chades pela companhia durante os momentos mais sombrios da pandemia.

À minha mãe, por tudo.

RESUMO

DUARTE FILHO, Ricardo. **Alianças Espectrais: Assombrações e Fantasmas Coloniais**. Rio de Janeiro, 2022. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Partindo da conceitualização de alianças espectrais, a presente tese analisa um grupo de obras brasileiras modernas e contemporâneas que, a partir de um gesto de abertura às assombrações espectrais, evidenciam a perpetuidade de estruturas coloniais e racistas. Através de uma subscrição a temporalidades especulativas, essas obras oferecem momentos de corte no presente e questionam a ideia, moderna e colonial, de uma temporalidade linear e teleológica. Como eixo que perpassa todos os capítulos encontramos questões relacionadas ao colonialismo e possíveis respostas de como lidar com os fantasmas coloniais e com as consequências simbólicas e materiais de um legado ainda vivo. Discuto, portanto, como a ideia central de alianças espectrais possibilita escaparmos de uma leitura de trauma como uma patologia eminentemente individual ao entender esses espectros coloniais como forças coletivas que apontam para a necessidade de mudanças estruturais e sociais no lugar de curas individualizadas.

Palavras-chave: alianças; colonialismo; espectros; racialização; temporalidades.

ABSTRACT

Having as my departure point the conceptualization of *spectral alliances*, I examine a group of modern and contemporary Brazilian artworks that brings to stark relief the perpetuity of colonial and racial structures by engaging in an active relationship to colonial specters and their demands. By subscribing to speculative temporalities, these artworks introduce temporal cuts in our present while also question the colonial and modern idea of a linear and teleological temporality. As the recurring topics throughout the chapters, we find questions related to colonialism, the relationship to colonial specters, and the symbolic and material consequences of a past that still haunts and shapes racialized and gendered bodies. I argue, therefore, that the central concept of spectral alliances evades understandings of trauma as an individual pathology by perceiving these colonial specters as collective forces that highlight the need for structural and social changes instead of individualistic cures.

Keywords: alliances; colonialism; racialization; specters; temporalities.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Estátua decapitada de Cristovão Colombo. Fonte: Getty Images	13
Imagem 2: Still Life, Farnese de Andrade. Fonte: Catálogo Online.	73
Imagem 3: O anjo anunciador e a sagrada família, Farnese de Andrade. Fonte: Catálogo Online.....	77
Imagem 4: Carga Genética, Farnese de Andrade. Fonte: Catálogo Online.	78
Imagem 5: Carga Genética (Detalhe)	79
Imagem 6: Angelus Novus. Fonte: Catálogo Online.	83
Imagem 7: O anjo de Hiroshima. Fonte: Catálogo Online.	84
Imagem 8: O Anjo de Hiroshima (Detalhe)	85
Imagem 9: Muro em frente ao Aparelha Luzia, São Paulo. Fonte: Arquivo Pessoal.	92
Imagem 10: Thou Shalt Not Suffer a Witch to Live (On Mass Hysteria I). Johanna Braun. Fonte: http://johannabraun.com/2-inhalt/works/67-thou-shalt-not-suffer-a-witch-to-live-on-mass-hysteria-i.html.....	100
Imagem 11: Ritual na floresta. Fonte: Captura de tela de Com o terceiro olho na terra da profanação.....	102
Imagem 12: Ava Rocha e a mistura de materiais diversos. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=HFdHGVxuaAw&ab_channel=avarocho. Acesso em: 04 jan. 2022.....	106
Imagem 13: Personagem deslocada da imagem dominada por presenças masculinas. Fonte: Captura de tela de Com o terceiro olho na terra da profanação.	111
Imagem 14: Personagens dançam no meio da multidão. Fonte: Captura de tela de Com o terceiro olho na terra da profanação.	112
Imagem 15: Festa em Joana Dark. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=HFdHGVxuaAw&ab_channel=avarocho. Acesso em: 04 jan. 2022.....	114
Imagem 16: Exibição de Assentamento.	121
Imagem 17: Fotografias de Assentamento. Disponível em: https://mendeswooddm.com/en/artist/rosana-paulino. Acesso em: 12 jan. 2022.....	122

Imagem 18: Imagem central de Assentamento. Disponível em: :	
https://mendeswooddm.com/en/artist/rosana-paulino. Acesso em: 12 jan. 2022.....	123
Imagem 19: Costura sobre fotografia em Assentamento.....	130
Imagem 20: Braços pretos e pedaços de madeira. Captura de tela. Fonte:	
https://www.youtube.com/watch?v=uNEIJArBdKw&t=1358s. Acesso em: 11 jan. 2022.	132
Imagem 21: Captura de tela de Chuva é cantoria na aldeia dos mortos. Combustão do galho.....	154
Imagem 22: Fotografia de mapa hidrográfico do Rio Doce, 1800. Acervo pessoal.....	157
Imagem 23: Fotografia da placa de demarcação da Terra Indígena Ure-eu-wau-wau crivada de balas. Fonte: https://piaui.folha.uol.com.br/operacao-cerca-indio/. Acesso em: 20 jan. 2022.....	157
Imagem 24 : Capturas de tela de <i>Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos</i>.....	159
Imagem 25: Incomunicação em Chuva é cantoria na aldeia dos mortos.	162
Imagem 26: Captura de Tela. Entrevista de Regina Duarte e obras de Rubem Valentim. Fonte: em https://www.youtube.com/watch?v=v9gLHrP7RNw. Acesso em: 25 jan. 2022	167

ÍNDICE

Introdução / Invocação.....	142
<i>Temporalidades espectrais: assombrando a narrativa revolucionária.....</i>	<i>20</i>
<i>O inquietante domínio fantasmático.....</i>	<i>31</i>
<i>Mapa da Tese.....</i>	<i>35</i>
Capítulo 01: Conjuração como Aliança: Necromancia Queer em Crônica da Casa Assassinada.....	40
<i>Espectros e suas Conjurações.....</i>	<i>44</i>
<i>Ruínas familiares e perversão de gêneros.....</i>	<i>55</i>
<i>Réquiem.....</i>	<i>60</i>
Capítulo 02: Lixo Colonial, Detritos Barrocos: O Apocalipse Rural de Farnese de Andrade.....	65
<i>Lixo Colonial e Fantasmas Coletivos.....</i>	<i>68</i>
<i>Detritos Barrocos, Anjos Monstruosos.....</i>	<i>Error! Bookmark not defined.</i>
Capítulo 03: SOLTASBRUXAS: A Conjuração da Bruxa Feminista.....	90
<i>A bruxa feminista e seus descontentamentos.....</i>	<i>97</i>
<i>Magias Coloniais.....</i>	<i>100</i>
<i>Colored Witches Assembled in a Riotous Manner.....</i>	<i>106</i>
<i>Fechando o Feitiço.....</i>	<i>116</i>

Capítulo 04: A Tessitura do Espectro: Catástrofe e Fragmentação em Rosana Paulino	119
<i>Visualidade e racialização.</i>	<i>124</i>
<i>Corpos fragmentados</i>	<i>132</i>
<i>Permanecer na Catástrofe.....</i>	<i>134</i>
Capítulo 05: Palimpsesto Espectral: Orientações Indígenas e Temporalidades Coloniais	142
<i>Os Mekarõs do Subconsciente.....</i>	<i>145</i>
<i>Ruínas Coloniais.....</i>	<i>155</i>
<i>Ruídos e Barulhos.....</i>	<i>162</i>
Considerações Finais: Carregando um Cemitério de Mortos nas Costas.....	166
Referências	171

*Eu vivia entre fantasmas, pensei, e dessas companhias etéreas eu não
queria me apartar.*

João Gilberto Noll.

I was talking about time. It's so hard for me to believe in it.

Toni Morrison



Imagem 1: Estátua decapitada de Cristovão Colombo. Fonte: Getty Images

Introdução

/

Invocação

*We are kin to the dead because their bodies have touched us.*¹

Donna Haraway.

Após o assassinato de George Floyd, pela polícia norte-americana em 25 de maio de 2020, presenciamos uma forte onda de protestos tomar conta de vários países, ao afirmar que Vidas Pretas Importam [*Black Lives Matter*]. Uma das ações recorrentes durante muitos desses protestos que mais levantou debates em diversos meios de comunicação foi a destruição ou desfiguração de estátuas comemorativas de personalidades históricas ligadas à escravidão e ao colonialismo. Dois dos casos mais noticiados foram os ativistas que atiraram ao rio uma estátua de Edward Colston, comerciante de escravos, na cidade inglesa de Bristol, e a decapitação de uma estátua de Cristóvão Colombo, em Boston. De acordo com o *The New York Times*, mais de 160 estátuas ligadas aos confederados foram removidas ou renomeadas, nos Estados Unidos, desde o assassinato de Floyd.²

Em um incisivo artigo contrário à demanda de retirada dessas estátuas, o colunista inglês Brendan O'Neill argumentou que o lado mais nocivo da discussão sobre remoção de monumentos ligados à escravidão e ao colonialismo seria o “seu tratamento da história como uma fonte de trauma psicológico... O que estamos testemunhando é o surgimento da vítima transcendental, a vítima que rouba a dor há muito passada dos seus ancestrais e até mesmo dos mortos com os quais eles não têm qualquer conexão.”³ Embora O'Neill e outros comentaristas contrários aos pedidos de remoção dessas estátuas reconheçam a violência desse passado escravagista e colonial, eles

¹ “Nós somos parentes dos mortos porque seus corpos nos tocaram.”

² “Over 160 Confederate Symbols Were Removed in 2020, Group Says” *The New York Times*. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2021/02/23/us/confederate-monuments-george-floyd-protests.html>

³ “Is its treatment of history as a source of psychological trauma... What we’re witnessing is the rise of the transcendental victim, the victim who steals the long-passed pain of his ancestors or even of the dead with whom he has no connection whatsoever.” Disponível em: <https://www.spiked-online.com/2015/12/28/never-mind-rhodes-its-the-cult-of-the-victim-that-must-fall/>.

simultaneamente reforçam a necessidade de aceitá-lo, já que se tratariam de eventos circunscritos ao passado, sem quaisquer efeitos concretos no presente. Dentro da lógica temporal exposta por Brendan O'Neill, aqueles que reivindicam o direito (ou o dever) de lutar pelos seus mortos são vistos como sujeitos ressentidos e presos a um passado longínquo. Entretanto, como apontado pelo pesquisador indígena Glen Coulthard, esse discurso reconciliatório esconde justamente a perpetuação dessas mesmas estruturas ao posicioná-las como circunscritas a esse passado longínquo. Para Coulthard (2014, p. 22),

as abordagens sancionadas pelo estado para reconciliação tendem a fabricar uma transição, situando estreitamente os abusos da colonização firmemente *no passado*. Nessas situações, a reconciliação torna-se temporariamente enquadrada como um processo de superação individual e coletivo, enquanto deixa a estrutura *presente* do domínio colonial praticamente ileso. Em tal contexto, aqueles que se recusam a perdoar ou se reconciliar são normalmente representados na literatura política como sofrendo desse legado, incapazes ou não dispostos a "seguir em frente" por causa de sua raiva e seu ressentimento ferventes.⁴

Ao defender a necessidade estratégica do ressentimento como afeto político, Coulthard ressalta a vacuidade de argumentos como o de O'Neill e reforça que nunca houve uma ruptura definitiva com esse passado, cuja lógica colonial e racializante continua a estruturar as relações políticas sociais do presente. Podemos argumentar também que a própria conceptualização de uma temporalidade linear e teleológica tem seu desenvolvimento filosófico historicamente ligado a processos de colonização e racialização, como explanarei nas próximas páginas.

O que proponho na presente tese não é uma argumentação assimilacionista que vise a integração de sujeitos colonizados e racializados em uma mesma temporalidade única. Afinal, como argumentado por Coulthard, isso significaria apenas a manutenção de uma estrutura colonial que demanda a esses sujeitos racializados aceitarem a inserção em uma temporalidade supostamente neutra no sentido de poderem ser reconhecidos enquanto sujeitos. Pensemos, por exemplo, no Projeto de Lei 490 e como ele almeja fixar a data da promulgação da constituição brasileira como o marco temporal para demarcação de territórios indígenas. Valendo-se de um esquema temporal eminentemente ocidental como forma de deslegitimar o direito indígena a terra,

⁴ No original: "State-sanctioned approaches to reconciliation tend to ideologically fabricate such a transition by narrowly situating the abuses of settler colonization firmly *in the past*. In these situations, reconciliation itself becomes temporally framed as the process of individually and collectively *overcoming* the harmful "legacy" left in the wake of this past abuse, while leaving the *present* structure of colonial rule largely unscathed. In such a context, those who refuse to forgive or reconcile are typically represented in the policy literature as suffering from this legacy, unable or unwilling to "move on" because of their simmering anger and resentment."

o PL490 visa estabelecer uma data que marcaria uma espécie de tabula rasa ao apagar processos coloniais de deslocamento forçado e constante invasão de territórios – problemáticas analisadas no quinto capítulo. O discurso de reconhecimento de uma contemporaneidade compartilhada, portanto, necessita da aceitação em relação à transição de uma matriz temporal colonial que nunca ocorreu de fato, já que a epistemologia temporal e racial moderna continua sendo a força estrutural desse reconhecimento.

Mark Rifkin, outro pesquisador indígena, foca sua investigação justamente na questão da temporalidade ocidental como uma ferramenta colonial que posiciona sujeitos indígenas como presos em um passado romantizado e mítico ou afirma sua contemporaneidade a partir de uma lógica temporal colonial. Para Rifkin (2017, p.viii), “a ênfase na contemporaneidade tende a colocar entre parênteses as maneiras pelas quais a ideia de um presente compartilhado não é uma designação neutra, mas, em vez disso, é definida pelas instituições, interesses e imperativos dos colonos.”⁵ Esses apontamentos trazem à tona uma das questões centrais à presente tese: Como podemos pensar em temporalidades que evadam e rasurem uma narrativa temporal única construída através processos de colonização e racialização? Ao refletir a partir dessa pluralidade de epistemologias e temporalidades, examino como esse gesto de “ater-se ao ‘passado’” pode propiciar alianças no sentido de transformarem o “presente”. Nesta pesquisa almejo pensar junto com aqueles que se negam a abandonar seus mortos, aqueles que se abrem à possibilidade do encontro com espectros. Através do que nomeio *alianças espectrais*, analiso a possibilidade de ligações, com esses mortos e com o passado, as quais produzam rupturas na construção colonial de uma temporalidade linear progressiva e teleológica.

Ao usar a ideia de aliança, evoco o sentido de ações fugitivas e não estratificadas, em constante processo de improvisação e ruptura. Não se trata, portanto, de uma discussão sobre filiação e ancestralidade, embora essas sejam questões importantes para algumas das obras analisadas, mas da possibilidade de relações corporificadas com o passado e como ele pode materialmente alterar tanto aqueles que buscam estabelecer essas alianças quanto o próprio momento no qual essas pessoas vivem. As obras e artistas reunidos na presente tese partilham a

⁵ No original: “An emphasis on coevalness tends to bracket the ways that the idea of a shared present is not a neutral designation but is, instead, de- fined by settler institutions, interests, and imperatives.”

negação de uma temporalidade linear e teleológica como algo neutro. Embora alguma das obras reunidas não representem diretamente o período colonial, todas têm como principal característica o gesto de recusar uma temporalidade progressiva, a partir de uma íntima relação com o passado e seus espectros. Essas obras perpassam diferentes períodos históricos e linguagens artísticas. Privilegiei a pluralidade por pensar a ideia de *alianças espectrais* como um eixo aglutinador, permitindo-me pensar na recorrência de temas não limitados a determinada linguagem artística.

Nos próximos capítulos, veremos como essas alianças podem dar-se de maneiras diversas, não se tratando, pois, de uma cartilha indicando a adoção de caminhos ou epistemologias privilegiados. Entretanto, entendo também que essa abertura pode suscitar questionamentos sobre as particularidades do conceito central da tese. Com o crescente número de obras artísticas, acadêmicas e de discussões públicas voltadas às políticas da memória – e, dentro do contexto latino-americano, poderíamos apontar as inúmeras obras contemporâneas que discutem regimes ditatoriais – qual seria a contribuição da ideia de *alianças espectrais* para esse campo?⁶ Como argumento, nas próximas páginas, não entendo *alianças espectrais* como qualquer forma de resgate memorialístico, mas como uma tentativa de questionar e rasurar a narrativa ocidental de uma temporalidade teleológica a partir de um engajamento direto com espectros que assombram o presente. As alianças evidenciam, conseqüentemente, que esses efeitos não estão confinados a um passado já superado, como defendem alguns dos comentaristas contrários à remoção das estátuas, sendo forças e estruturas ainda presentes e ativas. Como argumentado pela pesquisadora afro-americana Saidiya Hartman, através do seu conceito da “sobrevida da escravidão” [*afterlife of slavery*], “a escravidão persiste como um problema na vida política da América negra, não por uma obsessão por dias passados ou pelo peso de uma memória muito antiga, mas porque vidas negras ainda estão em perigo e desvalorizadas por um cálculo racial e uma aritmética política arraigada séculos atrás”.⁷ Os ativistas que derrubam ou produzem intervenções artísticas nesses monumentos ressaltam essa continuidade de maneira radical ao clamar os efeitos materiais desse passado em seus corpos e suas subjetividades. Ao sublinhar a falsa ideia de uma ruptura com o

⁶ Há um vasto material bibliográfico sobre o campo de estudos de memória. Algumas das pesquisas acadêmicas que foram importante para a tese, foram: Andreas Huyssen (2014), Caroline Silveira Bauer (2012), Claudia Calirman (2012), Diana Taylor (1997), Gabriel Giorgi (2014). Também ressalto a importância das obras artísticas de Teresa Margolles, Regina José Galindo e Patricio Guzman.

⁷ No original: “If slavery persists as an issue in the political life of black America, it is not because of an antiquarian obsession with bygone days or the burden of a too-long memory, but because black lives are still imperiled and devalued by a racial calculus and a political arithmetic that were entrenched centuries ago.”

passado, esses ativistas demonstram de maneira bastante incisiva as potencialidades do que chamo de *alianças espectrais*: a recusa da narrativa redentora de uma transição progressista a partir de um engajamento com o passado e seus espectros, de maneira generativa. Através da ideia de alianças espectrais, não busco apenas ressaltar a necessidade de políticas memorialísticas ou de gritos de *Nunca Más*, mas também a urgência de uma forma de pensar continuidades entre diversas temporalidades, através de alianças com os espectros coloniais, desnaturalizando, assim, uma visão temporal linear e progressista que pode também estruturar certas políticas memorialísticas.

Voltando-me à literatura, ao cinema e às artes plásticas, busco pensar narrativas as quais ajudem a responder às problemáticas geradas pelas temporalidades coloniais. Através de suas alianças espectrais, as obras analisadas oferecem momentos de corte no nosso presente, ao evidenciar as diversas continuidades e interligações entre diversas temporalidades. As possibilidades narrativas construídas por essas obras aproximam-se da proposta do pensador caribenho Édouard Glissant sobre o dever do escritor. Para Glissant (1981, p.132),

o passado está obsessivamente presente. O dever do escritor é explorar essa obsessão para mostrar sua relevância de forma contínua para o presente imediato... Essa exploração, portanto, não está relacionada nem a uma cronologia esquemática nem a um lamento nostálgico. Isso leva à identificação de uma noção dolorosa de tempo e sua projeção para o futuro.”⁸

Seguindo a provocação de Glissant, entendo o conceito de alianças espectrais como uma força contrária às buscas holísticas de aceitação ou de “curas” individuais, ao vê-las como propiciadoras de relações corporificadas com o passado, a partir de uma abertura aos espectros coloniais que continuam assombrando o presente. Outro elemento comum a todas essas obras é seu local de origem: o Brasil. Embora essa escolha inicialmente possa parecer arbitrária, pois podemos encontrar o que nomeio de alianças espectrais em obras produzidas em outros territórios, essa decisão deu-se pela urgência dessas alianças frente a um discurso cultural nacional que privilegia a ideia de miscigenação como resultado benéfico e redentor do sistema colonial. Embora o mito da democracia racial brasileira, cujas argumentações falaciosas já foram duramente criticada por Abdias do Nascimento em *O genocídio do negro brasileiro* (1978), não tenha mais o apelo intelectual e popular desfrutado durante o século anterior, a exaltação dos conceitos de

⁸ No original: “Le passé ... est pourtant là (ici) qui nous lancine. La tâche de l'écrivain est d'explorer ce lancinement, de le « révéler » de manière continue dans le présent et l'actuel... Cette exploration ne revient donc ni à une mise en schémas ni à un pleur nostalgique. C'est à démêler un sens douloureux du temps et à le projeter à tout coup dans notre futur.”

miscigenação e sincretismo continua sendo marcadamente associada à cultura brasileira, perpassando várias posições do espectro político. Entretanto, como apontado por autores como Do Nascimento e Denise Ferreira da Silva, o discurso romantizado da miscigenação é historicamente ligado a estratégias públicas e culturais que almejam erradicar a pretitude (*blackness*) do país, através de um discurso teleológico de absorção. Para Da Silva (2007, p. 227),

no caso brasileiro, a solução foi utilizar estratégias antropológicas em uma reescrita da miscigenação que também resignificasse a branquitude, na qual a trajetória temporal do sujeito nacional é narrada não como a atualização da 'pureza racial', mas como *um processo* de 'pureza racial' ou purificação cultural' — isto é, o cumprimento da lógica da obliteração.⁹

Assim, dentro de um projeto modernizador brasileiro profundamente ligado a uma ideologia racial pela qual a miscigenação como forma de alcançar uma *futura* branquitude é privilegiada, a noção temporal torna-se um ponto nevrálgico em discussões que almejam analisar as perpetuidades coloniais e racializantes no Brasil. Perpetuidades não apenas presentes em projetos marcadamente racistas e reacionários, como o governo Bolsonaro, mas também dentro de discursos críticos e progressistas os quais acabam operando dentro dessa mesma lógica temporal colonial. Podemos ver essa cisão, por exemplo, na importante crítica efetuada por Alfredo Bosi (1992, p. 27), em *Dialética da colonização*, ao elogio da miscigenação desenvolvido por Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Hollanda. Bosi sublinha que “os vários modos da chamada assimilação luso-africana e luso-tupi adquirem, vistos por essa ótica, um relevo tal que acabam deixando em discreto ou subentendido segundo plano os aspectos estruturais e constantes de assenhramento e violência que marcaram a história da colonização”. Bosi ressalta a vacuidade do discurso de exaltação ao sincretismo, ao ressaltar quão desigual é essa festejada ideia de trocas culturais, completamente mediada e estruturada pela violência. Entretanto, o próprio autor, ao adotar o enquadramento teórico dialético como metodologia de análise, acaba por evocar o discurso de uma eventual mudança do local para o universal, subscrita à narrativa Hegeliana teleológica do Espírito e suas implicações coloniais, daí sua afirmação que “na aculturação colonial não é raro que o protagonista mais moderno faça regredir o próprio *ethos* a estágios arcanos” (BOSI, p. 27, p.61). Embora desenvolva uma crítica marxista a discussões desenvolvidas por Freyre e Buarque de Hollanda, as quais sublimam a violência estrutural da colonização e miscigenação, Bosi continua

⁹No original: “In Brazil’s case, the solution was to deploy anthropological strategies in a rewriting of miscegenation that also resignified whiteness, one in which the temporal trajectory of the national subject is narrated not as the actualization of ‘racial purity’ but as a process of ‘racial or cultural purification’ —that is, the fulfillment of the logic of obliteration.”

reproduzindo uma lógica da matriz colonial ao posicionar os sujeitos dentro de uma temporalidade progressiva, na qual a mentalidade não-moderna estaria posicionada em um estágio temporal anterior à sua contraparte moderna – a qual, literalmente, regressaria no tempo através do processo dialético colonial do autor.

O que almejo sublinhar com essa aparente contradição de Bosi é justamente apontar como o próprio discurso temporal teleológico é intimamente conectado a discursos raciais e coloniais. Parece-me crucial, portanto, pensar como a ideia de alianças espectrais permite-nos desestabilizar a promoção da narrativa de miscigenação e integração da cultura brasileira, lógica aproximada da visão de uma temporalidade supostamente neutra que, na realidade, é parte de um projeto estrutural de apagamento. Pensando na possibilidade de irrupção temporal buscada pelas alianças espectrais, argumento que elas contribuem para uma discussão no sentido de oferecer críticas a uma temporalidade teleológica presente nos discursos românticos do sincretismo e da miscigenação, que os veem como espécie de absolvição do regime colonial, enquanto também ressalta as diversas maneiras em que o nosso passado colonial afeta e molda materialmente corpos e eventos contemporâneos.

Temporalidades espectrais: assombrando a narrativa revolucionária

Em uma carta datada de 20 de julho de 1644, o filósofo Benedito Espinosa relata para Pierre Balling um sonho que o havia assombrado no último inverno. Certa noite, ao despertar de sonhos intranquilos, uma imagem aparece vívida perante seus olhos; em suas palavras: “um brasileiro negro e sarnento [*nigri, & scabiosi Brasiliani*] que eu nunca antes havia visto”. Assombrado por essa visão insólita, o filósofo tenta fixar seu olhar em um livro para tentar fazer aquele espectro desaparecer. Entretanto, ele continua ali, a despeito do desejo do filósofo: “assim que eu desviei meu olhar desse objeto e enquanto não olhava para nada em particular, a mesma imagem do mesmo negro continuou aparecendo com a mesma vivacidade de novo e de novo até que ela gradualmente começou a desaparecer da minha vista”.¹⁰ A narração dessa fugaz aparição

¹⁰ O trecho completo da carta que contem os segmentos citados: “One morning, as the sky was already growing light, I woke from a very deep dream to find that the images which had come to me in my dream remained before my eyes as vividly as if the things had been true—especially the image of a certain black, scabby Brazilian whom I had never seen before. For the most part this image disappeared when, to divert myself with something else, I fixed my eyes on a book or some other object. But as soon as I turned my eyes back away from such an object without fixing my eyes

traz diversos pontos importantes na sua aparente banalidade de relato epistolar. A aparente trivialidade com a qual o filósofo fala da aparição do espectro ressalta, primeiramente, a perpetuação corriqueira com a qual a figura do escravizado negro aparece no imaginário europeu, entre os séculos XV e XVIII, onde é visto como a antítese por excelência das argumentações Renascentistas e Iluministas sobre o humanismo e a liberdade. Paradoxalmente, como apontado por Susan Buck-Morss (2000, p. 821), a própria intensificação do sistema escravocrata possibilitou não apenas o desenvolvimento de muitas dessas discussões filosóficas, mas também sua própria divulgação. Como apontado por Buck-Morss,

Até o século dezoito, a escravidão havia se tornado a principal metáfora da filosofia política ocidental, conotando tudo o que era mau nas relações de poder. A liberdade, sua antítese conceitual, era considerada por pensadores do Renascimento como o valor político mais elevado e universal. Entretanto, essa metáfora política começou a enraizar-se precisamente no momento em que a prática econômica da escravidão – a sistemática escravização capitalista altamente sofisticada de não-Europeus como força de trabalho nas colônias – estava crescendo quantitativamente e se intensificando qualitativamente ao ponto que na metade do século dezoito, ela chegou a subscrever a totalidade do sistema econômico do ocidente, paradoxalmente facilitando a propagação dos ideais do Renascimento que estavam em uma contradição profunda a ela.¹¹

Assim, embora a escravidão fosse discutida filosoficamente como antitética ao nascente humanismo ocidental, sua dimensão material acabava por escapar a muitas dessas análises. Esse paradoxo exacerba-se quando compreendemos a própria formação desses discursos filosóficos como resultado de um sistema escravocrata e colonizador que propiciara o acúmulo de capital necessário para o expansionismo europeu e sua entrada na chamada modernidade – como brilhantemente discutido por Marx em *O Capital*, a partir da sua discussão de acumulação primitiva.¹² De fato, como colocado por Buck-Morss (2009, p. 23), os Países Baixos eram uma das grandes potências mercantis no período no qual Epinosa vê-se assombrado por esse inquietante espectro negro, sendo o tráfico de africanos escravizados um dos principais componentes da economia do país. Ressalto a banalidade do relato precisamente para evidenciar como a escravidão

attentively on anything, the same image of the same Black man appeared to me with the same vividness, alternately, until it gradually disappeared from my visual field.”

¹¹ No original: “By the eighteenth century, slavery had become the root metaphor of Western political philosophy, connoting everything that was evil about power relations.’ Freedom, its conceptual antithesis, was considered by Enlightenment thinkers as the highest and universal political value. Yet this political metaphor began to take root at precisely the time that the economic practice of slavery—the systematic, highly sophisticated capitalist enslavement of non-Europeans as a labor force in the colonies—was increasing quantitatively and intensifying qualitatively to the point that by the mid-eighteenth century it came to underwrite the entire economic system of the West, paradoxically facilitating the global spread of the very Enlightenment ideals that were in such fundamental contradiction to it.”

¹² Marx, *Capital: A Critique of Political Economy*, p.873-940.

aparecia nesse período enquanto um elemento do cotidiano e também parte de certo inconsciente coletivo. Entretanto, presenciamos no relato uma ruptura dessa normalidade através da presença intrusiva e persistente do espectro, como a intrusão inesperada da figura sublimada pelas discussões humanistas da escravidão. Como indagado por Warren Montag (1999, p. 87),

quem é esse brasileiro se não uma condensação de todos aqueles para quem Espinosa legalmente negaria uma voz... Ele é a multidão cujo real poder não pode ser apagado por leis e constituições e cuja própria existência a filosofia política, precisamente nas suas formas mais liberais, busca negar¹³

Espinosa tenta exorcizar esse espectro ao voltar sua atenção aos objetos definidores de sua realidade, dos quais apenas um livro é nomeado. Ao ser o único objeto digno de nomenclatura no relato, o livro introduz a racionalidade e o pensamento ocidental como meio privilegiado pelo filósofo na sua tentativa de livrar-se do fantasma colonial, que lhe causa tanta repulsa. Afinal, como colocado por Sarah Ahmed, ao discutir o conceito de orientação a partir de uma perspectiva do que ela chama de fenomenologia *queer*, “ser direcionado para alguns objetos e não para outros envolve uma orientação mais geral em relação ao mundo... Algumas coisas são relegadas para segundo plano para sustentar uma determinada direção, ou seja, para manter a atenção no que se enfrenta”.¹⁴ Entretanto, por mais que Espinosa tente reorientar esse encontro inquietante a partir de um retorno ao seu real, o fantasma continua ali, como demonstram suas palavras: “Mas tão logo eu tirava meu olhar desse objeto sem fixar meus olhos atentivamente em nada, a mesma imagem do mesmo homem negro aparecia para mim com a mesma nitidez”. A demanda espectral de reconhecimento perdura mesmo após a tentativa de transformá-lo em mero segundo plano, de exorcizá-lo. Entretanto, o relato mostra justamente que não há como afastá-lo a partir de um retorno a uma esfera filosófica e racional supostamente oposta ao espectro do brasileiro negro, já que essa mesma virada epistemológica foi construída a partir da colonização, escravidão e morte de muitos outros corpos racializados. Não há a possibilidade de um retorno racional capaz de exorcizar esse fantasma, justamente porque os dois estão intimamente imbricados, moldando-se e constituindo-se mutuamente.

¹³ No original: “Who is this Brazilian if not a condensation of all those whom Spinoza would legally deny a voice ... They are the multitude whose very existence political philosophy seeks precisely in its most liberal forms actively do deny.”

¹⁴ No original: “Being directed toward some objects and not others involves a more general orientation toward the world ... Some things are relegated to the background to sustain a certain direction, in other words, to keep attention on the what that is faced.”

Pensando a partir da ideia de *alianças espectrais*, julgo, portanto, que devemos pensar a escuta de demandas ou aparições espectrais como um gesto ético, no qual a irrupção fantasmática demanda nossa atenção. Tendo em vista a íntima ligação entre a filosofia ocidental e os processos coloniais, o que poderia inicialmente parecer apenas um relato pessoal desprovido de maior significância perante a obra filosófica de Espinosa, na realidade, acaba por ressaltar a intrincada relação entre a filosofia ocidental e sua criação da ideia de modernidade e processos de racialização, colonialismo, escravidão e genocídio. Como sucintamente escrito por Walter Mignolo (2011, p. 2),

a ‘modernidade’ é uma narrativa complexa cujo ponto de origem foi a Europa; uma narrativa que constrói a civilização Ocidental ao celebrar suas conquistas enquanto simultaneamente escondia seu lado mais obscuro: a ‘colonialidade’. A colonialidade, em outras palavras, é um constitutivo da modernidade – não há modernidade sem colonialidade.¹⁵

Mignolo usa a ideia de *colonialidade* desenvolvida pelo sociólogo peruano Aníbal Quijano (1992), em seu canônico artigo “Colonialidad y modernidad-racionalidad”, no qual o autor sublinha a indissolúvel imbricação da modernidade e do colonialismo, ao ressaltar como esse eixo ainda é o principal articulador das relações de poder globais, tanto em um sentido de relações econômicas como também da distribuição hierárquica de corpos e saberes. Como ressalta Quijano, a construção da modernidade e sua promoção da racionalidade europeia demandaram a criação de *outros*, aqueles que demarcam os limites da emergente ficção do sujeito ocidental. Para o autor, essa outrificação acabaria então anulando sujeitos não-ocidentais, os quais seriam relegados ao papel de objeto de conhecimento, enquanto suas epistemologias e cosmovisões seriam descartadas como meras superstições ou mitos. Como colocado pelo autor:

Para a percepção ‘europeia’ ou ‘ocidental’ em plena formação, essas diferenças [com outras culturas] foram admitidas como desigualdades, no sentido hierárquico. E tais desigualdades são percebidas como naturais: apenas a cultura europeia é racional, pode conter “sujeitos”. As demais ... apenas podem ser ‘objetos’ de conhecimento e/ou práticas de dominação. Em outros termos, o paradigma europeu de conhecimento racional, não apenas foi elaborado em um contexto de, mas, também, como parte de uma estrutura de poder que implicava a dominação colonial europeia sobre o resto do mundo (QUIJANO, 1992, p.16).¹⁶

¹⁵ No original: “‘Modernity’ is a complex narrative whose point of origination was Europe; a narrative that builds Western civilization by celebrating its achievements while hiding at the same time its darker side, ‘coloniality.’ Coloniality, in other words, is constitutive of modernity—there is no modernity without coloniality”.

¹⁶ No original: “Para esa percepcion ‘europea’ u ‘occidental’ en plena formación, esas diferencias fueron admitidas ante todo como desigualdades, en el sentido jerarquico. Y tales desigualdades son percibidas como de naturaleza: sólo la cultura europea es racional, puede contener ‘sujetos’. Las demas ... solo pueden ser “objetos” de conocimiento y/o de practicas de dominación.... En otros terminos, el paradigma europeo de conocimiento racional, no solamente fue

Essa disposição hierárquica, uma das principais bases da estrutura colonial, é embasada em processos de racialização, os quais a emergente estrutura colonial privilegia como um de seus principais eixos de entendimento de si e do *outro*, movimento que podemos testemunhar através da transição moderna da figura máxima do *outro*: dos infiéis e pagãos da era clássica aos bárbaros e primitivos da era moderna. Como apontado pela filósofa Sylvia Wynter (2003, p. 310), em uma sociedade crescentemente secular, a ideia de raça foi “a base não-supernatural [...] da resposta que um Ocidente que se secularizava daria agora para a pergunta de Heidegger, de quem, e o que, nós somos”.¹⁷ Entretanto, esse *outro* renegado continua a assombrar a própria matriz colonial que o constrói como tal. Esse sujeito colonial retorna incessantemente, como o brasileiro negro e sarnento que assombra Espinosa e recusa a dissipar-se mesmo quando o filósofo tenta exorcizar aquela intrusão de primitivismo, ao reafirmar a sua ordenação epistemológica ocidental. Ao determo-nos nessa aparição e pensarmos nas suas demandas, devemos refletir sobre a possibilidade de uma intrusão espectral desse outro espectral, questionando e rasurando a própria ordem epistemológica colonial que o posiciona como primitivo, introduzindo assim uma irrupção na própria construção moderna de temporalidade.

O filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel assume para muitos autores anticoloniais a posição de um dos principais pensadores da epistemologia ocidental moderna e de sua relação colonial com uma nova construção temporal e geográfica. Em sua *Filosofia da História*, Hegel constrói uma narrativa histórica teleológica do intelecto, geográfica e racialmente embasada, na qual o Espírito ou Intelecto (*Geist*) começa a desenvolver-se na Ásia e na Grécia e chega a sua culminância na Europa moderna. Em um subcapítulo denominado “As bases geográficas da história”, Hegel ([1837], 1958, p. 96) explicita essa vinculação ao afirmar que “na História do Mundo, a Ideia de Espírito aparece na sua incorporação atual como séries de formas externas, cada uma declarando a si mesma como um povo que existe. A existência enquadra-se na categoria do Tempo como também na de Espaço”.¹⁸ Seguindo a teoria geográfica da divisão do

elaborado en el contexto, sino como parte de una estructura de poder que implicaba la dominación colonial europea sobre el resto del mundo”.

¹⁷ No original: “Race” was therefore to be, in effect, the non- supernatural but no less extrahuman ground (in the reoccupied place of the traditional ancestors/gods, God, ground) of the answer that the secularizing West would now give to the Heideggerian question as to the who, and the what we are.”

¹⁸ No original: “We began with the assertion that, in the History of the World, the Idea of Spirit appears in its actual embodiment as a series of external forms, each one of which declares itself as an actually existing people. This existence falls under the category of Time as well as Space, in the way of natural existence”

mundo em zonas tórridas, glaciais e temperadas, Hegel ([1837], 1958, p. 97) desenvolve uma espécie de argumentação histórica geotemporal ao afirmar que “nas zonas frígidas e tórridas não podemos encontrar povos históricos”, pois, “nas zonas extremas o homem não pode chegar ao movimento livre; o frio e o calor aqui são muito fortes para permitir que o Espírito construa um mundo para si. O verdadeiro teatro da História é, portanto, a zona temperada”.¹⁹ Nesse caso, portanto, a história e sua suposta temporalidade teleológica aparecem intimamente ligadas a uma divisão geográfica, resultado direto de processos coloniais e de racialização. Como argumentado por Mignolo (2012, p. 51), com a filosofia Hegeliana podemos testemunhar a cristalização de uma visão de história como “tempo” criado para:

posicionar sociedades em uma linha cronológica imaginária, indo de natureza para cultura, de barbarismo para civilização, seguindo uma destinação progressiva em direção a algum ponto de chegada [...] O planeta estava, repentinamente, vivendo em diferentes temporalidades, com a Europa no presente e o resto no passado.²⁰

No estabelecimento dessa epistemologia moderna secularizada, de um tempo progressivo e linear, a própria noção de temporalidade é racializada, como podemos presenciar tanto na narrativa filosófica de Hegel, do Espírito, quanto nos nascentes estudos científicos do período no qual Hegel escreve. Em 1868, o proeminente naturalista Ernst Haeckel, responsável pela popularização da teoria evolutiva de Darwin, através de seus livros ricamente ilustrados, *Natürliche Schöpfungsgeschichte* [A história natural da criação] que acabaria por torna-se um *best-seller* do período. Nele, o autor discute e ilustra a evolução humana como uma linha contínua advinda dos símios, na qual diversas raças representam os estágios anteriores da fase que representaria o estágio final e completo do processo evolutivo: o homem branco.²¹ Através dessas novas construções argumentativas, o homem branco europeu é posicionado no topo de uma cadeia

¹⁹ No original: “In the Frigid and in the Torrid zone the locality of World-historical peoples cannot be found. In the extreme zones man cannot come to free movement; cold and heat are here too powerful to allow Spirit to build up a world for itself... The true theatre of History is therefore the temperate zone”

²⁰ No original: “History as ‘time’ entered into the picture to place societies in an imaginary chronological line going from nature to culture, from barbarism to civilization following a progressive destination toward some point of arrival. Hegel, as it is known, organized Kant’s cosmo-polis on a temporal scale that relocated the spatial distribution of continents (Asia, Africa, America, and Europe) in a chronological order that followed a certain directionality of history, from East to West. The planet was all of a sudden living in different temporalities, with Europe in the present and the rest in the past”

²¹ Decidi não compartilhar a imagem na tese por estar ciente de que essa espécie de imagética é historicamente bastante disseminada e popularizada. Como apontado por Zakiyyah Iman Jackson (2020, p.169), a popularidade dessa estetização evolutiva antipretitude [*antiblackness*] encontra ecos em muitas outras representações imagéticas racistas.

evolutiva na qual outras raças estariam presas a estágios anteriores, temporalmente situadas no passado e, portanto, primitivas.

Essa nova configuração epistêmica marca uma mudança da visão religiosa que justificava a hierarquização racial a partir de teorias religiosas, nas quais a inferioridade negra e a escravidão com base racial seriam justificadas pela maldição de Cam, para uma lógica científica, na qual os povos racializados estariam geográfica e temporalmente localizados entre os primatas e os humanos. Entretanto, como ressaltado por Wynter, não há uma ruptura absoluta entre esses dois registros, pois o segundo seria uma reformulação secular ainda enquadrada dentro da matriz teleológica da Grande Narrativa Judaico-cristã. Ao ressaltar essa continuidade, busco evidenciar como essa matriz é também a estrutura do pensamento revolucionário dialético, como desenvolvido por Marx, no qual a revolução assume o papel da força disruptiva por excelência. Embora críticas à lógica teleológica e progressista que estrutura as obras de Marx através do seu pensamento dialético sejam bastante numerosas, julgo importante evocar essa dimensão para que possamos discutir quais as diferenças suscitadas pela ideia de *alianças espectrais* e a possibilidade de rasuras temporais suscitadas por elas.²²

Michael Hardt e Antonio Negri (2009, p. 84) reconhecem a proximidade das primeiras obras escritas por Marx com o discurso naturalista e filosófico contemporâneos ao autor, onde a colonização seria justificada justamente por representar uma força que modernizaria povos primitivos e a-históricos, permitindo que esses países ingressassem num modo de produção capitalista – etapa necessária para as revoluções proletárias. Escrevendo sobre a colonização britânica da Índia, Marx ([1853] 1997, p. 306) argumenta que “a Inglaterra tem que cumprir uma dupla missão na Índia: uma de destruição, e uma outra de regenerar a aniquilação da velha sociedade asiática e lançar as bases materiais da sociedade ocidental na Ásia”.²³ Ainda que o autor não ignore o aspecto violento e destrutivo do processo de colonização e a consequente dissolução dos processos econômicos e intelectuais nativos, Marx (1853, p.217) afirma para seu leitor:

Nós não podemos esquecer que essas comunidades idílicas, embora pareçam inofensivas, sempre foram a sólida fundação do despotismo oriental, restringindo a mente humana ao

²² Ver: David Scott (2004, 2014), Glen Coulthard (2014), Walter D. Mignolo (2011), Mark Rifkin (2017).

²³ No original: “England has to fulfill a double mission in India: one destructive, the other regenerating the annihilation of old Asiatic society, and the laying the material foundations of Western society in Asia.”

máximo, tornando-a suscetível a superstições, escravizando-a sob as regras tradicionais, privando-a de toda grandeza e energias históricas.²⁴

Após essa crítica, Hardt e Negri afirmam que Marx posteriormente acabaria por adotar uma linha de pensamento crítica a sua estreita visão temporal ao afirmar que seria um erro “metamorfosear” seu “esboço histórico da gênese do capitalismo na Europa Ocidental em uma teoria histórico-filosófica do desenvolvimento de maneira geral, imposto pelo destino em todas as pessoas, independente das circunstâncias históricas nas quais estejam posicionadas” (MARX *apud* HARDT; NEGRI, 2009, p. 88).²⁵ Entretanto, os três autores continuam abraçando a pluralidade de outras circunstâncias históricas dentro de um enquadramento revolucionário, no qual os meios e percursos para se alcançar a revolução poderiam ser múltiplos, mas o destino revolucionário permanece como o horizonte final desejado. Mesmo em obras posteriores, nas quais Marx tece fortes críticas ao colonialismo, como o primeiro volume de *O Capital*, onde ele desenvolve a teoria da acumulação primitiva, ainda podemos perceber que Marx continua a enxergar o colonialismo como um evento histórico finalizado, que propiciou o surgimento do capitalismo industrial. Embora Marx acabe por tecer críticas cruciais aos seus posicionamentos iniciais, ele ainda o faz dentro de uma temporalidade moderna eminentemente teleológica e, portanto, ainda imbricada na complexa relação entre a criação da epistemologia moderna ocidental e processos de colonialismo e racialização.

Em nenhum outro texto como *Os 18 Brumário de Luis Bonaparte* podemos testemunhar de maneira tão evidenciada a importância que a lógica dialética demandada à superação do passado assume para o pensamento revolucionário. Logo após um parágrafo introdutório, no qual Marx ([1851], 2011, p. 25) diretamente escreve a influência da historiografia hegeliana para o estudo histórico dessa obra, as tradições das gerações passadas aparecem como um fardo a ser carregado pelos homens [sic] do presente, “*um pesadelo que comprime o cérebro dos vivos*”. Dentro dessa configuração, qual seria o espaço para o espectro, se o há? Marx começa uma argumentação centrada nessa questão. O autor ressalta, então, que em épocas revolucionárias, “justamente

²⁴ No original: “We must not forget that these idyllic village-communities, inoffensive though they may appear, had always been the solid foundation of Oriental despotism, that they restrained the human mind within the smallest possible compass, making it the unresisting tool of superstition, enslaving it beneath traditional rules, depriving it of all grandeur and historical energies.

²⁵ No original: “It is a mistake to metamorphose my historical sketch of the genesis of capitalism in Western Europe into a historical-philosophical theory of general development, imposed by fate on all peoples, whatever the historical circumstances in which they are placed.”

quando parecem estar empenhados em transformar a si mesmos e às coisas, em criar algo nunca antes visto” (MARX, [1851], 2011, p. 25), os homens “conjuram temerosamente a ajuda dos espíritos do passado, tomam emprestados os seus nomes” (MARX, [1851], 2011, p. 26). Embora o autor ressalte que essas invocações possam ter gerado importantes contribuições históricas, em momentos revolucionários anteriores, ele também ressalta que o fracasso de muitos movimentos revolucionários estaria ligado a essa presença opressiva do passado. Dessa argumentação, partindo de uma lógica dialética, Marx defende que essa invocação espectral deverá ser superada para uma efetiva revolução. Ele ressalta:

não é do passado, mas unicamente do futuro, que a revolução social do século XIX pode colher a sua poesia. Ela não pode começar a dedicar-se a si mesma antes de ter despedido toda a superstição que a prende ao passado [...] A revolução do século XIX precisa deixar que os mortos enterrem os seus mortos para chegar ao seu próprio conteúdo (MARX, [1851], 2011, p. 28-29).

A narrativa revolucionária marxista busca um exorcismo absoluto dos fantasmas, evocando até mesmo um senso de primitivismo ao argumentar pela necessidade de despir-se de todas as superstições. O homem revolucionário, portanto, aparece aqui como o homem que deve manter uma relação absolutamente secular com o passado, enquanto mantém seu destino diretamente voltado para um futuro de progresso. O antropólogo caribenho David Scott (2004, p.7), ao argumentar pela necessidade de uma outra temporalidade para darmos contas das lutas revolucionárias latino-americanas, escreve que “as lutas anticoloniais sobre o passado presente e o futuro [...] dependeram em grande medida de um certo horizonte (utópico) em direção à qual imagina-se que a história emancipatória esteja deslocando-se”.²⁶ Em seu livro, Scott desenvolve uma importante crítica a uma temporalidade revolucionária marxista, crucial para uma série de importantes contestações e revoluções em diversos países latino-americanos e caribenhos, nas últimas décadas. Entretanto, sua crítica não se refere estritamente à narrativa revolucionária, mas à própria construção moderna de temporalidade, como argumentado em um texto posterior:

Para os modernos, a temporalidade tem sido predominantemente uma experiência do desenrolar do tempo histórico. Como é bastante conhecido, o tempo histórico moderno - o tempo coletivo de nações e classes e sujeitos e populações - foi organizado em torno de uma noção de mudança modular discreta, mas contínua, em particular, a mudança modular como uma sucessão linear alongada diacronicamente de instantes cumulativos, uma cadeia interminável de deslocamentos do antes e do depois. Além disso, essa sucessão é progressiva: mudança é melhoria. A mudança, portanto, não tem apenas um ritmo formal e embutido de movimento e alteração, mas também um vetor embutido de

²⁶ No original: “They have largely depended upon a certain (utopian) horizon toward which the emancipationist history is imagined to be moving. I do not take this conceptual framework to be a mistake.”

direção moral. A mudança secular do Iluminismo é retratada como um movimento temporal em que, com periodicidade regular, o futuro supera o passado e em que o presente é um estado de expectativa e espera pelo cumprimento da promessa de melhoria social e política. Na versão do modernismo Hegeliano-Marxista dessa história da marcha do tempo histórico, a mudança é imaginada não apenas como sucessiva e progressiva, mas também como revolucionária. Ou seja, é regida por uma lógica da razão dialética (embora desespiritualizada e invertida); a evolução gradual de formas sucessivas do presente dá lugar, em um momento escatológico, a um futuro utópico em que o tempo alienado e reificado do capitalismo é superado e a humanidade socialista finalmente coincide com o tempo de seu destino histórico²⁷ (SCOTT, 2014, p. 5).

Ecoando com o que argumento na presente introdução, Scott ressalta as continuidades da epistemologia ocidental moderna e o pensamento dialético marxista. É importante percebermos que o autor não busca descartar o pensamento marxista, mas ressalta como ele pode fomentar uma visão temporal única que não abarca recentes mudanças histórico-políticas e cognitivas. O que ele busca é ressaltar a ausência de quaisquer referências a como essa epistemologia ocidental moderna foi construída a partir de processos coloniais que posicionam os outros da Europa como hierarquicamente inferiores, incluindo a pluralidade de outras temporalidades presente em outras epistemologias. Esse argumento é crucial para a presente tese, por demonstrar as limitações de uma visão estritamente revolucionária, quando pensamos na sobrevida da colonização e nas possíveis respostas evocadas pelas alianças espectrais sobre as quais me debruço.

As obras discutidas recusam-se a deixar que os mortos enterrem seus mortos e, assim, evidenciam a necessidade de pensarmos em outros modelos de temporalidade que escapem à narrativa revolucionária, para que possamos pensar também na importância da contingência, do acaso e da catástrofe, quando lidamos com o passado e seus fantasmas. Afinal, os espectros coloniais continuam a assombrar e recusam-se a desaparecer mesmo quando tentam exorcizá-los,

²⁷ No original: “For moderns, temporality preeminently has been an experience of the unfolding of historical time. As is well enough known, modern historical time—the collective time of nations and classes and subjects and populations—has been organized around a notion of discrete but continuous, modular change, in particular, modular change as a linear, diachronically stretched-out succession of cumulative instants, an endless chain of displacements of before and after. Such succession, moreover, is progressive: change is improvement. Change, therefore, not only has a formal, built-in rhythm of movement and alteration but also a built-in vector of moral direction. Secular Enlightenment change is pictured as temporal movement in which, with regular periodicity, the future overcomes the past, and in which the present is a state of expectation and waiting for the fulfillment of the promise of social and political improvement. In the modernist Hegelian-Marxist version of this story of the march of historical time, change is imagined not only as successive and progressive, but also as *revolutionary*. That is to say, it is governed by a logic of dialectical reason (however de-spiritualized and upended); the gradual evolution of successive forms of the present gives way in an eschatological moment to a utopian future in which the alienated, reified time of capitalism is overcome, and socialist humanity finally coincides with the time of its historical destiny.”

ao desesperadamente ater-se a uma ordem das coisas que os renegaria como meras superstições. “Assim que eu desviei meu olhar desse objeto e enquanto não olhava para nada em particular, a mesma imagem do mesmo negro continuou aparecendo com a mesma vivacidade de novo e de novo”, relata-nos o assombrado Espinosa. Como podemos ver nos debates contemporâneos sobre a derrubada de monumentos coloniais ou na devolução de objetos encontrados em museus europeus após terem sido saqueados dos seus países originais, espectros continuam aparecendo “de novo e de novo”. Ao evidenciar a ligação entre a lógica que permeia o pensamento revolucionário marxista não o faço para condená-lo como conservador ou eurocêntrico – embora suas bases argumentativas advenham de uma análise histórica da Europa como eixo central, como assumido pelo próprio Marx ([1887] 1989, p. 200) –, pois esse caminho estaria limitado a uma função crítica não-generativa. Faço-o para evidenciar a importância de pensarmos outras possibilidades temporais que ponham em xeque a colonização temporal evidenciada por autores como Scott, Mignolo, Quijano e Wynter. Evidentemente, não busco afirmar a total supremacia dessa lógica, já que mesmo dentro de obras filosóficas ocidentais canônicas encontramos críticas a essa visão temporal linear, juntamente com outras propostas historiográficas. Entre essas, poderíamos pensar na brilhante exposição de Walter Benjamin em suas “Teses sobre o conceito de história”, na qual o passado não aparece como um tempo esvaziado e sem qualquer potência, mas como uma força que pode ser despertada e irromper no presente.²⁸ Argumento, portanto, que refletir sobre esses espectros provoca-nos a pensar em outras temporalidades e subterfúgios não abarcados dentro de uma narrativa revolucionária ainda bastante homogênea dentro do campo de estudos latino-americanos.

Pensar na sobrevivência das estruturas coloniais a partir da ideia de aliança com seus fantasmas, permite-nos pensar em estratégias disruptivas menores, que não se encaixam na narrativa da revolução, mas, ainda assim, podem provocar oportunidades de fuga, corte e mudança. Julgo que essa busca torna-se crucial ao sublinharmos a contiguidade entre o discurso dialético revolucionário e processo de colonização e o resultante “epistemicídio” do sistema colonial.²⁹ Pensar para além de uma narrativa revolucionária permite-nos escapar a uma visão que enxerga o

²⁸ O trabalho de Benjamin sobre o barroco e as suas possibilidades de outras temporalidades serão mais explorados no segundo capítulo da tese, onde examino a obra do artista plástico Farnese de Andrade.

²⁹ Uso aqui o conceito desenvolvido por Boaventura de Sousa Santos (2014), para quem esse conceito designa a “destruição de algumas formas de saber locais, a inferiorização de outros, desperdiçando-se, em nome dos desígnios do colonialismo, a riqueza de perspectivas presente na diversidade cultural e nas multifacetadas visões do mundo por elas protagonizadas.”

acúmulo de revoluções falhadas ou utopias esquecidas como apenas a prova de derrotas em direção a uma leitura que os veria como potencialidades de futuros inexplorados. Se o fantasma do brasileiro negro que assombra Espinosa representa a irrupção de corpos e cosmovisões dentro de um enquadramento europeu que as construíram como outros por excelência, na presente tese, esboço formas de atender a essa demanda espectral a partir da busca de outras temporalidades possíveis, no sentido de evadir a lógica teleológica e moderna da revolução.

O inquietante domínio fantasmático

A imagem do espectro assume um caráter central na por representar a força disruptiva de um passado que interfere vivamente no presente, construindo uma temporalidade que se aproxima do palimpsesto. Aproximo-me do que o filósofo Achille Mbembe (2015, p. 360) nomeia como e “domínio fantasmático” [*le domaine fantomal*], a partir da análise de romances que utilizam a cosmovisão ioruba em sua narrativa e sua estética. Para Mbembe, o domínio fantasmático introduz uma nova temporalidade ao evidenciar que “eventos se desenrolam constantemente, mas nunca congelam a ponto de se tornarem história. A vida se desdobra em forma de espetáculo, onde o passado está no futuro e o futuro está em um presente indefinido.”³⁰ Se no sistema teleológico moderno, a crença e o temor aos espíritos evidenciarium um intelecto supersticioso e primitivo que estaria preso ao passado e a sua repetição obsessiva, busco inverter o processo hierárquico que acompanha essa lógica. Através do conceito central da tese não busco apenas refutar uma lógica colonial que renega a importância de espectros em diversas cosmologias, ao enquadrá-los como mera superstição, mas sim em pensar os choques e as fricções geradas pela invocação desses fantasmas, desde dentro dessa epistemologia secular. Almejo, portanto, replicar o espanto de Espinosa ao ver-se assombrado por um espectro de um brasileiro negro dentro de seu próprio quarto europeu.

³⁰ No original: “Le domaine fantomal est une scène où s’accomplissent en permanence des événements qui ne semblent jamais se coaguler au point de faire histoire. La vie s’y déroule à la manière d’un spectacle où le passé se trouve dans l’avenir et l’avenir dans un présent indéfini.”

Não se trata, portanto, de negar completamente a argumentação moderna de um futuro progressivo, mas de pensar como podemos provocar dobras e rupturas. O que busco através da ideia de alianças espectrais é precisamente a valoração desse domínio fantasmático ao promover uma leitura a contrapelo da hierarquização temporal moderna. A busca por um engajamento com a figura do espectro como estratégia metodológica que nos permita esboçar e analisar outras possíveis temporalidades faz-se crucial, já que, na colonização temporal da modernidade, a adoração aos mortos e a crença em espectros transformam-se em índices privilegiados para a categorização de certos povos como primitivos. Entretanto, espectros não respeitam o mito do sujeito moderno individualizado e secular. Assim, nós somos constantemente assombrados pelos espectros coloniais, mesmo que muitos prontamente tentem exorcizá-los. Podemos renegar e racionalizar essa invasão como apenas o reflexo de vestígios inconscientes primitivos, ou podemos, talvez, escutar essa demanda espectral e estabelecer uma relação com esses espectros. A partir dessa horizontalidade de relações eminentemente fugitivas, penso na ideia de *alianças* como crucial ao conceito central da tese.

Como veremos no primeiro capítulo, a definição de aliança já está intimamente ligada ao domínio espectral, dado que a primeira definição de “conjurar” remete diretamente a uma aliança entre partes, como apontado por Derrida (1993, p. 58). Parto também das discussões empreendidas por Eduardo Viveiros de Castro em *Metafísicas Canibais* (2009), a partir de sua releitura de Deleuze e Guattari e, especialmente, das discussões sobre as potencialidades de alianças nas duas principais obras escritas pelos autores: *O Anti-Édipo* e *Mil Platôs*. Para Viveiros de Castro (2009, EBOOK), a importância da ideia de aliança na segunda obra dá-se por um deslocamento do interesse de Deleuze e Guattari “de uma economia humana do desejo [...] para uma economia de afetos transespecíficos que ignoram a ordem natural das espécies e suas sínteses limitativas, conectando-nos por disjunção inclusiva com o plano de imanência”. Esse deslocamento para além do humano faz-se necessário para estabelecer uma aliança com espectros, já que esse gesto demanda uma abertura para o que se estende para além do sujeito, sensações e reverberações desincorporadas. Esse é justamente o ponto que pessoas como Brendan O'Neill não parecem aceitar: a possibilidade do estabelecimento de relações com memórias de pessoas e lugares há muito passados e sem relação diretamente familiar com aqueles que dizem sentir as reverberações dessas memórias. Embora inicialmente o conceito de aliança seja vinculado à ideia de matrimônio,

dentro dos estudos antropológicos, sendo, juntamente com a filiação, um dos conceitos chaves do campo, a reconceptualização promovida por Deleuze e Guattari a partir da promoção de ligações não-humanas nos permite pensar em relações que escapem de uma conceptualização estritamente social. Ao buscar essas alianças, rompemos, conseqüentemente, com um modelo de filiação intimamente ligado à construção racializada e sexualizada da temporalidade linear e teleológica.

A ideia de repetição, central na construção do inconsciente psicanalítico Freudiano, a partir da sua construção como um vestígio obsessivo do animismo primitivo, é também crucial à minha conceptualização de aliança espectral. Na clássica definição do rizoma, Deleuze e Guattari (1980, p. 36) escrevem que “ele nunca começa ou acaba, está sempre no meio, entre as coisas, entre-ser, intermezzo”. Enquanto o modelo arborescente, que os autores constroem como oposto ao rizomático, seria constituído por filiação, o “rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo ‘ser’, mas o rizoma tem por tecido a conjunção ‘e...e...e’”³¹ Uma *aliança espectral*, conseqüentemente, ressalta essa continuidade infinita, essa evasão de uma temporalidade progressiva através da repetição. Lembremos que para Freud (2010, p. 266), “no inconsciente psíquico nota-se a primazia de uma compulsão de repetição vinda dos impulsos instintuais [...] que domina parte do transcurso da psicanálise do neurótico”. Essa patologização da repetição como algo obsessivo e intimamente ligado ao animismo primitivo encontra respaldo filosófico na argumentação hegeliana sobre a trajetória do Espírito e, portanto, está intimamente ligada à colonização temporal previamente discutida. Para o filósofo, “o princípio de Desenvolvimento envolve também a existência de um germe latente de ser [...] Essa concepção formal encontra existência real no Espírito; que tem a História do Mundo por seu teatro, sua posse e a esfera de sua realização”.³² Esse desenvolvimento exclui a contingência e os acidentes, já que pressupõe um movimento que não se deteria perante esses. “Não é de tal natureza que seja jogado de um lado para outro em meio ao jogo superficial dos acidentes, mas antes é o árbitro absoluto das coisas; inteiramente indiferente às contingências, que, de fato, ele aplica e administra para seus próprios

³¹ No original: “Un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-êtré, intermezzo. L'arbre est filiation, mais le rhizome est alliance, uniquement d'alliance. L'arbre impose le verbe « être », mais le rhizome a pour tissu la conjonction « et... et... et... »”

³² No original “The principle of *Development* involves also the existence of a latent germ of being — a capacity or potentiality striving to realize itself. This formal conception finds actual existence in Spirit; which has the History of the World for its theatre, its possession, and the sphere of its realization. It is not of such a nature as to be tossed to and fro amid the superficial play of accidents, but is rather the absolute arbiter of things; entirely unmoved by contingencies, which, indeed, it applies and manages for its own purposes.”

fins.” É a partir dessa sua definição de desenvolvimento como realização a História do Mundo, que Hegel considera a África excluída da História, já que estaria condenada a uma eterna repetição do mesmo, sem possibilidade de Desenvolvimento e, conseqüentemente, de História (HEGEL, [1837], 1958, p. 113). Desde essa perspectiva, a ideia de estabelecer uma aliança espectral apareceria como apenas a repetição de um si que não consegue desenvolver-se para além da contingência dessa repetição. Dentro desse esquema temporal desenvolvido por Hegel, aqueles que afirmam a repetição e atualização incessante do passado estariam condenados a nunca alcançar um existir-em-si, seriam apenas seres presos na perpetuação eterna de acidentes que os imobilizam e os excluem da História – pensemos aqui como isso aproxima-se da crítica de O’Neill contra os ativistas que demandam pela retirada das estátuas. Talvez eles realmente estejam excluídos de um certo tipo de temporalidade, mas é justamente essa fugitividade que nos permite pensar como alianças espectrais ressaltam as possibilidades de repetição. No lugar de anular a preeminência das ideias de repetição e sazonalidade em epistemologias não-ocidentais, o pesquisador afro-americano James Snead parte do argumento Hegeliano para dobrá-lo contra si. Discutindo a importância da repetição na cultura negra, Snead (1981, p. 150) inspira-se em conceitos advindos da música para definir o que ele chama de “corte”, um elemento musical que “insiste abertamente na natureza repetitiva da música, pulando abruptamente de volta para outro começo que já ouvimos.”³³ Entendo isso como o pulo para um outro começo como a possibilidade de uma repetição que evade discursos essencialistas, como evocado também pela ideia do *changing same* de Amiri Baraka.³⁴

Uma aliança espectral, portanto, é a possibilidade de uma interrupção, um corte que, ao reintroduzir o passado, estabelece um regime temporal no qual a repetição produzida pelo espectro traz algo novo, atualizando o presente e gerando um possível futuro – “um *outro* começo que *já ouvimos*.” Essa ideia de cortes estabelece a evasão de uma lógica linear de progresso e acumulação, pois, “se há algum objetivo nessa cultura, ele é sempre deferido; continuamente cortado de volta

³³ No original: “[the cut] overtly insists on the repetitive nature of the music, by abruptly skipping it back to another beginning which we have already heard.”

³⁴ Aqui me aproximo da discussão de Paul Gilroy sobre o termo de Baraka. Para Gilroy, “This changing same, is not some invariant essence that gets enclosed subsequently in a shapeshifting exterior with which it is casually associated. It is not the sign of an unbroken, integral inside protected by a camouflaged husk. The phrase names the problem of diaspora politics and diaspora poetics. The same is present, but how can we imagine it as something other than an essence generating the merely accidental?”

para o início” (SNEAD, 1981, p. 150). O espectro é esse corte evocado por Snead. É a irrupção que nos leva a um novo começo já conhecido. Assumir uma *aliança espectral*, portanto, é entrar no domínio fantasmal onde

uma história ou um evento pode continuar em outra história ou evento sem necessariamente haver uma filiação entre os dois. Os conflitos e as lutas podem ser reiniciados a partir dos pontos em que pararam [...] não há mais uma ordem de continuidade nem de genealogia – apenas um desdobramento de séries temporais praticamente desarticuladas, ligadas por uma multiplicidade de fios tênues (MBEMBE, 2015, p. 360).³⁵

É justamente a partir da possibilidade de retomar conflitos sem a necessidade de ligação e genealogia que discorro sobre as possibilidades propiciadas pelas alianças espectrais. O domínio fantasmático ressalta que a repetição propiciada pela abertura aos espectros não incorre em uma relação melancólica com o passado ou com o desejo de se colocar como vítimas transcendentais, como ironicamente pontuado por O’Neill, mas na possibilidade de um engajamento especulativo com a história, lendo-a a partir dos espectros que continuam a assombrar o presente.

Mapa da Tese

Nos próximos capítulos, analiso obras artísticas que mostram diversas facetas do que venho chamando de *alianças espectrais*. Através de um gesto de subscrição a temporalidades especulativas do que “poderia ser”, essas obras oferecem momentos de corte no nosso presente, produzindo quebras e interrupções na ideia de uma temporalidade linear, ao evocar as diversas continuidades e interligações entre temporalidades diversas. Ao agrupá-las, não almejo subscrever todas essas obras sob uma formulação rígida do conceito central, já que isso seria antitético à própria argumentação desenvolvida. Busco pensar como cada uma dessas obras suscita suas próprias questões e contradições dentro do campo teórico e conceitual central, esboçado pela presente introdução. Consequentemente, tampouco privilegio qualquer epistemologia como chave de leitura, através da qual todas as obras deverão ser examinadas. Haverá grandes divergências entre os objetos que busco assumir como maneira de realçar a essência plural dessas alianças espectrais. Como eixo que perpassa todos os capítulos encontramos questões relacionadas ao colonialismo e possíveis respostas de como lidar com os fantasmas coloniais e com as

³⁵ No original: “Une histoire ou un événement peuvent se poursuivre dans une autre histoire ou dans un autre événement, sans qu’il y ait nécessairement une filiation entre les deux. Les conflits et les luttes peuvent être repris au point où ils s’étaient arrêtés. n’est plus ni de l’ordre de la continuité, ni de l’ordre de la généalogie, mais de celui de l’enroulement de séries temporelles pratiquement disjointes, reliées l’une à l’autre par une multiplicité de fils ténus.”.

consequências simbólicas e materiais de um legado ainda ativo. Todas as obras reunidas buscam estabelecer um engajamento ético com os espectros do passado e suas demandas. Um engajamento que, portanto, não vê o passado como um espaço vazio e composto apenas de dor e trauma, mas como rico em potencialidades para intervir diretamente no tempo-presente. Através da análise e da discussão dessas obras bastante distintas esteticamente e que atravessam várias décadas, almejo compreender as diferentes possibilidades e limitações do conceito central.

No primeiro capítulo, “Conjuração como Aliança: Necromancia Queer em Crônica da casa assassinada”, analiso o romance modernista *Crônica da Casa Assassinada*, de Lúcio Cardoso (1959). Dedico-me inicialmente a uma discussão sobre o espectro a partir das ideias suscitadas por Jacques Derrida em *Espectros de Marx* e sua reverberação nos campos de estudos *queer*, para então propor uma análise da aliança espectral como uma estratégia de corroer estruturas normativas vigentes. Examino o romance a partir da chave de uma conjuração espectral do passado, como forma de romper a rígida estrutura da família patriarcal colonial. Discuto também a ideia de possessão como uma maneira corporificada de aliança espectral, na qual Timóteo ativamente conjura o fantasma de Maria Sinhá, ao dizer-se dominado por essa antepassada. Ao conjurarem o passado da própria família como forma de tentar destruí-la, argumento que Timóteo e Maria Sinhá rompem com uma temporalidade teleológica da filiação. Essa ação acaba por promover o desborde de gêneros dentro do seio familiar, ressaltando assim a temporalidade heterossexista resultante da centralidade da reprodução familiar e da herança. Através de uma leitura *queer* da obra, argumento que o romance de Cardoso estabelece uma relação com o espectro que questiona a necessidade do seu exorcismo para a perpetuidade dos vivos. Não se trata, portanto, da conjuração de um passado oprimido com objetivo de construir um futuro de redenção e absolvição, mas uma aliança reafirmando a necessidade de destruição dessa mesma estrutura narrativa teleológica na qual o passado e os espectros necessitam ser absolvidos para que só então os vivos possam seguir em frente.

No segundo capítulo, “Lixo Colonial, Detritos Barrocos: O Apocalipse Rural de Farnese de Andrade”, examino a obra do artista plástico Farnese de Andrade. Ao deter-me em uma discussão teórica e histórica sobre o Barroco, busco discutir a obra de Farnese a partir da perspectiva de temporalidades barrocas. Aqui, entendo o uso de objetos encontrados nas suas obras

como uma estratégia estética de lidar com os resquícios coloniais a partir de uma perspectiva material. O que o espólio deixado por essas ruínas pode trazer para discussões sobre a decadência do sistema dos *plantations* e, conseqüentemente, da primazia da economia rural e sua rígida estratificação familiar? É justamente através do fascínio por esse lixo colonial, pela primazia desses materiais e objetos arcaicos, marcados por toda uma história social de exploração e decadência, que a obra de Farnese de Andrade será analisada. A ideia de alianças espectrais nos permite examinar essas obras a partir de uma perspectiva social, evadindo uma leitura dominante do autor sob uma óptica psicanalítica individualizante. Se em *Crônica da casa assassinada*, Timóteo nos permite pensar na possibilidade de um corpo aberto ao espectro, a partir da ideia da possessão e de uma relação intimamente corporal com o passado, vejo o uso do lixo colonial no trabalho de Farnese como *revenants* concretos de um passado que se tenta apagar, mas que persiste em retornar através de suas ruínas. Ao resgatar traços materiais de um passado decadente que ainda ecoa e assombra a contemporaneidade e usá-los de uma maneira subversivamente barroca, Farnese promove dobras, permitindo vislumbrar novas possibilidades advindas desse passado colonial, ativamente demonstrando a potencialidade material das alianças espectrais.

No terceiro capítulo, “SOLTASBRUXAS: a Conjuração da Bruxa Feminista”, debruço-me sobre a recorrência da imagem da bruxa dentro do movimento feminista contemporâneo. Para tanto, entendo a ressurgência da bruxa como uma interseção de empregos ativistas e artísticos/estéticos das potencialidades das alianças espectrais, representando uma busca de engajamento com o passado, para reforçar sua contigüidade. Uma vez que o Brasil nunca foi palco de intensos julgamentos de bruxas, comuns na Europa Continental, quais as especificidades dessa invocação? No capítulo, vou apresentar brevemente a construção da figura da bruxa feminista pelo feminismo euro-americano da segunda onda e algumas críticas produzidas pelas ondas feministas posteriores. O uso da bruxa por feministas da segunda onda gerou importantes críticas a visões historiográficas, ao questionar a rígida estratificação de metodologias consideradas válidas pelo campo. Para muitas dessas autoras, essas escolhas metodológicas acabariam perpetuando sistemas hegemônicos que renegam a possibilidade de sujeitos oprimidos relatarem suas histórias. Entretanto, é salutar também voltarmos-nos às críticas das feministas da terceira onda, que apontam para a necessidade de se pensar como a busca por uma imagem universal da bruxa como representação histórica da opressão às mulheres pode apagar questões coloniais e raciais. Ponto

crucial quando pensamos no uso dessa figura dentro do contexto cultural latino-americano. Em seguida, centralizo as discussões sobre a bruxa no feminismo brasileiro a partir de duas obras audiovisuais: o filme *Com o terceiro olho na terra da profanação* (2016), de Catu Rizo, e o videoclipe *Joana Dark* (2018), de Ava Rocha. Examino a invocação da imagem da bruxa como uma forma eminentemente ativista de estabelecer uma aliança espectral, na qual movimentos tecem críticas e demandam mudanças sociais a partir do engajamento com uma figura mítica do passado.

No quarto capítulo, “A Tessitura do Espectro: Catástrofe e Fragmentação em Rosana Paulino”, analiso a obra da artista plástica Rosana Paulino. Nele, discuto como Paulino trabalha com um arquivo imagético científico diretamente ligado a processos de colonização e racialização. Ao intervir nesse arquivo através de seu uso magistral de técnicas de colagem e costura, a artista ressalta a materialidade da perpetuação desse passado no presente, através da ligação das teses eugênicas das fotografias originais com o nosso presente necropolítico, que continua a gerar imagens de sofrimento e morte de corpos negros. Discuto a história das fotografias eugênicas e a representação imagética do corpo negro na história brasileira, para então argumentar que Paulino trabalha na fronteira da hipervisibilidade do corpo preto, perpetuada por esse arquivo fotográfico, para buscar dobrar o olhar colonial sobre si mesmo. Através de uma *aliança espectral* com esse passado extremamente vivo, Paulino decreta a impossibilidade de ignorarmos aquela violência, enquanto busca novas possibilidades narrativas e estéticas para aqueles retratados. Sua obra não nega ou apaga a precariedade daqueles corpos, mas sugere possibilidades de construir um futuro para esses corpos através do que poderíamos chamar de uma “fabulação crítica” (HARTMAN, 2008, p. 11). O espectro da mulher anônima da fotografia reproduzida na obra *Assentamento* coloca em questão a própria tecnologia que permite a produção dessa imagem tão violenta, propiciando uma leitura a contrapelo de uma construção modernista brasileira do mito da miscigenação como espécie de solvente ou absolvição de processos de racialização. Partindo do gesto de Paulino em representar o terror do passado escravocata, no lugar de sublimá-lo, argumento que sua obra sublinha a continuidade de formas de violência que continuam a matar corpos negros.

No quinto capítulo, “Palimpsesto Espectral: Orientações Indígenas e Temporalidades Coloniais”, examino o filme *Chuva é cantoria na aldeia dos mortos* (2018), de Renée Nader Messor e João Salaviza. No capítulo, volto-me às teorias do pensamento crítico indígena para debater como uma crítica indígena à própria ideia de tempo é crucial para que possamos pensar as permanências de estruturas coloniais e genocidas para além de marcos temporais ocidentais. O filme narra a trajetória de Ihjac, indígena Kraô, cujo espectro do pai morto volta para exigir-lhe a realização do ritual de luto que o permitirá, finalmente, juntar-se à aldeia dos mortos. Porém, ao perceber que outros espectros estão demandando-lhe tornar-se pajé, Ihjac decide fugir para a cidade. Lá, ele mesmo torna-se uma espécie de espectro vagando pelas ruas da metrópole, ao ressaltar a invisibilidade do corpo indígena perante o olhar colonial. Argumento que o filme mostra o palimpsesto de distintas orientações temporais coexistindo geograficamente. O corpo indígena aparece para a população urbana como um fóssil vivo, um morto ele mesmo, representando um passado remoto. Há no filme, portanto, um duplo jogo espectral: tanto com o fantasma do pai e sua demanda, quanto com a própria condição espectral do filho na cidade. A partir desse ponto de partida, almejo analisar como essa construção histórica do indígena como “vestígios fantasmagóricos” – tais como os vestígios primitivos do inconsciente freudiano – produz o que Kevin Bruyneel (apud RIKTIN, 2017, p. 5) chama de “tempo colonial”, no qual “‘fronteiras temporais’ são construídas entre ‘um povo ‘em avanço’ e um povo ‘estático’, localizando este último fora do tempo.” A partir desse atrito de temporalidades coexistentes, exploro as maneiras como essas distintas orientações temporais resultam em outras relações com o território e também nos possibilitam pensar para além do impulso de uma temporalidade colonial que busca aplinar diversas epistemologias e construir o senso de uma temporalidade compartilhada por todos.

Capítulo 01

Conjuração como Aliança:

Necromancia *Queer* em *Crônica da Casa Assassinada*.

*Ils ne t'ont rien demandé. C'est toi qui les poursuis dans le temps et non le contraire. On croit, avec la force de l'évidence, que c'est le passé qui revient habiter et hanter le présent. Il faudrait considérer que la proposition inverse soi aussi vraie sinon davantage, et que ce soit nous qui hantion sans jamais leur laisser de repos ceux qui nous ont précédé. Nous sommes les vrais fantômes de notre histoire, les fantômes de nos fantômes.*³⁶

Mohamed Mbougar Sarr, *La plus secrète mémoire des hommes*.

Este capítulo toma como ponto de partida uma fala do romance *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso (1959). Uma declaração que parece um tanto deslocada na narrativa por inserir o sobrenatural e o fantástico na obra no momento da sua anunciação. Quase como um pequeno excesso, uma aparição fugaz dentro da obra, a declaração aparece no livro como um borrão ambíguo em uma fotografia antiga que nos faz perguntar: seria isso um fantasma ou apenas a impressão de uma mente imaginativa? O romance de Cardoso narra a decadência de uma tradicional família mineira, os Meneses, a partir da chegada de Nina, mulher da capital que se casa com um dos integrantes da família, Valdo. Seus capítulos assumem o ponto de vista dos diversos personagens que compõe a narrativa e empregam diversos gêneros narrativos para narrar a derrocada final da família e os eventos que a precedem. Assim, cartas, diários, confissões, narração onisciente e livros de memórias dividem espaço ao longo do romance, cada qual revelando novas informações ou pontos de vista sobre os eventos ali narrados. A narrativa se passa em um espaço temporal de 15 anos, com dois “atos” entrelaçando-se continuamente em consequência da descontinuidade temporal dos capítulos. O primeiro ato dá-se entre a chegada de Nina e a sua eventual partida após ser acusada de adultério com o jardineiro, Alberto, o qual se suicida logo após a acusação. O segundo ato se passa quinze anos depois, quando Nina volta à chácara e inicia um suposto relacionamento incestuoso com seu filho, André. Outros personagens importantes são

³⁶ “Eles não lhe demandaram nada. É você que os persegue no tempo e não o contrário. Acreditamos, com a força da evidência, que é o passado que volta a habitar e assombrar o presente. Seria necessário considerar que a proposição inversa também é verdadeira, se não mais, e que somos nós que assombramos aqueles que nos precederam sem nunca lhes dar descanso. Nós somos os verdadeiros fantasmas da nossa história, os fantasmas dos nossos fantasmas.”

Demétrio, o rígido e austero primogênito; Ana, sua quieta e devota mulher e Timóteo, o benjamim, personagem que enuncia a declaração que impulsiona o presente capítulo.

Isolado em seu quarto e proibido de receber visitas, por seus irmãos, Timóteo, travestido com as roupas e joias de sua falecida mãe, chama Betty, a governanta da casa, para o espaço onde se encontra confinado. Logo no início do diálogo que se desenrola entre os dois personagens, Timóteo declara a Betty: “Sou dominado pelo espírito de Maria Sinhá” (CARDOSO, 2015, p. 56). Através dessa breve sentença, que inicialmente não provoca qualquer efeito na governanta, Timóteo insere na obra elementos fantasmáticos, ou, ao menos, uma dúvida: haveria mesmo uma possessão dentro do romance? A falta de reação de Betty à declaração parece curiosa. Passado em uma cidade fictícia no interior de Minas Gerais, onde testemunhamos uma forte presença católica, não há qualquer surpresa ou susto provocado por uma suposta possessão. Posteriormente, após falar um pouco sobre Maria Sinhá, mais uma vez Timóteo afirma: “por isso é que disse a você que o espírito de Maria Sinhá havia se encarnado em mim” (CARDOSO, 2015, p. 60). Mas, quais seriam essas ligações estabelecidas pelo personagem para chegar a essa conclusão? Maria Sinhá, tal como Timóteo, não se enquadrava na performance esperada do seu gênero. Na descrição desenvolvida por Timóteo sobre sua ancestral, ele deixa claro sua admiração pelo seu espírito transgressor, uma anomalia dentro da história da sua família tradicional e conservadora.³⁷ Para ele, ela era: “a mais nobre, a mais pura, a mais incompreendida de nossas antepassadas. Era tia da minha mãe, e foi o assombro de sua época” (CARDOSO, 2015, p.57). Logo após essa introdução lisonjeira, ele nos informa a causa de tal *assombro*: “Maria Sinhá vestia-se de homem, fazia longos estirões a cavalo, ia de Fundão a Queimados em menos tempo do que o melhor dos cavaleiros da fazenda ... Ninguém da família jamais a entendeu, e ela acabou morrendo abandonada, num quarto escuro da velha Fazenda Santa Eulália, na Serra do Baú” (CARDOSO, 2015, p. 57). Betty entende essas declarações apenas como algo *estranho*, mais uma excentricidade vinda desse ser esquisito: “tudo aquilo me parecesse por demais estranho” (CARDOSO, 2015, p. 58), e, posteriormente,

³⁷ Aqui trato o personagem no masculino por respeitar a concordância de gênero usada pelo próprio personagem. Os dois únicos capítulos que revelam o ponto de vista de Timóteo assumem o formato de diário e aqui o personagem se refere a si mesmo no masculino. Daí a escolha de preservar essa nomenclatura no presente capítulo.

enerva-se e afirma não acreditar no que ouve. Entretanto, é salutar notar que Betty, embora ressalte explicitamente sua descrença naquilo que lhe é dito, estabelece uma ligação entre esses dois Meneses – Timóteo e Maria Sinhá – através dos signos da marginalidade e do fracasso: “continuei calada, meditando sobre todos os seres falhados que se acumulavam ao longo do passado daquela família” (CARDOSO, 2015, p. 58). Mesmo ao afirmar que não acredita na declaração de Timóteo, Betty aceita a ligação entre os dois e, ao fazer isso, estabelece uma espécie de genealogia dos *seres falhados* que perpassariam a história dos Meneses. Para a governante, pode até mesmo não haver uma possessão, mas definitivamente há algo *estranho*, inquietante, suscitado por essa ligação estabelecida por Timóteo. A digressão de Betty permite pensarmos em uma genealogia *queer* dentro do próprio seio daquela família tradicional, ponto ao qual retornarei posteriormente.

Mas o que será que Timóteo quis afirmar ao enfatizar não apenas sua ligação afetiva com essa antepassada distante – também transgressora e estigmatizada – mas o fato de ser *dominado* por ela? O que poderíamos trazer à discussão se voltarmos-nos às ações narrativas através da chave da possessão espectral ligada à uma genealogia *queer* da família? Essas são as perguntas que sustentam o desenvolvimento da *aliança espectral* retratada no romance. Se, popularmente, o possesso é visto como aquele sem controle de seu corpo e suas ações, pois seria controlado pela força fantasmática que o domina, em *Crônica da casa assassinada* Timóteo parece bastante consciente de seus atos e planos. Desde o supracitado primeiro diálogo entre ele e Betty, ele deixa entrever suas ideias de uma possível derrocada dos Meneses, planejada e executada pelo próprio Timóteo. Curiosamente, essa ideia parece também partilhada por outros personagens do romance. Betty pensa que: “no íntimo devia tramar algumas coisa contra os irmãos [...] que secreta partida jogava ele, e que possibilidades entreveria no futuro” (CARDOSO, 2015, p. 119); enquanto Valdo afirma, temeroso, que “Timóteo não descansará enquanto não nos destruir” (CARDOSO, 2015, p. 121). Mas por que esse corpo estranho e, aparentemente, completamente subjugado, seria tão temido pelos outros familiares? Se ele encontra-se isolado, tendo seu direito de andar e de receber visitas cerceados por seus dois irmãos, como ele poderia destruir sua família? Mesmo dentro de uma condição de subjugação física, Timóteo ainda gera um estranho temor nos outros habitantes da xácara.

Embora o único momento em que ele fale ser dominado por Maria Sinhá seja recebido com incredulidade, há ainda algo que assombra aqueles ao seu redor. Fato especialmente curioso quando percebemos que a própria Maria Sinhá também produz um certo desconforto sobre os outros Meneses e fascínio em Nina, a catalizadora dos eventos que trarão a família à sua derradeira ruína. Podemos testemunhar esse temor quando Timóteo fala a Betty que anteriormente havia um retrato de Maria Sinhá exposto na sala, mas que Demétrio, o irmão mais velho e mais conservador, exige que retirem-no da sala e guardem-no no porão assim que Timóteo começou a travestir-se: “Durante muitos anos, no tempo em que era menino, existia na sala, mesmo por cima do aparador grande, o retrato dela [...] Depois que comecei a manifestar isto a que chamam escrupulosamente de minhas ‘tendências’, Demétrio mandou esconder o retrato no porão” (CARDOSO, 2015, p. 58). O gesto de Demétrio ressalta uma consciente necessidade de tentar quebrar uma aliança *queer* entre esses corpos assincrônicos, uma aliança entre o presente e o passado estabelecida por seres que transgridem as restritas regras familiares patriarcais. Há, de um lado, o temor da possibilidade da continuação dessa *linhagem* de seres falhados e de uma aliança entre eles – e podemos pensar aqui o gesto de esconder o quadro de Maria Sinhá como uma forma de tentar deter a transgressão de Timóteo – e, do outro, o desejo de destruição e vingança nutrido por esses Meneses falhados, anseio que se espalha e contamina aqueles ao redor, como argumentarei posteriormente.

A partir dessas indagações suscitadas pelo romance de Lúcio Cardoso, analiso, no presente capítulo, como pensar as alianças espectrais dentro de uma ótica *queer*. Partindo de Timóteo e sua relação com Marinha Sinhá, investigo a possibilidade de invocarmos os nossos mortos para pensarmos em como produzir um futuro ou uma história *queer*. Busco, portanto, pensar como essa aproximação com a teoria *queer* pode fazer-nos pensar em uma lógica de *alianças espectrais* que ponha em questão à lógica temporal da filiação. Como argumentarei ao longo das próximas páginas, embora essa relação de posseção dê-se dentro da família, ao conjurar Maria Sinhá, Timóteo não busca estabelecer novas formas relacionais baseadas numa estrutura familiar, mas a dissolução dessa própria estrutura. Ao trabalhar a dimensão *queer* desse gesto conjuratório, sublinho o possível caráter eminentemente disruptivo e fugidío das *alianças espectrais*, ressaltando que elas não buscam, necessariamente, a construção de vínculos estáveis e afirmativos. Não se trata da ideia de uma conjuração de um passado oprimido com objetivo de contruir um futuro de redenção e absolvição – uma temporalidade que estaria imbricada na narrativa

teleológica revolucionária. Vejo a conjuração de Maria Sinhá como uma aliança reafirmando a necessidade de destruição de uma estrutura narrativa teleológica na qual o passado e os espectros necessitam ser absolvidos para que, só então, os vivos possam curar-se para seguirem em frente.

Espectros e suas Conjurações.

A ideia da presença de fantasmas como uma força vingativa de um passado que assombra o presente é uma imagem recorrente em várias expressões culturais, perpassando o folclore, a cultura *pop* e discussões acadêmicas. De *Hamlet* e o espectro do rei, demandando ao seu filho vingança por seu assassinato, aos fantasmas assassinos presentes em uma extensa filmografia de horror, parece que “o espectro ronda a cultura”. Embora essa figura já esteja presente em estudos acadêmicos há bastante tempo, são as instigantes discussões desenvolvidas por Jacques Derrida no seu livro *Espectros de Marx* (1994) que parece *conjurar* definitivamente os fantasmas para a academia, gerando assim uma espécie de “virada espectral” nos estudos culturais – emprego aqui o termo de Maria del Pilar Blanco e Esther Peeren (2013, p. 2). Nesse livro, Derrida discute a possibilidade de uma “espectrologia” [*hantologie*] e de um acadêmico que fosse “capaz, para além da oposição entre presença e não-presença, realidade e irreabilidade, vida e não-vida, de pensar a possibilidade do espectro, o espectro como possibilidade” (DERRIDA, 1994, p. 13). “Realidade e irreabilidade”: uma das duplas centrais dessa *espectrologia* evidencia que não importa a essas discussões a veracidade ou não da existência de fantasmas, como argumentado por Jameson (1999, p. 39), mas da *possibilidade* do espectro: de vê-lo como um possível suscitador de novas discussões. Esse movimento me parece crucial para que possamos deslocar-nos para além de uma discussão simplista da existência material de espectros. Se pensarmos a partir não apenas das discussões que eles podem suscitar, mas a partir dos efeitos concretos que eles podem performar através da ideia de *alianças espectrais*, podemos vislumbrar como os espectros podem agir de maneira material, mesmo quando suprimidos por uma episteme secular. Como colocado por Bruno Latour (2017, p.154), ao discutir o caráter eminentemente relacional de agentes não-humanos, “devemos mover-nos [...] do *nome* dado a essas figuras para o *comportamento* dessas mesmas figuras. Divindades, como conceitos, como heróis da história, como objetos no ‘mundo natural’ ...

têm competência, e, portanto, substância – apenas através de performances”.³⁸ Voltemos brevemente ao infeliz Espinosa sendo assombrado pelo fantasma do brasileiro negro. Embora alguns possam discorrer que essa aparição se trate apenas do resultado de uma mente cansada, como o próprio filósofo conclui, ainda assim devemos assumir que essa assombração gerou resultados concretos e materiais: desde alterar a movimentação corporal de Espinosa, ao virar o seu rosto para seus livros e outros objetos do quarto, até a própria escrita da carta. A discussão sobre a realidade ou não da aparição torna-se supérflua a partir do momento que ela tem efeitos concretos na realidade do filósofo, mesmo ele necessitando suprimir esse fantasma para poder afirmar-se racional. Embora não busque uma discussão filosófica sobre a ontologia do espectro, julgo crucial ressaltar essa discussão por permitir deslocar um possível enfoque infértil que busque deslegitimar a importância de espectros a partir de afirmação de sua inexistência: “mas você não acredita *de verdade* em fantasmas, não é?” Daí também a importância da ideia de aliança, já que a partir dela busco enfatizar o caráter eminentemente performático e relacional entre diversos agentes.

Os campos de estudos *queer*, gênero e sexualidade não escaparam à assombração da “virada espectral”. Ao contrário: eles conjuram com afincos esses fantasmas, o que propicia novas discussões sobre pontos caros a esses campos de estudo. Afinal, seguindo a argumentação de Judith Butler sobre gênero como uma corporificação melancólica, podemos ver como espectrais as próprias categorias de gênero e sexualidade: instâncias não encarnadas, mas que assombam a todos enquanto elementos de controle de corpos, como o espectro invisível que sempre observa e reprova qualquer deslize ou “erro” de gênero. O sujeito poderia, portanto, ser assombrado por certas “aparições fantasmáticas”, como trejeitos e gestos corporais, que não condiriam com a imagem-ideal do gênero performado, “resultando em uma duplicação ou assombração de si mesmo [self-haunting], na qual o sujeito está constantemente perseguindo - embora nunca alcançando – um *self* ‘corretamente’ posicionado” (BLANCO; PEEREN, 2013, p. 310). Se para a teoria *queer* é o olhar e a interpelação do Outro que institui o regime performativo de gênero, a partir da repetição corporificada de um rígido sistema generificado, encontramos uma curiosa

³⁸ No original: “We shall move... from the name given to figures to the behaviors of these same figures. Divinities, like concepts, like heroes of history, like objects in the “natural world” ... have competence – and thus substance – only through the performances”.

ressonância com a afirmação de Derrida: “esse outro spectral nos olha, nos sentimentos observados por ele, fora de qualquer sincronia, até mesmo e além de qualquer olhar da nossa parte, de acordo com uma absoluta anterioridade” (DERRIDA, 1994, p.). Produzir transgressões a partir dessa ambiguidade, como suscitado pela teoria *queer*, parece-me uma forma de conjurar esses espectros, para que possamos, então, entrar no próprio jogo dessa ambiguidade entre real e irreal, presença e não-presença, visível e não-visível. Possibilidade essa entrevista por Derrida, ao afirmar que “alguém pode sempre mentir, pode-se disfarçar de fantasma, outro fantasma pode se passar por esse” (DERRIDA, 1994, p. 7). A própria imagem do armário, como ricamente discutida por Eve Sedgwick em seu *Epistemology of the Closet* (1990), parece já trazer algo de fantasmático, já que a ambiguidade central na discussão entre o “dentro” e o “fora do armário”, do visível e do invisível, parece demonstrar ao próprio caráter do espectro como aquele que circula entre esses eixos. Aquele que está “dentro do armário” não poderia ver sem ser visto? Mas esse também seria visto por essa “absoluta anterioridade” trazida por Derrida, já que sua própria condição de “estar no armário” é instável, constantemente interpelada. Se nos voltarmos à *Crônica da casa assassinada*, a própria condição de Timóteo, trancado e isolado em seu quarto, parece tanto limitá-lo e aprisioná-lo, quanto também o permite viver sua própria realidade e executar seus planos de vingança contra sua família, sendo posteriormente visto por seu irmão Valdo como “um verdadeiro espectro [...] ainda vivo e já morto” (CARDOSO, 2015, p. 503).

Embora não busque trazer uma discussão exaustiva sobre os pontos de contato entre alguns dos principais textos, autores e conceitos centrais à consolidação acadêmica dos estudos *queer*, essa breve digressão é uma forma de tentar ilustrar possíveis motivos para uma intensa atenção a essa “virada spectral” dentro desse campo de estudos. Para além dessas ligações com algumas das ideias fundacionais desse campo, nos últimos anos a figura do fantasma vem também sendo empregada como uma forma de negar uma certa narrativa histórica progressista da liberação sexual. Testemunhamos a recorrência de autoras que discutem teoria *queer* voltarem-se ao passado como uma forma de questionar certas construções discursivas LGBT contemporâneas, especialmente as mais associadas à supracitada lógica de um progresso histórico calcado no sentimento de orgulho e superação. Assim, autoras como Carolyn Dinshaw (1999), Heather Love (2007), Elizabeth Freeman (2010) e Carla Freccero (2005, 2013) voltam-se à discussão da importância de uma historiografia *queer* que não esteja vinculada apenas ao progresso das

conquistas sociais e políticas e aos sentimentos positivos, mas que também discuta os sujeitos que não se encaixam nessa história de conquistas e vitórias “progressistas”. Podemos pensar a linha de pensamento dessas autoras, embora todas partam de hipóteses e objetos muito distintos, como uma busca pelos sentimentos e *tropos* que muitas vezes são negativamente associados aos sujeitos *queers*, como o fracasso, a melancolia e a vergonha, e a sua afirmação não como fósseis históricos de uma sexualidade reprimida do período anterior à liberação sexual, mas como propiciadores para pensarmos outras relações e formas de vida que hoje potencialmente seriam avaliadas como negativas e possivelmente autorrepressoras. Essa seria, nas palavras de Carla Freccero (2005, p.78), “uma aproximação com a história – e a justiça – que não ‘esqueceria os mortos’, nem faria um luto ‘bem-sucedido’”.³⁹ Ao almejarem entender esses sentimentos como pontos de contato entre épocas distintas, podemos entender essa ação como uma conjuração de espectros, ideia reforçada pela constante presença dessa figura nesses textos. Embora grande parte das discussões propiciadas pelas autoras pareçam aproximar-se da ideia de Derrida sobre a *herança* como exposta em *Espectros de Marx*, é Freccero quem melhor desenvolve essa discussão voltada a uma possível espectralidade *queer*. Para Derrida: “Que nós sejamos herdeiros não significa que nós teremos ou receberemos isso ou aquilo, alguma herança que nos enriqueça um dia com isso ou aquilo, mas que o ser que nós somos é, antes de tudo, herança, quer gostemos ou saibamos disso ou não” (DERRIDA, 1994, p. 68). É a partir desse eixo central que Freccero (2013, p. 336) argumenta que uma história *queer* estaria “aberta à possibilidade de ser assombrada, ou até mesmo habitada por fantasmas.” A abertura à espectralidade seria, portanto, uma atitude ética, marcada por um retorno, ou uma assombração, de um passado não-pranteado. Se o fantasma é aquele que assombra por ter questões pendentes, deveríamos permitir-nos ser assombrados por esses espectros, argumenta a autora. Essa abertura ética ao passado poderia, então, possibilitar novas visões para o presente e o futuro que fugissem a certa ordem discursiva de um progresso *queer*, sem recair também em uma forma de exorcismo, de uma *purificação* do passado. Entretanto, se para Freccero essa abertura à assombração indicaria uma forma de passividade, julgo que os próprios sentidos de *conjurar* questionam o que a autora descreve como “uma suspensão, uma espera, um atender à chegada do mundo” (FRECCERO, 2013, p. 351). Embora a autora pareça voltar-se ao sujeito aberto à aparição

³⁹ No original: “This would then be an approach to history—and to justice—that would neither ‘forget the dead’ nor ‘successfully’ mourn them”.

espectral e a sua assombração, será que não poderíamos também pensar naquele que busca ativamente os mortos? Não uma espera passiva pelo fantasma, mas sua conjuração.

Conjurar demanda ação, uma aliança entre o conjurador e o espectro que o atende, ou vice-versa. Afinal, dentre os três possíveis significados do verbo, a primeira significa “maquinar; armar de maneira conspiratória”. Como nos lembra Derrida, ao discorrer sobre os significados etimológicos de *conjurar*, “uma conjuração, então, é uma aliança antes de tudo”, uma aliança onde “certos sujeitos, sejam individuais ou coletivos, representam forças e se aliam juntos em nome do interesse comum de combater um adversário” (DERRIDA, 1994, p. 59). Esse é o gesto de conjuração como *aliança espectral* de Timóteo no romance de Lúcio Cardoso. Afinal, como é ressaltado no livro, ele tem um *plano* a ser realizado: “um plano de ruína e de morte” e “intenções secretas de vingança e de extermínio” (CARDOSO, 2015, p. 495). Para a concretização desse plano, faz-se necessário a conjuração e a efetuação de alianças entre mortos e vivos. Esse gesto permite-nos indagar quais outras possibilidades seriam propiciadas por essa abertura ao espectro, através não da passividade ética discutida por Freccero, mas a partir da ideia de uma *conjuração* ativa, do estabelecimento de uma aliança espectral. Tal como Freccero, também entendo essa abertura ao espectro como uma atitude ética, mas esse esperar passivo não abarca todas as possíveis formas da abertura. Pode-se ser assombrado sem invocar esses fantasmas, como parece trazer Freccero através da chave da passividade e hospitalidade, mas também pode-se almejar gerar essa assombração, convocar o espectro. Há um *esforço* nessa invocação, na qual a dimensão ética daria-se exatamente através da busca dessas relações. A *aliança espectral* de *Crônica da casa assassinada* permite-nos pensar como o gesto de Timóteo, de conjurar Maria Sinhá através da sua suposta possessão, esboça a possibilidade de uma forma de aproximação espectral a qual gere uma ação material que vai além do exorcismo do passado. No romance, portanto, essa conjuração não busca ou resulta num luto bem-sucedido desse passado e sua conseqüente absolvição, mas a derrocada final da família Meneses.

Embora o romance traga diversas narrativas e vozes dissonantes, permitindo diversos pontos de entrada para sua análise, podemos dizer que há uma recorrência crítica no que diz respeito à centralidade da morte e dos seus espectros no livro.⁴⁰ Há razões para essa centralidade

⁴⁰ Ver: (MARTINS, 1998), (LOPES, 1999), (COSTA, 2003), (QUARESMA, 2007).

nos estudos do romance, já que desde seu título é anunciado um assassinato, seu primeiro capítulo narra a morte e o velório de Nina, seu clímax também dá-se nesse mesmo velório, e seu epílogo também encerra-se com a morte da última residente da chácara. O “assassinato” da casa é o ponto que conjuga todos os personagens e narrativas, já que esse é anunciado pela morte de Nina e planejado por Timóteo: “Era evidente que para ela [Betty] só existia a morte de Nina, e nem poderia apreender jamais que outra qualquer espécie de morte estivesse tão iminente, e fosse uma morte fria, executada a capricho, com mãos trabalhadas para a perícia e o assassinato” (CARDOSO, 2015, p. 493). Se, “o velório de Nina é o espetáculo final da morte da casa” (LOPES, 1999, p. 43), o assassinato só se concretiza após a aparição de Timóteo no velório de sua cunhada. Nina e Timóteo são, portanto, aliados dentro do plano arquitetado pelo segundo para o ruir final da casa, uma configuração que remete a uma batalha, uma guerra travada dentro do núcleo familiar. Aproximação ressaltada a partir da visão de Timóteo em que Nina seria uma companheira de batalha: “O que existia era somente a tarefa cumprida, Nina se fora, e, erguendo-me, eu ia prestar-lhe as últimas homenagens, mas como um soldado que homenageia o companheiro morto” (CARDOSO, 2015, p. 492), “Mais do que nunca senti que deveria ir ao seu encontro, que ela esperava esse gesto da minha parte, onde quer que se encontrasse. E eu iria, tal como já dissera - como um companheiro de batalha” (CARDOSO, 2015, p. 494-495). A morte faz-se ponto fulcral do romance, sendo a invocação dos mortos um gesto comum aos personagens: não apenas por Timóteo, mas também na busca de Valdo e Demétrio pelo glorioso passado da família, associado pelo primeiro não à figura do Pai ou a uma linhagem patriarcal, mas à mãe: Dona Malvina, como apontado por Denilson Lopes (1999, p. 33). Poderíamos pensar que essa ausência de uma forte figura paterna, central à imagem da família tradicional interiorana, seria um dos fatores que tanto instigaria a obsessão de Demétrio pela visita do Barão, nobre que reside na cidade e patriarca da única família com prestígio social superior aos Meneses. Se o principal objetivo de Demétrio é a proteção da casa: “Mas era a casa, era a casa que eu defendia! [...] o que nos pertence, nosso patrimônio” (CARDOSO, 2015, p. 487), a busca pela dupla validação da presença do Barão – que carrega tanto o signo da nobreza quanto a posição do patriarca – pode ser vista como uma forma de tentar alicerçar a casa para protegê-la dos seus espectros, reafirmando assim o seu presente. Enquanto os outros personagens ligam a casa e o passado glorioso da família aos mortos, Demétrio tenta desesperadamente uma forma de ligá-la aos vivos como maneira de perpetuá-la.

Representante máximo do homem racional e moderno no romance, Demétrio está ciente dos riscos que a invocação constante do passado e dos mortos traz para o legado da família, já que isso acaba por circunscrever a casa a um tempo já passado. O seu ato de esconder o retrato de Maria Sinhá no porão, portanto, é mais uma maneira de promover esse exorcismo, mas que, paradoxalmente, acaba por estabelecer a possibilidade da sua conjuração ao performar a sua crença na possível ameaça desse passado. Afinal, *conjurar* pode significar tanto *invocar* quanto *exorcizar*. Demétrio, portanto, também está inserido dentro do regime de *conjuração*, compartilhado por quase todos os personagens do romance, mesmo no polo oposto. Estranhamente, sua própria tentativa de exorcismo, especialmente visível no ato de esconder o retrato, parece fortalecer e validar o seu inverso, pois se há a ação de exorcizar, há a desconfiança da possibilidade de invocação que precisaria ser suprimida. Ao demandar a retirada do quadro de Maria Sinhá, ao perceber que Timóteo rompe com a sua visão de normalidade familiar, Demétrio acaba por reafirmar essa ligação que almeja anular. Como ressalta Derrida (1994, p. 59-60), o próprio ato de exorcismo partilharia das técnicas ocultas da conjuração, reafirmando performativamente o perigo dos espectros que se pretende afastar. Assim, poderíamos pensar o gesto de esconder o retrato da parente renegada como uma forma de Demétrio ater-se a uma forma de historiografia oficial, buscando romper quaisquer ligações com o passado através de um projeto de romper com seu arquivo visível. Essa ação funciona, portanto, como um paralelo da demanda de um esquecimento do passado, para que se possa seguir em direção ao futuro. Ater-se ao passado seria algo patológico, sendo o travestismo de Timóteo a representação material e psíquica dessa patologia melancólica que precisa ser extirpada para a família patriarcal poder seguir e manter sua estrutura. Entretanto, partindo da discussão de André Lepecki, sobre a possibilidade generativa de pensarmos “o corpo como arquivo”, podemos ver a possessão de Timóteo como uma resposta *queer* a essa tentativa de apagamento embasada por uma temporalidade progressiva. Para Lepecki (2010, p. 39), ver o corpo como arquivo permite-nos “encontrar um tipo particular de economia, onde corpos se entrelaçam, ou se misturam, ao longo do tempo – em uma cadeia infinita de emissões recíprocas, transmissões, recepções e trocas de tempos, gestos, passos, afetos”.⁴¹ Ao discutir a performance do dançarino Richard Move, quem interpretava danças da icônica bailarina

⁴¹ No original: “This kind of dynamics founds a particular economy, where bodies intertwine, or intermingle, across time—in an endless chain of reciprocal emissions, transmissions, receptions, and exchanges of times, gestures, steps, affects, sweat, breathing, and historical and political particles”.

Martha Graham caracterizado como ela e emulando seu gestual, Lepecki (2010, p. 44) argumenta que “a força afetiva do espectro tornou Move algo muito mais poderoso que um ‘repositório’: ela o transformou em um arquivo corporal, um sistema ou zona onde as obras não descansam, mas se formam e se transformam, indefinidamente - como matéria fantasmagórica”.⁴² Gostaria, portanto, de postular a possessão como uma forma eminentemente afetiva de sentir o passado, na qual o próprio corpo assume o local privilegiado para contestar uma temporalidade teleológica e progressista através da repetição performativa desse passado e seus espectros. Através de sua *aliança espectral* selada pela sua possessão, Timóteo permite-nos pensar em seu próprio corpo como uma espécie de arquivo, um desdobramento performativo e espectral de Maria Sinhá.

Crônica da casa assassinada parece, portanto, um romance imbricado na ideia de conjuração em seus diversos sentidos: tanto o de suscitar alianças, quanto o de invocar ou exorcizar os mortos. O romance em si, dentro do universo narrativo, parece também uma forma de conjuração: escrito por um autor desconhecido que busca invocar esse passado em algum momento posterior aos acontecimentos narrados. Essa configuração do romance-em-si como conjuração é ressaltada em um dos testemunhos do médico, personagem periférico ao núcleo familiar dos Meneses, mas que presenciou momentos-chave da narrativa. Em um dos poucos momentos em que um personagem endereça-se diretamente para o misterioso autor diegético, o médico afirma que “Não é do meu gosto remexer essas coisas que considero mortas [...] Naturalmente não me é fácil desenterrar essas figuras, pois elas se acham visceralmente presas ao que eu próprio fui, às minhas emoções daquele tempo” (CARDOSO, 2015, p. 151). É como se a própria feitura do romance também se tratasse de uma conjuração espectral. Como a metáfora do médico, o romance seria, em si mesmo, o desenterrar de todas essas figuras ao conjurá-las uma vez mais para recontarem suas tragédias. Trata-se, portanto, da perpetuação da assombração narrada e a continuidade da abertura à assombração desses fantasmas. Leda Costa (2003, p. 121-122) também volta-se a essa onipresença da conjuração dos mortos ao discutir o romance. Para a autora, “a relação estabelecida com os mortos, na *Crônica*, tem seu ritmo comandado pelos vivos, que não conferem descanso a essas entidades ao invocá-las constantemente”, sendo assim, “os vivos da

⁴² No original: “The affective force of the ghostly turned Move into something much more powerful than a “repository”: it turned him into a corporeal archive, a system or zone where works do not rest but are formed and transformed, endlessly—like ghostly matters”.

Chácara são constantemente assombrados e impregnados pela imobilidade da morte daqueles que já foram”. Embora aproxime-se em diversos pontos da argumentação aqui desenvolvida, creio que essa citação de Costa aproxima-se mais da ideia de passividade defendida por Freccero ao discutir a abertura à assombração como uma ética historiográfica *queer*. Ao atribuir essa imobilidade aos vivos, Costa entra em certa contradição: se são os vivos que “não conferem descanso” aos mortos, invocando-os, onde poderíamos ver imobilidade nesse constante processo de invocação? Pode-se argumentar que muitos deles parecem “presos” a esse passado invocado, mas será mesmo que isso indica uma imobilidade? Não seria a própria trama da narrativa gerada a partir dessas invocações? O assassinato da casa, que dá nome ao livro, eixo central da narrativa, é a consequência final da dança dos fantasmas realizada por seus personagens.

Mais uma vez volto a Timóteo, o mais imerso na invocação dos mortos. Curiosamente, trata-se também do personagem que parece o ápice dessa imobilidade física evocada por Leda Costa. Timóteo encontra-se trancado em seu quarto e é uma figura ausente em grande parte da narrativa, porém é também quem planeja e executa os principais eventos que acontecem no romance, sendo sua performance final, no velório de Nina, o clímax da narrativa e o assassinato da Casa. Gilberto Martins (1998, p. 51-52), ao falar sobre a personagem, ressalta sua suposta condição patética de um ser preso no seu próprio mundo de sombras: “ser híbrido, **prisioneiro de seus desejos, vive isolado num quarto**, andrógino grotesco e patético, clone travestido de Maria Sinhá (já morta, figura quase folclórica da família), vivendo de sombra, do brilho falso da teatralidade, de planos de vingança e imprecações.” (Grifos meus). Embora possamos ver Timóteo como o ápice da imobilidade e da passividade *física*, há nele ainda forças para a batalha empreendida através de suas alianças, fato que também explica o receio e o temor provocados por ele nos outros Meneses. Essa dualidade também é notada por Valdo no momento da aparição de Timóteo no velório de Nina, quando ele vê em seu irmão uma “coisa marinha, secreta, como se escorresse sobre ele o embate invisível das águas”, movimento turbulento que parece contrastar com aquele corpo “que parecia aglomerar em si todo o esforço da inatividade, do ócio e o abandono” (CARDOSO, 2015, p. 502). Antes mesmo da chegada de seu irmão, carregado travestido numa rede por três empregados da chácara, Valdo já prenuncia a sua potência de destruição: “um rumor surdo, como o de um rio represado que vai crescendo, veio chegando do corredor – veio chegando, e já deflagrava contra as quatro paredes da sala a primeira baba de sua

espuma” (CARDOSO, 2015, p. 501). Poderíamos pensar que esse embate invisível das águas seja a possessão mesma de Maria Sinhá, uma força subterrânea e invisível que ameaça engolir a todos com suas violentas ondas. Ideia reforçada por ser o único momento da obra em que alguém também enxerga Maria Sinhá em Timóteo. É apenas no momento da destruição final da casa que essa invocação espectral se faz visível para os outros personagens, como um arauto daquela morte premeditada.

E agora ali se achava, corporificada, sem data, diante de nossos olhos. Como fizesse um movimento, e ondulasse o grande corpo pesado e inútil, julguei de repente adivinhar o espírito que se encarnava nele, e a dama que representava de modo tão ostensivo: Maria Sinhá. Essa Maria Sinhá que havia fornecido tantos comentários aos Meneses antigos, cujo retrato, por fidelidade ao espírito de família, Demétrio mandara arriar da parede e ocultar no fundo do porão – Maria Sinhá, cuja revolta se traduzira por uma incapacidade absoluta de aceitar a vida nos seus limites comuns [...]. Como não senti-la ali naquela hora, viva e total como uma palmeira erguida no deserto, ousando de novo desafiar e corromper, com a mão erguida para um supremo gesto de afronta, com que aniquilaria seus inimigos para sempre, seus idênticos e eternos inimigos? (CARDOSO, 2015, p. 504).

“Sou dominado pelo espírito de Maria Sinhá”, afirma Timóteo a Betty. Embora essa afirmação parece perpassar o livro sem gerar reverberações nos outros personagens, ela retorna imageticamente no gesto final de Marinha Sinhá/Timóteo, a conclusão dos planos dessa aliança espectral. Entretanto, embora essa possessão não seja mencionada ou confirmada ao longo da narrativa, Timóteo assume uma força fantasmagórica que envolve todo o romance e seus personagens. É como se a declaração da possessão do personagem servisse como um marcador performativo que gera aquilo que enuncia. Assim, Timóteo introduz e invoca, por meio de sua fala, os espectros que permeiam o romance e a casa. Essa perpetuação pode ser atestada no momento em que Betty, que inicialmente afirma até então não ter ouvido falar Maria Sinhá, conversa sobre ela em um diálogo posterior com Nina, como se uma contaminação dessa abertura a um passado renegado houvesse sido gerada pela declaração de Timóteo. Através dessa chave, é curioso notarmos que a simples menção ao seu nome gera um efeito quase obsessivo em Nina (CARDOSO 2015, p. 143), que começa a querer saber mais sobre a sua história e demanda ser levada ao porão para ver seu retrato. É como se houvesse aí um certo encantamento, iniciado a partir da declaração de Timóteo a Betty e eventualmente perpetuado através dessa posterior conversa entre as duas mulheres, agora contaminando Nina. A visita das duas personagens ao porão, guiadas por Anastácia, uma antiga criada da chácara, aproxima-se de uma narrativa de horror sobrenatural. O porão, lugar renegado, onde escondem-se os objetos sem serventia,

funciona como um umbral que o distingue do funcionamento ordinário da casa, aproximando-se nisso do sempre fechado quarto de Timóteo. A última sentença proferida por Nina antes da visita parece enfatizar sua busca por esses espaços que se separem da realidade dominante da casa: “Um pouco de fantasia, aliás, não faz mal a esta casa. Ela sofre de realidade demais” (CARDOSO, 2015, p. 143). Ao cruzar esse umbral, há um deslocamento desse “excesso de realidade” diagnosticado pela personagem para um regime espectral do retorno do passado que se almeja enterrado. Passado esse *conjurado* pelas personagens através não apenas de sua entrada nesse espaço, mas também das *ações* quase ritualísticas performadas por elas. Pela importância desse segmento para ideias centrais discutidas no presente capítulo, sintetizo-o em uma longa citação:

Abriu finalmente a porta, e penetramos num lugar úmido e escuro, encimado por enormes traves e cheirando a mofo [...]. E finalmente, um pouco ao lado, a face voltada para o muro, um retrato – poderia ter mais ou menos um metro de altura – ainda perfeito em seus caixilhos. Voltamo-lo, e vimos que ele se achava coberto por uma densa camada de pó. De um dos lados, arrebatado, pendia um laço de crepe – e sem saber por quê, nem de onde nos advinham aqueles sentimentos, sentimo-nos tristes e inquietas. Anastácia arrastou o quadro para debaixo da luz e esfregou um pano sobre sua superfície – devagar, como se emergisse do fundo parado de uma lagoa, a fisionomia foi surgindo, e à medida que os traços iam se revelando, mais fortemente batiam nossos corações, como se violássemos um segredo que para sempre devesse dormir na escuridão do passado. Era um rosto de mulher, não havia dúvida, mas tão severo, tão fechado sobre suas próprias emoções, tão definitivamente ausente de cogitações imediatas e mesquinhas, que mais se assemelhava ao rosto de um homem – e de um homem totalmente desiludido das vaidades deste mundo. [...] E a medida que a figura daquela mulher ia para nós se reconstruindo no tempo, era como se uma música muito tênue que se ouvisse chegando de longe, e aos poucos se precisasse, vibrante e pura. Devia também ter sido isto o que escutara a velha Anastácia através da sua bruma, pois, voltando-me para ela, vi que diante do retrato exposto à luz, erguia a mão e fazia o sinal da cruz. Repondo o retrato no lugar, pensei comigo mesma: memória, apenas memória de tempos que não voltam mais. (Cardoso, 2015, p. 144-146).

Se pensarmos o porão como uma espécie de túmulo, “lugar úmido e escuro”, onde se enterrariam as memórias “de tempos que não voltam mais”, é sintomático que a primeira ação após encontrarem o quadro seja a de retirar a “densa camada de pó” que o cobre, como se violassem o túmulo que encerra Marria Sinhá. Retiram a terra que cobre o cadáver, que então desponta lentamente de seu jazigo: “devagar, como se emergisse do fundo parado de uma lagoa”. A sensação de estarem conjurando aquele passado, de estarem invocando de maneira ritualística os mortos, faz-se presente textualmente no capítulo a partir do receio suscitado em Betty de que elas estariam “violando um segredo que para sempre devesse dormir na escuridão do passado”. Mas o passado não parece compartilhar desse intento de permanecer enterrado e faz-se presente. Essa espécie de ritual necromântico produz o temido efeito da conjuração do espectro renegado,

tornando-se “reconstruído no tempo”. Embora Anastácia e Betty o tentem exorcizar através do sinal da cruz ou da tentativa de pensar aquele passado como algo que não voltaria mais, elas não parecem alcançar esse objetivo: tanto pela supracitada perpetuação da metáfora marinha ligada à presença espectral, como visto na supracitada descrição de Valdo à chegada de Timóteo no velório, quanto pelo subsequente interesse de Nina pelo *passado* dos Meneses. Se Timóteo vê Nina como um “companheiro de batalhas”, este configura-se como o momento que sela definitivamente o pacto entre os dois. Ao juntar-se a Timóteo na conjuração de Maria Sinhá, Nina junta-se à fileira dos Meneses falhados.

Ruínas familiares e perversão de gêneros

A partir da visita ao porão, Nina junta-se a Timóteo na sua invocação espectral e do seu desejo de despertar o passado da família como forma de influir no presente e nos planos de futuro. Esse parece um eixo central em muitas das discussões que trazem a imagem de conjuração dos mortos: a influência dessa conjuração do passado para o futuro. Daí também o reforço aqui efetuado na ideia da conjuração dos mortos como ação, vista não como algo que indique uma necessária mobilidade física, mas o próprio desejo de reconfiguração propiciado pela conjuração. Para Spivak (2013, p. 323), “o objetivo da dança dos fantasmas – se pudermos falar de tal coisa – é de fazer o passado um futuro”; enquanto Achille Mbembe (2018, p. 258) ressalta o caráter de embate empreendido através dessa conjuração, ao afirmar que “no paradigma fantasmal, não existe reversibilidade nem irreversibilidade do tempo [...]. Os conflitos e as lutas podem ser retomados no ponto em que pararam. Pode-se também retomá-los a montante ou pode-se ainda assistir a novos começos.”. Para vislumbrarmos essa aliança fantasmática como uma força apta a gerar rupturas no presente, devemos sublinhar o tipo de passado que Timóteo busca através dessa conjuração: um passado marcado pela transgressão, simbolizado pela figura *queer* e rejeitada de Maria Sinhá. Desde a escolha pela conjuração de uma antepassada mulher já começa a ruir uma linhagem patriarcal que se quer pilar da casa. Se em *Espectros de Marx*, Derrida atém-se apenas a uma linhagem masculina e paterna, há uma crítica levantada por Spivak ao escrever ironicamente que a obra se trata de um “livro de como-prantear-seu-pai” [how-to-mourn-your-father book] (2013, p. 318). Em *Crônica da casa assassinada* vemos o predomínio de uma evocação à uma linhagem *queer*. Volto-me agora às particularidades que esse tipo de evocação *queer* pode trazer às discussões previamente suscitadas. Se antes discuti a formação de uma aliança fantasmática a

partir da declaração de Timóteo e também da força destrutiva de Nina, agora penso no que essa aliança executa na narrativa.

Se Demétrio anseia fazer-se patriarca e Dona Malvina representa a linhagem matriarcal, Maria Sinhá escapa dos dois polos através de sua instável performance de gênero. Uma linhagem nem patriarcal nem matriarcal, mas monstruosa e consciente de sua monstruosidade. Ponto próximo à argumentação desenvolvida por Lopes (1999, p. 33), para quem essa seria uma “linhagem da diferença” que “não representa a persistência de uma herança patriarcal, mineira, imobilizada no passado, ao contrário, representa a sua corrosão, em que o desejo de mudança pela parte de Nina só precipita sua destruição.” Será que a partir desses pontos não poderíamos também questionar a própria lógica desenvolvida por Derrida, de uma progressão espectral orientada a partir de uma temporalidade baseada na ideia de reprodução familiar, através do seu enfoque na ideia de herança? Afinal, Timóteo almeja a “ruína” e a “aniquilação” da família, não sua perpetuação. Freccero (2013, p. 337) já traz essa possibilidade ao argumentar que a “espectralidade se opõe ao impulso teleológico da futuridade reprodutiva [...] e propõe um modelo de temporalidade não-linear”. Se pensarmos que é a partir da chegada de Nina que os planos de Timóteo/Maria Sinhá começam a engendrar-se, parece-me crucial notar que isso se dê a partir de um alargamento dessa aliança para abarcar alguém não pertencente à família, originalmente. O que essa conjuração *queer* poderia trazer à própria ideia de herança e parentesco? Primeiramente temos que pensar que essa posição de sujeitos transgressores, “cuja revolta se traduzira por uma incapacidade absoluta de aceitar a vida nos seus limites comuns” (CARDOSO, 2015, p. 504), já coloca esses personagens como mortos em suas próprias vidas. Maria Sinhá morre abandonada e sozinha em uma das propriedades da família, enquanto Timóteo já parece confinado a seu próprio túmulo, um fantasma-em-vida, cuja própria existência assombra aquela casa e seus moradores. A escolha de Timóteo em falar para Betty que Maria Sinhá “foi o **assombro** de sua época” (CARDOSO, 2015, p. 57) já transplanta elementos comumente associados ao espectro à própria vida de sua antepassada transgressora: ela já era motivo de assombro e temor enquanto viva. Associação ressaltada a partir da sua posterior afirmação: “essa é a única liberdade que possuímos integral: a de sermos monstros para nós mesmos” (CARDOSO, 2015, p. 59). Embora a primeira pessoa do plural em tal afirmação possa fazer parecer que Timóteo esteja construindo uma asserção generalizante, que todos seríamos monstros, anteriormente ele destaca o caráter

marginal desse sujeito-monstruoso evocado por sua frase: “por que seguir leis comuns se eu não era comum, por que fingir-me igual aos outros, se era totalmente diferente?” (CARDOSO, 2015, p. 59). Esse posicionamento oblíquo e monstruoso, nem vivo nem morto, é uma das razões da afinidade de Timóteo por Maria Sinhá e da formação de sua aliança espectral, calcada especialmente a partir da transgressão e da marginalidade assumidas por eles dentro da família. Como colocado por Freccero (2005, p. 78) ao discutir a proximidade do sujeito *queer* e o fantasma: “ser um fantasma entre fantasmas é ‘ver’ o fantasma não como uma projeção temível, mas talvez como algo belo, embora raramente sorridente, pois o espectro é a forma de um certo luto inacabado”.⁴³ Nina traz à tona uma vivacidade que inicialmente a contrapõe à sobriedade dos Meneses, porém ela também aparece no romance marcada pelo signo da morte e da destruição. É tida como “anjo exterminador” por Timóteo (CARDOSO, 2015, p. 409) e como uma “planta venenosa” por Betty, que a partir do segundo ato da narrativa, começa a crer que “pelo simples fato de que existia [Nina] [...] infiltrava-se na atmosfera e devagar ia destruindo o que em torno constituía qualquer demonstração de vitalidade” (CARDOSO, 2015, p. 253-254). Abre-se, portanto, uma curiosa configuração, na qual os personagens *transgressores* e que superficialmente parecem ligados ao excesso e à opulência são os que ativamente geram a aniquilação e o assassinato da casa. Não há formação de uma comunidade dos excluídos almejando uma resistência ativa àqueles que os oprimem, mas sim uma frágil aliança almejando a destruição de tudo que os cercam.

A consequente elasticidade dessa aliança estabelecida pela linhagem monstruosa deforma também a própria ideia de *parentesco*. Trata-se de uma perversão propiciada a partir da própria estrutura familiar. Há a conjuração de uma antepassada consanguínea, mas esta se dá principalmente não através do sangue ou da evocação de uma linhagem matriarcal – gesto que solaparia a instituição patriarcal, mas manteria intacta a estrutura normativa da família nuclear – mas sim através da ligação pela transgressão e da posição oblíqua desses sujeitos dentro da vigente configuração na chácara. Também devemos perceber que as principais ações desenroladas no segundo ato e que finalmente levam à queda final dos Meneses dá-se exatamente a partir de ações que desestruturam a hierarquia e a ética familiar, especialmente partindo do relacionamento

⁴³ No original: “To be a ghost among ghosts is to ‘see’ the ghost not as a feared and fearful projection—the way Medusa cannot be directly seen by men—but perhaps as beautiful, though rarely laughing, for the specter is the form a certain unfinished mourning takes.”

supostamente incestuoso entre Nina e seu filho, André, e também a partir de uma curiosa desestruturação da performance de gênero dos demais moradores, como se a conjuração *queer* de Maria Sinhá começasse a perverter os outros Meneses.⁴⁴ Salutar ressaltar, uma vez mais, que não se trata apenas da destruição de uma configuração patriarcal, mas da estrutura familiar em si mesma: não há aqui qualquer anseio da formação de uma comunidade que partilhe da configuração familiar, mas de uma aliança de “ruína e aniquilação”. Sublinhar isso é essencial, pois podemos ver certa recorrência do discurso da importância da *comunidade* e das *famílias que escolhemos* dentro dos estudos *queers*, ideia problematizada por Miranda Joseph em seu livro *Against the romance of Community* (2002). Crucial lembrarmos também que um dos pontos fulcrais a certo segmento da militância LGBT é a demanda da legalização estatal de configurações familiares homoparentais. Embora acredite que exista a possibilidade de formação de *comunidades* que não perpetuem a estrutura familiar normativa – podemos pensar, por exemplo, nas relações de cuidado e acolhimento perpetuadas durante o ápice da crise do HIV/AIDS – e que a adoção homoparental, inseminação uterina e fertilização *in vitro* sejam direitos que devam ser concedidos e que mereçam atenção legal e demandas políticas, não podemos pensar que a ampliação do direito legal à formação familiar propiciaria necessariamente um alargamento das matrizes familiar nuclear e tradicional. Como colocado por Judith Butler (2000, p. 71):

Considere o gesto liberal no qual se mantém que o papel do pai e o papel da mãe são necessários, mas ei, qualquer pessoa de qualquer gênero pode os preencher. Sua estrutura é puramente formal, seus defensores dizem, mas notem como seu mesmo formalismo assegura a estrutura de desafios críticos. Se a relação entre o habitante e a forma é arbitrária, ainda assim é estruturada, e sua estrutura funciona para domesticar previamente qualquer reformulação radical de parentesco.⁴⁵

Mas quais seriam as formas de pensarmos em outras possibilidades de parentesco que escapem a essa rígida estrutura? Ao discutir a tragédia grega *Antígona*, Butler vê sua protagonista como uma força que desafia essa estrutura de parentesco mesmo estando imbricada dentro dela:

⁴⁴ No epílogo, Ana, em seu leito de morte, confessa ao padre que na verdade André seria seu filho com Alberto, o jardineiro da chácara. No período em que Nina, grávida, afasta-se da família e vai morar no Rio de Janeiro, Ana é a incumbida de ir à capital buscar o herdeiro da família, porém de lá ela traz seu próprio filho no lugar dessa criança. André não descobre isso durante a narrativa e mantém seu relacionamento com Nina mesmo julgando, e sendo constantemente reafirmado por ela, que ela seria sua mãe.

⁴⁵ No original: “Consider the liberal gesture in which one maintains that the place of the father and the place of the mother are necessary, but hey, anyone of any gender can fill them. The structure is purely formal, its defenders say, but note how its very formalism secures the structure against critical challenge. What are we to make of an inhabitant of the form that brings the form to crisis? If the relation between the inhabitant and the form is arbitrary, it is still structured, and its structure works to domesticate in advance any radical reformulation of kinship”.

afinal, sua principal demanda, a qual lhe levará à sua condenação, é o direito de enterrar o corpo do seu irmão. A filósofa vê a ligação de Antígona com o incesto – lembremos que Antígona é a filha do relacionamento incestuoso entre Édipo e Jocasta – como a principal força que coloca a personagem mitológica em uma relação oblíqua com a formação familiar, a qual necessitaria da obediência a esse *tabu* para sua formação e manutenção. Para Butler, portanto, Antígona traria uma visão do parentesco [*kinship*] que o deslocaria da sua estruturação nuclear Pai x Mãe – já que Édipo pode tanto ser visto como seu Pai quanto como seu irmão – possibilitando, assim, uma visão do parentesco como um arranjo muito mais fluido enquanto ainda se utiliza de alguns de seus códigos. Julgo, portanto, que podemos ver a transgressão de Nina e seu relacionamento com André como uma forma de fazer ruir e perverter a estrutura familiar a partir de seu próprio núcleo. A condição de inserção da personagem nesse sistema ao qual acaba por eventualmente ajudar a destruir – “estava impregnada pela Chácara até à medula dos ossos” (CARDOSO, 2015, p. 207) – é corporalmente representada a partir do câncer que a leva à morte. Uma doença que lhe corrói por dentro, decompondo-a em vida “como sob o esforço de violenta combustão interna” (CARDOSO, 2015, p. 438): morte que também representa a falência final da Chácara e dos Meneses. “Vejo a casa se abalar, tremerem seus alicerces, ruírem os próprios Meneses” (CARDOSO, 2015, p. 441).

Poderíamos pensar, portanto, que uma das formas de alcançar o sucesso dos planos da aliança espectral de Timóteo e Maria Sinhá, contando com a participação salutar de Nina, seria a destruição da estrutura familiar, o alicerce da casa. O que resulta desse ruir é também a falha da própria performance de gênero dos dois personagens que carregam seus corpos como emblemas máximos desse regime familiar tradicional: Demétrio e Ana. O primeiro aparece como o ápice da destruição da casa justamente por dar-se no evento central do clímax: o velório de Nina. Imediatamente após a morte de sua cunhada, Demétrio intempestivamente começa a livrar-se de todas as pertences dela. Embora ele justifique sua ação pela possibilidade de contágio da doença que a matara, julgo podermos ver mais uma vez a necessidade do personagem de exorcizar a casa da pernicioso influência dos mortos, formando um paralelo com seu ato de esconder o retrato de Maria Sinhá. Ao testemunhar o espetáculo da tentativa de Demétrio de recolher todos esses objetos para queimá-los, Valdo comenta que o irmão “prosseguia aquele trabalho como se do seu esforço dependesse qualquer coisa **vital** – por exemplo, **a salvação do mundo**” (CARDOSO, 2015, p. 480. Grifo meu). A escolha de usar **vital** e **salvação do** reforça a necessidade de Demétrio de

conjurar (exorcizar) a morte constantemente como última força de preservação da casa. Essa ideia é também sublinhada quando um dos vestidos que ele almeja queimar parece conjurar materialmente o espírito de Nina, o que aumenta ainda mais o seu ímpeto: “A visão paralisou-nos a todos: era como se a própria Nina ali estivesse, e nos olhasse naquela tarefa de espezinhar seus despojos. [...] como se aquela roupa agravasse seu estado de espírito, e o zelo que o animava, atirou-a fora brutalmente” (CARDOSO, 2015, p. 481). Entretanto, nesse momento da narrativa, tanto Demétrio quanto a estrutura familiar que ele tanto se esforça por preservar já se encontram ruídos. Não há mais quem o auxilie nesse exorcismo, quem acate sua ordem de esconder o retrato. Valdo renega sua ação e o agride fisicamente, iniciando uma briga. Desacato esse que apenas é possível a partir do ruir da estrutura familiar, quando podemos pensar a partir da afirmação de Valdo: “Naquele momento não éramos dois irmãos, mas dois seres desconhecidos” (CARDOSO, 2015, p. 482). Após esse embate físico, ao final do capítulo, Demétrio parece dar-se por derrotado, e o que se segue é também uma forma de emasculação e quebra de gênero daquele que representaria o patriarca da família, como também ressaltado por Lopes (1999, p. 49). A voz de Demétrio torna-se feminina, perde sua força da interpelação patriarcal que parecia comandar a todos na casa por sua posição de primogênito e torna-se “**estranha**, vibrante, quase moça. Talvez [...] não fosse a voz de um homem – havia nela [...] alguma coisa **estranhamente** feminina” (CARDOSO, 2015, p. 487. Grifos meus). A repetição do adjetivo “estranho” em uma única oração reforça a força disruptiva dessa transfiguração de Demétrio. Representante máximo da tentativa de manutenção da linhagem patriarcal através de uma incessante busca de exorcismo do passado e suas anomalias, a partir do ruir final da casa e sua estrutura familiar, ele mesmo é colocado como um corpo estranho, inserido no mesmo espaço ao qual Timóteo era relegado.

O ruir da configuração familiar, portanto, traz também a *estranheza* para o centro da família, reconfigurando suas relações de poder e hierarquia. Ideia bastante sintomática quando vemos a trajetória de Ana, a pessoa que ativamente admite ter moldado seu corpo e sua subjetividade para entrar no tradicional quadro de feminilidade discreta procurada por Demétrio: “me esforcei para tornar-me o ser pálido e artificial que sempre fui” (CARDOSO, 2015, p. 108). Após a primeira tragédia suscitada pela presença de Nina, o suicídio do jardineiro por quem Ana nutria uma paixão platônica, presenciamos o momento mais próximo de uma narrativa clássica de possessão, como se a conjuração efetivada por Timóteo através de sua declaração de ser dominado

por Maria Sinhá ou por Nina através da “violação” do quadro no porão, começasse a dar sinal de espalhar sua influência pela casa, alastrando sua assombração. Após o suicídio do jardineiro, Ana convoca o padre Justino e, em um momento de arrebatamento, demanda que ele ressuscite o morto. A descrição do evento como dada pelo padre é construída a partir da presença constante do sobrenatural, tal como a anterior visita ao porão:

Recuei um passo, e pela primeira vez ocorreu-me que o que sucedia àquela mulher era mais grave do que eu pensava. Na penumbra daquele porão mal clareado [...] pude ver então que uma mudança havia se operado nela, e que já não parecia mais a criatura que eu conhecia, e sim um outro ser, alto, magro, e estranhamente calmo em seu desígnio [...] Eu a vi rodear o catre devagar – seu próprio modo de caminhar era diferente – e postar-se do lado de lá, quase à cabeceira do morto, de onde dominou o espaço que agora nos separava, numa atitude ereta e cheia de firmeza. Havia nisto, e esta foi a constatação que mais me impressionou, um tom profundamente masculino, e até mesmo sua fisionomia, que comumente o desespero tornava maleável, adquirira um tom de escultura esverdeado e duro, com olhos claros por onde espiava uma presença que me era inteiramente desconhecida. [...] A voz que soou no quarto era arquejante, como tocada pela premência do tempo e, se bem que ainda fosse uma voz humana, não era mais uma voz de mulher, e muito menos da mulher cuja representação humana ali se encontrava diante de mim – era a de um homem, e a de um homem que tivesse corrido muito antes de chegar até ali (CARDOSO, 2015, p. 189-190).

Quando vistos em conjunto, julgo que esses dois momentos indicam que a aliança espectral efetuada pela linhagem da diferença acaba por corroer simultaneamente a estrutura familiar e a própria rigidez de gênero necessária para a manutenção dessa estrutura. A transgressão de gênero performada tanto por Maria Sinhá quanto por Timóteo, é, portanto, um dos eixos centrais para o futuro assassinato da casa e da estrutura familiar como um todo, não se limitando à imagem do patriarcado. O fato de Ana também gradativamente destruir a imagem anteriormente construída para si, ressalta esse segundo ponto, pois não é apenas Demétrio, a figura mais próxima do patriarca dos Meneses, que acaba tendo seu gênero pervertido concomitantemente ao ruir da família. A possessão como propiciadora de um arquivo corporal no romance, portanto, permite-nos ver as maneiras afetivas possivelmente ocasionadas pelas alianças espectrais: uma relação diretamente corporificada, afetando materialmente todos aqueles que acabam por adentrar nesse regime fantasmático. Esse é, portanto, o ponto crucial trazido pela leitura de uma conjuração espectral, de uma espécie de necromancia, a partir da chave *queer* como algo a romper a historiografia criticada por Freccero: aquela calcada na estrutura clássica da família e da reprodução; conseqüentemente trazendo também novos elementos à discussão empreendida por Derrida, em *Espectros de Marx*. Se o autor toma *Hamlet* como principal objeto para desenvolver suas teorias acerca do espectro e da sua ligação com a perpetuação hereditária, *A Crônica da casa*

assassinada permite-nos conjurar também essas outras possíveis hipóteses a partir dessa quebra da estrutura familiar no lugar de sua perpetuação.

Réquiem

É o espetáculo final de Timóteo ao finalmente sair de seu quarto após a morte de Nina, completamente travestido e ornamentado com diversas joias de sua mãe, que traz consigo o derradeiro final da casa. No único momento anterior no qual ele sai de seu quarto, ainda há a necessidade de cobrir seu corpo travestido com um paletó masculino, como forma de esconder seu corpo transgressor (CARDOSO, 2015, p. 86), como se a fragmentação dos alicerces familiares ainda não fosse suficientemente forte para permitir a seu corpo *queer* acessar o espaço da casa. Após a morte de Nina e a culminação de seus planos, ele consegue, então, sair do quarto totalmente travestido, apresentando-se assim a todos presentes no velório. Mostra-se perante a todos como o ápice máximo daquela destruição, como um mensageiro do mundo dos mortos, ideia ressaltada por Valdo ao vê-lo como “um verdadeiro espectro, mais portentoso do que a morte, porque ainda vivo e já morto, mais alto e mais solene, porque emissário entre os vivos de uma mensagem que pertencia ao outro mundo” (CARDOSO, 2015, p. 502). Há, , finalmente a possibilidade da invasão dos espectros. Como um encantamento, é só nesse momento que Timóteo aparece para Valdo como alguém que poderia fazer parte de sua família. “Não, não me senti escandalizado e nem atemorizado: sem poder despregar os olhos daquela extraordinária visão, ia reconhecendo nela, não sei porque efeito de sub-reptícia magia, alguém da minha família, um ser carnal e próximo, que até aquele minuto eu ainda não avistara” (CARDOSO, 2015, p. 503). Embora sendo irmãos sanguíneos, só no momento da instalação de um regime espectral, o corpo *queer* de Timóteo é *visto* por todos e suscita em Valdo o pensamento da sua possível participação na família. Após a derrocada da Casa, esses seres relegados e esconjurados podem demandar seu espaço nas ruínas, possibilitando também novas configurações de alianças e comunidades, abertas pela corrosão da rígida estrutura anterior.

Entretanto, o destino dos Meneses não é a formação de uma nova família *queer*, mas o afastamento e o exílio. Valdo, quem mais parece afetado e modificado por essa corrosão, e André, o filho que nunca conseguiu inserir-se dentro da estrutura familiar, fato especialmente visível a partir do seu relacionamento incestuoso, abandonam o território e as propriedades dos Meneses.

Não há a perpetuação familiar e a própria ideia da herança parece abandonada. Em *Hamlet*, há também a execução da vingança prometida ao espectro de seu pai e uma consequente chacina da família seguida da morte de seu protagonista, relativamente próximo ao clímax do romance de Lúcio Cardos. Mas a diferença daquilo que vêm após o cumprimento dessa vingança é primordial: na tragédia de Shakespeare, depois da morte de Hamlet, ocorre a chegada do Príncipe da Noruega, Fortinbras, que então assume para si a coroa da Dinamarca. Curiosamente esse personagem nunca é mencionado por Derrida. Fato especialmente intrigante pelo fato de o autor dedicar-se minuciosamente à execução do plano de Hamlet e à sua visão de que seria predestinado a consertar um tempo “fora dos eixos” [out of joint]. Há, portanto, a continuação da estrutura aristocrática prevalecente até então, a qual nunca é questionada por Hamlet ou pelo fantasma de seu pai. Perpetuação de uma estrutura baseada na *herança*, de um futuro social imbricado na estrutura mesma da família. Trocam-se os habitantes, mas mantêm-se a estrutura, como alerta Butler. Já *Crônica da casa assassinada* traz a evasão e a fuga dos herdeiros familiares, a negação da própria estrutura que os posicionaria como herdeiros. O espectro de Maria Sinhá não busca uma vingança física contra aqueles que a abandonaram, mas sim uma forma de destruir a própria estrutura que a renegou. A própria centralidade da condenação do relacionamento da mãe de Hamlet com o seu tio pelo fantasma e protagonista, pois visto como incestuoso, parece evocar as diversas diferenças entre as conjurações espectrais das duas obras, já que, como vimos, no romance de Cardoso é exatamente o incesto o que possibilita a destruição dos alicerces familiares. O espectro de *Hamlet* busca incessantemente colocar as coisas de volta na ordem, consertar o “time out of joint”, já o de *Crônica da casa assassinada* busca cada vez mais desestruturar e torcer essa ordem. O gesto de Timóteo de assassinar *a casa*, e não seus habitantes, parece, portanto, trazer outras possibilidades, não entrevistas na chacina carnal de *Hamlet*. O dismantelamento da estrutura no lugar dessa destruição corporal não permite que alguém assuma para si o lugar de quem perpetuará a linhagem, justamente por ter tido como alvo a própria ideia de linhagem, dada a partir da família tradicional. Isso não parece levar à aniquilação premeditada por Timóteo, mas sim à uma abertura de possibilidades.

Se a perpetuação aristocrática representada por Fortinbras traz a seguridade de um futuro posterior à narração, o assassinato da casa perpetuada por Timóteo deixa tudo em aberto: estatelam-se as certezas do futuro exatamente por ruir as regras que permitiam sua perpetuação.

Essa me parece exatamente a importância de pensarmos na ideia de alianças espectrais: uma forma não de buscar a certeza de um futuro continuamente melhor e progressista, no qual nossos “sofridos antepassados” funcionariam como símbolos de uma era passada e esconjurada, cheia de repressão e sentimentos negativos, mas sim de vermos como esse passado pode permitir-nos pensar outras formas para o futuro, ao oferecer ferramentas com as quais possamos estranhar e desnaturalizar a visão do presente. Não conjurar esse passado como uma espécie de diagrama para a construção do futuro, pois assim se estaria preso numa nostalgia que acabaria apenas por perpetuar a estrutura da herança familiar. Trata-se de uma ação que requer o risco do fracasso e da sua não-concretização, já que parece aproximar-se mais das incertezas do *futuro do pretérito* do que das confortáveis garantias permitidas pelo *futuro do presente*. Risco esse suscitado no romance pelo último suspiro de Nina, que parece prenunciar as incertezas trazidas pela execução do seu pacto com Timóteo:

como a vaga final que se desenlaça solenemente no ar, evolava-se o último som vibrado – e pressentia-se que nalgum outro lugar, talvez muito afastado, ela principiava a viver – enquanto no ar, já enregelado pela sua partida, esgarçava-se o resto do acorde, prolongando-se, esvaindo-se até a derradeira vibração, se bem que isso também fosse desaparecer dentro em pouco, e só restasse então o ar se recompondo em futuro – em futuro, ou vazio absoluto (CARDOSO, 2015, p. 460).

Capítulo 02

Lixo Colonial, Detritos Barrocos: O Apocalipse Rural de Farnese de Andrade.

Meu movimento de luta, aquilo que viso destruir e incendiar pela visão de uma paisagem apocalíptica e sem remissão é Minas Gerais. Meu inimigo é Minas Gerais. O punhal que levanto, com a aprovação ou não de quem quer que seja, é contra Minas Gerais.

Lúcio Cardoso

O que sobra após o assassinato da casa? Se o romance de Cardoso culmina no espetáculo final do ruir da casa patriarcal colonial ao finalmente ser invadida pelos espectros que tanto tenta exorcizar, o que viria depois dessa aniquilação? Há a possibilidade de cultivar um sentimento nostálgico por essa fantasmática opulência do passado, já presente no romance de Cardoso através do personagem de Valdo. Um retorno a essa grandeza ao focar-se na sua nobre historiografia e heranças simbólicas e materiais, como podemos ver em obras regionalistas como as pinturas de Cícero Dias, a obra de Gilberto Freyre, ou os romances de José Lins do Rego, marcadamente em *Menino de Engenho*, ou na obra de Ariano Suassuna e seu Movimento Armorial. Freyre, em seu *Manifesto Regionalista* de 1926, é quem mais diretamente defende a necessidade de um resgate estético e político marcadamente memorialístico como forma de resgatar uma cultura regional, a qual estaria sendo progressivamente solapada pela influência estrangeira. Para o antropólogo pernambucano, isso não se resumia a apenas uma política de conservação do patrimônio material, mas também dos costumes sociais, como podemos ver quando afirma

a necessidade deste Congresso de Regionalismo de definir-se a favor de valores assim negligenciados e não apenas em prol das igrejas maltratadas e dos jacarandás e vinháticos, das pratas e ouros de família ... e o sentido tradicional do Brasil vem desaparecendo sob uma onda de mau cosmopolitismo e de falso modernismo. É todo o conjunto da cultura regional que precisa ser defendido e desenvolvido (FREYRE, [1951] 1996, p. 75).

Na obra de Freyre, a representação máxima desse evanescente conjunto da cultura regional dá-se justamente por suas “tradições agrário-patriarcais” (FREYRE, [1951] 1996, p. 56), representadas majoritariamente por cenas de domesticidade. Como apontado por Alfredo Bosi, através de sua idealização da “doce aristocracia” dos senhores de engenho a partir de sua constante busca de um cenário doméstico idílico, Freyre constantemente renega qualquer intrusão de

violência na sua conceptualização de uma cultura brasileira entendida como combinações, fusão, mistura de sangue e valores que ainda fervem: portugueses, indígenas, espanhóis, franceses, africanos, holandeses, judeus, ingleses, alemães, italianos. Há, entretanto, aqueles que preferem permanecer nas ruínas. Simultaneamente a essa produção regionalista, presenciemos também uma outra tradição literária modernista voltada para a decadência rural através de um olhar marcadamente menos nostálgico. Podemos pensar em obras canônicas como *S. Bernardo*, de Graciliano Ramos (1934), *A menina morta*, de Cornélio Penna (1954), *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado (1968) e, o já previamente analisado, *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso (1958). Condição não circunscrita apenas ao Brasil, mas que se expande pelo modernismo latino americano como apontado por Ericka Beckman (2016), que, em inspirado artigo, argumenta que esse interesse dá-se pelas exacerbadas contradições da modernização e do abandono que tomam palco no espaço rural latino americano no período, levando muitos romances a criarem a imagem de um “inferno rural”. No Brasil, essa centralidade da derrocada dos antigos engenhos e plantações de café e de suas tradicionais famílias pode ser entendida como uma contraparte melancólica ao colorido da promoção regionalista das tradições advindas do sistema de plantações, como a “doce aristocracia” de Freyre. Ao introduzir uma discussão centrada nessas três últimas obras, Denilson Lopes afirma a importância da localização geográfica das narrativas: o interior do estado de Minas Gerais, o vendo como

um foco do imaginário barroco [...] caracterizada por uma sociedade rigidamente estratificada, onde a nostalgia e o mito de uma idade de ouro perdida assumem relevância. Idade de ouro representada pelo ciclo da mineração ou da cafeicultura. É nesse solo povoado de ruínas do patriarcalismo e do catolicismo que a sensibilidade melancólica se exacerba (LOPES, 1999, p. 3).

Vendo-os através da ideia de alianças espectrais, essas ruínas e seus fantasmas também nos permitem pensar as maneiras pelas quais eles continuam a ecoar no presente.

Ao discutir a confusão temporal e a centralidade dos espíritos dos residentes mortos de uma antiga *hacienda* no romance mexicano *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo (1955), Beckman (2016, n.p) conclui que “mesmo neste estado de declínio, os condenados continuam a sofrer. Pedro Páramo dá forma literária à acumulação primitiva permanente ou interminável, um processo que oscila entre o passado e o presente”, assim, dentro da complexa organização formal do romance,

“essas oscilações nunca terminam; em vez disso, elas continuam a acontecer, continuamente.”⁴⁶ O engenho decai, corroído por suas próprias vicissitudes e por seu próprio suporte exploratório e insustentável. Mas o que resta dessas ruínas para além das memórias melancólicas e nostálgicas? O que acontece com a casa após o ruir da ordem daquela família patriarcal e heterossexista? Partindo dessas questões, no presente capítulo analiso a possibilidade de uma representação artística dessa decadência rural e patriarcal que não recaia em um resgate nostálgico de uma domesticidade ou pureza perdidas ou que busque exorcizar os espectros, mas que ressalte como esses processos de violência continuam a repercutir e repetir-se.⁴⁷ A obra do artista plástico brasileiro Farnese de Andrade aparece como um ponto de discussão privilegiado para essas questões, pois oferece uma leitura enriquecida a partir da aproximação da ideia de alianças espectrais, com o emprego de uma espécie de temporalidade barroca. Farnese aparece como um artista contemporâneo aos autores literários previamente citados e compartilha com eles a temática decadência rural – especificamente a mineira. Entretanto, enquanto muitos desses romances voltam-se para o próprio processo da decadência e ruir, ao assassinato da casa, Farnese enfoca-se nos momentos posteriores à decadência. Assume, portanto, o papel de um trapeiro [chiffonier] baudelairiano, ao construir suas obras a partir do lixo abandonado dessas ruínas decadentes – ponto ao qual retornarei ao longo do capítulo. Ao voltar-me à obra de Farnese de Andrade e seu fascinante uso de objetos encontrados, volto-me à questão de o que o espólio deixado por essas ruínas pode trazer para discussões sobre a decadência do sistema de engenhos e cafezais, juntamente com a queda da primazia da economia rural e sua rígida estratificação familiar. No presente capítulo, centro-me no fascínio pelo lixo e na primazia de materiais e objetos arcaicos, marcados por toda uma história social de exploração e decadência, na obra de Farnese de Andrade. Se, em *Crônica da casa assassinada*, Timóteo permite-nos pensar na possibilidade de um corpo aberto ao espectro a partir da ideia da possessão e de uma relação intimamente corporal com o passado. Vejo o uso do lixo colonial no trabalho de Farnese como representante das forças

⁴⁶ No original: “Yet even in this state of decline, the condemned continue to suffer. Pedro Páramo gives literary form to permanent or unending primitive accumulation, a process that oscillates between past and present. Within the novel’s complex formal organization, these oscillations are never finished; instead, they continue to happen, over and over again.”

⁴⁷ Embora não discuta essas obras no presente capítulo, julgo importante ressaltar como a ideia de uma assombração espectral dos antigos engenhos e cafezais tornou-se recorrente no cinema brasileiro contemporâneo, como podemos testemunhar em obras tão diversas como *O Som ao Redor*, de Kleber Mendonça Filho (2012), *O Diabo Mora Aqui*, de Rodrigo Gasparini, *Dante Vescio* (2016), *O Nó do Diabo*, de Ian Abé et al (2017), *Açúcar* (2018), de Sérgio Oliveira e Renata Pinheiro (2018), *Cabrito* (2020), de Luciano de Azevedo e *O cemitério das almas perdidas* (2020), de Rodrigo Aragão.

materiais das alianças espectrais a partir da sua utilização como *revenants* concretos de um passado que se tenta apagar, mas que persiste a retornar através de seus detritos. Como escrito na introdução, entendo o espectro como uma espécie de corte que introduz uma nova repetição, e Farnese explicita esse caráter através de suas peças eminentemente barrocas, nas quais os objetos usados assumem novas configurações a partir de sua disposição em *assemblages*. Partindo da argumentação do filósofo mexicano Bolívar Echeverría (1988), de que podemos pensar o barroco como uma outra modernidade possível, analiso como a obra de Farnese e seu uso dos detritos coloniais questiona uma temporalidade teleológica e progressista, ao ressaltar esse passado colonial enquanto contínua assombração do presente, e como seus detritos continuam emergindo incessantemente.

Lixo Colonial e Fantasmas Coletivos

Em relatos da história da arte nacional, Farnese de Andrade aparece constantemente enquanto um instigante “desvio” dentro do cenário das artes plásticas brasileira. Como ressaltado por alguns pesquisadores, é notável que “o artista não esteve diretamente ligado a nenhum estilo ou movimento específico” (BARRETO, 2009, p. 409) mantendo “um distanciamento das discussões teóricas dos movimentos artísticos que aconteciam no Brasil e no exterior” (CAMARGO, 2013, p. 149). Para além do papel de *outsider* do cenário artístico, o artista também é marcado como alguém excêntrico, taciturno e sombrio. “Bruxo, mágico, vampiro, místico [...] são alguns dos nomes por meio dos quais os críticos se referiram ao artista [...] um homem recluso, de hábitos estranhos e de ideias polêmicas” (SOUSA, 2009, p. 117). Essa fascinante aura de *enfant terrible* produz o curioso efeito de muitos dos textos sobre a sua obra parecem voltar-se a temas intimamente ligados à biografia do artista, especialmente a partir de leituras psicanalíticas, ideia essa também presente na afirmação de Charles Cosac (2005, p. 17), segundo o qual “os que se interessam pela história de Farnese se interessam pela sua obra; o caminho contrário também é válido.” Partindo dessa construção de uma aura misteriosa em torno do artista, conjugado com uma obra que privilegia objetos gastos, pedaços calcinados de bonecas e ex-votos, não resulta surpreendente a presenciarmos a recorrência de análises de suas obras sob o signo de conceitos caros à psicanálise, como o complexo de Édipo (LOPES, 2016), o inquietante Freudiano (SANTANA, 2011) e a castração (COSTA, 2018). Embora esses debates sejam extremamente

enriquecedores, é perceptível a ausência de discussões voltadas à ligação de suas obras com a temática da decadência rural e do período colonial, tão cara ao imaginário artístico nacional. Como colocado por Marcus de Lontra Costa (2018, p. 11) no seu texto curatorial para a exposição *Farnese de Andrade: arqueologia existencial*, é notável a recorrência em seus *assemblages* de objetos intimamente ligados a um passado rural quase mítico, são objetos “que remetem às cores e às texturas da paisagem de Minas Gerais, aos oratórios do Barroco tropical dessa região, à tradição dos ex-votos do interior do Brasil, aos utensílios típicos do nosso país, como as gamelas”. Ao pensarmos sua obra a partir dessa chave de leitura, julgo podermos vê-la não como algo completamente singular e unicamente relacionada com questões autobiográficas do artista, mas que compartilha certa sensibilidade e um imaginário com outras obras artísticas produzidas no país. Ao privilegiar apenas uma leitura psicanalítica, acaba-se recaindo na individualização da sensação inquietante produzido por esses objetos. Afinal, essas obras não se relacionam apenas com o subconsciente de um artista atormentado, imagem romântica que perpassa as análises supracitadas, mas levantam diversas questões ligadas a um importante período histórico, central a muitas das discussões de uma pretensa cultura e/ou identidade nacional.⁴⁸

Pensando na dimensão coletiva das alianças espectrais, gostaria, portanto, de expandir a análise da obra de Farnese de maneira a abarcar uma dimensão que extrapole essa tendência de individualização. Como apontado por Deleuze e Guattari (1972, p. 34), “o fantasma jamais é individual; é fantasma de grupo”.⁴⁹ Logo, julgo ser contraproducente uma leitura unicamente autobiográfica e individualista, que acaba por desassociar as obras do artista dos fantasmas do Brasil colonial e de sua rígida estrutura familiar patriarcal. Ao conjugarmos o seu enfoque no uso de materiais encontrados com o rearranjo profano e marcadamente desconjuntado visto em seus *assemblages*, podemos pensar que esse gesto produz desvios e implosões nessa mesma ordem cristã e patriarcal dos engenhos, a partir da reorganização barroca desse passado. Uma vez mais, ressalto a centralidade da discussão de Deleuze e Guattari (1972, p. 39) do fantasma coletivo, para encontrar nas palavras dos autores uma assombrosa aproximação com a obra de Farnese, quando estes afirmam que a arte constantemente cria fantasmas de grupo, os quais

curto-circuitam a produção social [...] e introduzem uma função de desarranjo na reprodução de máquinas técnicas, como os violinos queimados de Arman, os carros

⁴⁸ Podemos pensar aqui, por exemplo, em *Casa-Grande & Senzala* (1934), de Gilberto Freyre, *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda, e *O povo brasileiro* (1995), de Darcy Ribeiro.

⁴⁹ No original: “le fantasma n'est-il jamais individuel ; il est fantasma de groupe”

comprimidos de César [...] O artista é o senhor dos objetos; integra na sua arte objetos partidos, queimados, estragados, para submetê-los ao regime das máquinas desejan-tes, nas quais o desarranjo faz parte do próprio funcionamento”⁵⁰

Entendo o gesto de Farnese de trabalhar com objetos marcadamente ligados ao período colonial a partir de um reordenamento introduzindo-os em relações não-naturais, produzindo novas possibilidades estéticas a partir das ruínas coloniais; os materiais são os mesmos, mas o seu rearranjo produz uma releitura perversa e monstruosa deles, desestabilizando-os. Argumento, portanto, que a obra de Farnese de Andrade demanda outras leituras críticas, possibilitando uma discussão de como sua obra estabelece ligações críticas com o passado e sublinha suas continuidades espectrais.

O uso do lixo e de detritos aparece, portanto, como um *locus* privilegiado para a argumentação, por trazer consigo uma forte associação com o retorno do que não conseguiu ser completamente apagado. Julgo que esses materiais abandonados e posteriormente colecionados por Farnese, para ser então reempregado em seus *assemblages*, assumem para si a posição de produções indesejadas do passado que assombra nosso presente. É conhecida a anedota que Farnese de Andrade começou a fascinar-se com o lixo a partir do seu encontro com objetos trazidos à orla marítima pelo mar, levando-o, posteriormente, a adquirir certa compulsão por colecionar antiguidades, as quais ele usava para criar suas *assemblages*. Como colocado por Romilda Barreto (2009, p. 411),

foi caminhando pela praia que deu início à pesquisa poética que desencadearia a produção de seus objetos. Recolhia os refugos que as águas traziam, chegava a ser obsessivo naquele processo – uma cuidadosa procura que se estendia pelos cemitérios de navios, pelos antiquários e bricabraques do centro da cidade. A busca de Farnese parecia não ter fim, seguia pelos dias, anos e décadas, e o que encontrava ia se acumulando nas paredes e cantos do ateliê.

Essa compulsão pode remeter inicialmente ao colecionador benjaminiano como aquele que “toma para si a luta contra a dispersão. Desde o início, o grande colecionador fica impressionado com a confusão, com a dispersão em que se encontram as coisas do mundo. É o mesmo espetáculo

⁵⁰ No original: “L’art utilise souvent cette propriété en créant de véritables fantômes de groupe qui court-circuitent la production sociale ... et introduisent une fonction de détraquement dans la reproduction de machines techniques. Tels les violons brûlés d’Arman, les voitures comprimées de César ... L’artiste est le maître des objets; il intègre dans son art des objets cassés, brûlés, détraqués pour les rendre au régime des machines désirantes dont le détraquement fait partie du fonctionnement même”

que tanto preocupou os homens do Barroco” (BENJAMIN, 2002, p. 211).⁵¹ Entretanto, em Farnese há certa ambiguidade em relação a essa “confusão do mundo” evocada pelo filósofo alemão. Há uma diferença fundamental, pois enquanto o colecionador de Benjamin (2002, p. 211) cede ao impulso de tentar restabelecer essa ordem através do estabelecimento de uma ligação lógica, embora fantasiosa, entre aqueles objetos a partir de suas afinidades pessoais, Farnese propicia justamente o oposto desse ordenamento, ao juntar numa mesma obra objetos díspares e sem qualquer desejo de estabelecer uma ligação lógica, mas sim de ampliar exponencialmente essa confusão inicial. Pode-se até mesmo afirmar que Farnese está criando uma nova ordem através do reordenamento desses objetos, mas uma ordem fora da lógica de uma temporalidade linear. Lembremos que Benjamin fala que o colecionador busca esse ordenamento como forma de fornecer informações precisas sobre seus objetos, enquanto Farnese estabelece um novo ordenamento, evadindo a uma tentativa museológica de ordenamento causal e temporal das peças. Em seus objetos, diversas épocas distintas provocam fricções de anacronismos que erodem a possibilidade mesma de um engajamento museológico com esse passado como algo acabado e inerte.

Farnese também distingue-se do colecionador burguês benjaminiano pela centralidade assumida pelo lixo em suas obras – aproximando-o, em contrapartida, de outra figura cara ao filósofo, o trapeiro. Embora o colecionador benjaminiano atribua valor a itens que para outros seriam inúteis, há ainda certo privilégio da autenticidade e valor histórico. Ainda que o lixo carregue forte valor histórico, como defendido por Michael Thompson (2017, p. 216), segundo o qual, “ao estudar o lixo, o antropologista poderia oferecer um entendimento mais profundo da relação do homem com o seu ambiente do que poderiam tanto o ecologista quanto o economista”, na obra de Farnese este é valorizado não a partir de uma autenticidade ou de uma atribuição de *status* de relíquia, já que a própria ideia de unicidade desses objetos é constantemente erodida pela repetição obsessiva dos mesmos objetos em vários dos seus *assemblages*.⁵² Ao pensarmos a partir da bela alegoria de Walter Benjamin, (2006, p. 68) do trapeiro como aquele que recolhe o lixo tido

⁵¹ No original: “takes up the struggle against dispersion. Right from the start, the great collector is struck by the confusion, by the scatter, in which the things of the world are found. It is the same spectacle that so preoccupied the men of the Baroque”

⁵² No original: “The anthropologist, by studying rubbish, could furnish a deeper understanding of man’s relation to his environment than could either the ecologist or the economist.

como insignificante, ou seja, “tudo o que a cidade grande rejeitou, tudo o que ela perdeu, tudo o que desdenhou, tudo o que ela destruiu,” podemos vislumbrar como essa figura está intimamente ligada à própria construção historiográfica benjaminiana. Para Augusto Bruno de Carvalho Dias Leite (2018, p. 227), embora não seja uma figura tão presente quanto o colecionador burguês na obra de Benjamin, o trapeiro é aquele que mais se aproxima do projeto historiográfico do filósofo, pois “acessa aquilo que cada época não desejou, descartou ou relegou ao esquecimento de forma intencional ou tácita.” Podemos pensar, portanto, como, na obra de Farnese, a multiplicidade de gamelas, ovos de costura, ex-votos, bonecas infantis, santos católicos, oratórios e fotografias não é enquadrada enquanto materiais importantes em razão de um valor inato, mas sim pela sua forte potencialidade de marcadores socioculturais a partir da ligação com o período histórico da primazia rural do período colonial. O “predomínio esmagador do ruralismo”, como colocado por Sérgio Buarque de Holanda (1995, p. 91), em *Raízes do Brasil*, “representa fenômeno que se instalou aqui com os colonos portugueses desde que se fixaram a terra.” A reorganização desses detritos do ruralismo, portanto, não propicia apenas uma discussão de toda uma organização sociocultural do período através justamente do seu lixo, aquilo que se quis apagar e suprimir, mas também gera rupturas nesse código a partir da ação do artista de organizar esses objetos de maneira antitética, uma espécie de leitura da história a contrapelo a partir daquilo que tentou ocultar-se. O lixo, portanto, funciona como um *revenant*, aquilo que é suprimido na apreciação nostálgica desse passado colonial visto no Manifesto Regionalista de Freyre, mas que continua insistentemente a reaparecer e assombrar. Afinal, como argumentado por Christopher Schmidt (2014, p. 16),

o lixo é simultaneamente o outro da civilização ... bem como o vestígio ou resíduo da civilização: a poluição, os descartes e as produções indesejadas do passado que assombram nosso presente. Resíduos orgânicos e inorgânicos compartilham a capacidade de desordenar e perturbar a estabilidade da própria cultura quando não puder ser reprimido.⁵³

O lixo colonial usado por Farnese aparece, portanto, como a materialização de um período histórico brasileiro que muitos almejam considerar superado, mas que aparece assombrando sua obra através da aparição desses objetos encontrados pelo artista através de uma conjuração espectral. Se “a ferida colonial ainda dói”, como afirmado pelo título da apresentação da performer afro-brasileira Jota Mombaça, podemos pensar a obra de Farnese de Andrade e a centralidade da

⁵³ No original: “Waste is simultaneously civilization’s other ... as well as the trace or remainder of civilization: the pollution, discards, and unwanted productions of the past that haunt our present. Organic and inorganic waste share an ability to disrupt and trouble the stability of culture itself when it is not able to be repressed.”

utilização desses detritos como uma forma de ressaltar as consequências e permanência dessa ferida.



Imagem 2: *Still Life*, Farnese de Andrade. Fonte: Catálogo Online.

Pensemos por exemplo em sua obra *Still Life* (1995) como uma forma de introdução a muitos dos pontos e temas caros à obra de Farnese. Proponho pensarmos essa obra como uma espécie de ponto de partida e uma forma de síntese para discutirmos a centralidade das reminiscências coloniais dos objetos em seu trabalho e como o autor os perverte a partir da forma que os conjuga ao rearranjá-los. Quando comparado a outros *assemblages* do artista, *Still Life* aparece quase como simples e sóbrio: não há a presença de suas famosas bonecas queimadas, fetos presos em resina ou membros feridos de ex-votos. Trata-se de um *assemblage* composto de um suporte rústico de madeira, onde podemos ver uma espingarda ocupando o maior espaço. Há também um segundo bloco de madeira, onde se vê um retrato feminino posicionado de cabeça para baixo e o busto de um anjo. Vemos a tentativa de captura de alguns dos principais elementos caros à primazia rural e que perduram na vida pública nacional, como podemos pensar a partir do apelido pejorativo dado a segmentos conservadores do Congresso Nacional, como Bancada BBB: bala, boi e bíblia. Da arma podemos pensar na violência necessária para a preservação do espaço sacrossanto da propriedade privada, marcando seu lugar privilegiado ao não apenas ocupar o maior espaço da obra, mas também por servir como uma espécie de moldura para os outros objetos, englobando-os em uma ambígua sensação de proteção e controle/sufocamento. Lilia Schwarcz e Heloisa Starling (2015, p. 117) ressaltam a violência da ocupação da região que viria a se tornar Minas Gerais, focando-se na figura da arma. As autoras argumentam que essa violência se sobrepunha a qualquer outra forma de convivência, já que “essa gente se tornou conhecida durante todo o século XVIII por decidir suas questões políticas e de propriedade sem muita conversa, na boca do bacamarte — arma de cano curto e alargado capaz de espalhar chumbo grosso a cada disparo.” A primazia assumida pelo armamento é ressaltada pela presença do segundo pedaço de madeira, onde se encontram circunscritos os outros objetos sob o “apoio” dessa arma. Sabemos como a ocupação do interior de Minas Gerais, quando do descobrimento das jazidas de metais preciosos, foi um período extremamente violento, sendo “objeto da maior disputa que se deu no Brasil” (RIBEIRO, 1995, p. 152), onde a arma e as balas eram a língua franca. Essa centralidade da arma como o objeto a abarcar todos os outros, portanto, indica como a expansão da ocupação brasileira do período colonial é baseada na perpetuação de uma violência já presente desde a conquista. A arma e o segundo pedaço de madeira encontram-se em um espaço marcadamente distinto do principal suporte de madeira, demonstrado por uma coloração diferente. Para além da presença ameaçadora da arma, há também um senso de violência evocado pelas marcas na madeira

ao lado da espingarda, resultantes da excisão de um entalhamento prévio – visível no lado oposto à arma. Poderíamos pensar, portanto, o segundo pedaço de madeira, envolto pela arma, como o próprio espaço privado expropriado e violentamente separado do espaço que o circunda. A essa violência é dada uma dimensão material justamente através da sua reprodução na feitura da própria obra, que precisa reencenar essa cisão territorial ao destruir a antiga ornamentação do suporte principal.

Já o retrato feminino encontra-se em uma posição duplamente deslocado: descentralizado, ameaçadoramente afastado pela centralidade da arma, e também invertido. Poderíamos pensar como esse posicionamento ressalta a constituição fortemente patriarcal dos arranjos familiares do período colonial. Como colocado por Sérgio Buarque de Holanda (1995, p. 81), “nos domínios rurais é o tipo de família organizada segundo normas clássicas do velho direito romano-canônico [...] que prevalece como base e centro de toda organização, em que mesmo os filhos são apenas os membros livres do vasto corpo, inteiramente subordinado ao patriarca”. Tanto as figuras femininas e maternas, quanto a presença de fetos carbonizados e destruídos são uma constante na obra de Farnese. Embora isso novamente permita uma aproximação psicanalítica e biográfica de sua obra, já que aparentemente a relação entre o artista e sua mãe era bastante conturbada (COSAC, 2005, p. 17), a recorrência dessas figuras em conjunto com o material histórico que compõe suas obras ressalta a condição generalizada da impulsividade de um regime heterossexista patriarcal, central e centralizador no período colonial, mas que continua forte no presente do artista. Afinal, essa rígida estruturação familiar é vista por Sérgio Buarque de Holanda como um dos principais marcadores da cultura brasileira, donde haveria a invasão do público pelo privado e onde esse patriarcalismo se estenderia para toda uma outra rede de relações não-familiares. Se voltarmos novamente para o Manifesto Regionalista de Gilberto Freyre, testemunhamos como seu fascínio nostálgico por uma organização social, intimamente ligado à domesticidade patriarcal dos engenhos, não se resume apenas a uma apreciação estética da sua “doce aristocracia”, mas também busca influências sociais e políticas. Assim, ao introduzir seu lamento de que “as novas gerações de moças já não sabem, entre nós, a não ser entre a gente mais modesta, fazer um doce ou guisado tradicional e regional,” Freyre ([1951] 1996, p. 60) estabelece uma ligação direta entre essa questão doméstica ao próprio futuro político do país, já que “o senso de devoção e o de obrigação devem completar-se nas mulheres do Brasil, tornando-as boas cristãs, e, ao mesmo tempo, boas

quituteiras, para assim criarem melhor os filhos e concorrerem para a felicidade nacional.” Ao solapar a cena doméstica da mulher cozinhando e criando seus filhos com a cena política de progresso nacional, Freyre exacerba sua leitura melancólica da suposta separação entre essas duas esferas, ao ver a perda da estrutura doméstica patriarcal como causa de um possível fracasso do projeto nacional. Isso se converte, em seu texto, em esboço de um projeto político ao afirmar possíveis medidas legais para sanar o que ele enxerga como grave problema, ressaltando a argumentação de Holanda ([1936] 1995, p. 82):

O quadro familiar torna-se, assim, tão poderoso e exigente, que sua sombra persegue os indivíduos mesmo fora do recinto doméstico. A entidade privada precede sempre, neles, a entidade pública. A nostalgia dessa organização compacta, única e intransferível, onde prevalecem, necessariamente, as preferências fundadas em laços afetivos, não podia deixar de marcar nossa sociedade, nossa vida pública, todas as nossas atividades.

Através de sua curiosa definição do quadro familiar patriarcal como uma “sombra” que “persegue os indivíduos mesmo fora do recinto doméstico”, Holanda introduz certo elemento fantasmático nessa estrutura, o qual aparece como uma força expandindo-se para muito além do seu cenário de origem, aproximando-se do que venho discutindo como os espectros que ressaltam as perpetuações de um passado não acabado. Mediante a fricção desses diversos objetos e da maneira com a qual estão arrançados, *Still Life* resalta a condição espectral e a continuidade daquilo representado. O uso do lixo colonial no presente, portanto, instaura uma confusão temporal e age como uma espécie de invocação desse passado de ruínas, ao evidenciar como ele continua ressurgindo incessantemente através dos objetos encontrados na composição da obra. Entretanto, a reconfiguração promovida pela junção invulgar de objetos ameaça desestabilizar a rígida estratificação familiar representada. Essa reconfiguração seria, portanto, o gesto primordial de Farnese dentro da aliança espectral aqui estabelecida. Farnese não apenas instaura um “domínio fantasmal” (MBEMBE, 2015), através de um incessante e febril retorno desses objetos-detritos que se queriam suprimidos, potencializando, assim, o seu caráter eminentemente fantasmático, mas também busca propor novas configurações e possibilidades através de uma espécie de um revisionismo histórico espectral e barroco, apostando na potencialidade do espectro de estabelecer cortes em uma pretensa temporalidade progressiva, através da reorganização dos resquícios materiais do passado. Tal como Timóteo, em *Crônica da casa assassinada*, a obra de Farnese não procura um corte absoluto com o passado, já que não há o desejo de exorcizá-lo, mas tampouco

estabelece busca de um retorno nostálgico. Busca estratégias de romper com esse passado desde dentro de suas lógicas e estruturas.



Imagem 3: *O anjo anunciador e a sagrada família*, Farnese de Andrade. Fonte: Catálogo Online.



Imagem 4: *Carga Genética*, Farnese de Andrade. Fonte: Catálogo Online.



Imagem 5: *Carga Genética* (Detalhe)

Ao pensarmos, por exemplo, na obra *O anjo anunciador e a sagrada família* (1977), podemos perceber como embaixo da idílica fotografia de um casal segurando seu filho há a misteriosa presença do suposto anjo anunciador do título: uma cabeça de boneca que encara fixamente, com suas órbitas vazias, o observador do *assemblage*. Se originalmente o anjo anunciador é aquele que anuncia a chegada porvir da criança, julgo que poderíamos o pensar como aquele que anuncia o seu fim. Se pensarmos na sua condição de obra feita a partir de objetos encontrados, é como se essa anunciação funcionasse como uma maldição já cumprida: pois todos os presentes no retrato já estariam mortos quando da feitura da obra. Seria a releitura da anunciação feita por Farnese uma espécie de *vanitas* barroco? Se pensarmos ainda em *Carga Genética* (1985), podemos ver algumas aproximações temáticas a essa obra. Mais uma vez temos a fotografia antiga de um casal heterossexual e a presença de bustos de anjos barrocos parecidos com o que vemos em *Still Life*. Porém, se na anunciação ainda podemos ver o infante vivo, aqui não há sequer essa possibilidade: vemos uma boneca, que parece representar um feto, queimada e distorcida dentro de uma peça de resina fixada abaixo da fotografia. A presença, que poderíamos pensar como a figura paradoxal de um natimorto já morto antes mesmo do seu nascimento/morte, abaixo da fotografia dos noivos assume também a configuração de uma anunciação-maldição.

A madeira queimada ao lado desse feto em resina assemelha-se ao formato de duas asas a envolverem-no, transformando-o em uma espécie de anjo, companheiro destroçado dos anjos barrocos que o rodeiam. Emprego a ideia de maldição como argumentada por Judith Butler (2000, p. 61) em seu livro *Antigone's Claim* (2000), no qual a maldição é compreendida como um gesto performativo que gera outra forma de temporalidade, pela qual o futuro viria como uma forma de repetição daquilo que já foi enunciado no presente mesmo da maldição. A maldição, portanto, “estabelece uma temporalidade para a ação que ordena e antecede a própria maldição. As palavras trazem para o futuro o que sempre já aconteceu”.⁵⁴ Ao pensarmos essas obras em conjunto, vemos que Farnese instaura figuras liminares – nunca centrais, tampouco totalmente suprimidas da estrutura retratada – as quais acabam por assumir o papel de agentes que ameaçam a ruptura e a destruição dessa ordem familiar patriarcal, que já estaria fadada ao fracasso desde sua concepção. Através dessa outra temporalidade instaurada pelo uso dos objetos do passado, Farnese reafirma o

⁵⁴ No original: “The curse establishes a temporality for the action it ordains that predates the curse itself. The words bring into the future what has always already been happening.”

caráter fantasmático da própria fantasia patriarcal colonial, ao ressaltar que a sua ruína já estava presente desde sua formação, natimorto como os vários fetos em resina compondo seus objetos.

Detritos Barrocos, Anjos Monstruosos

Ao voltarmos-nos à repetição da figura do anjo nessas obras, podemos pensar em dois caminhos possíveis. O primeiro seria a continuidade lógica da leitura efetuada até aqui, onde veríamos o anjo como uma marca da centralidade da religião católica cristã na perpetuação dessa estrutura patriarcal, especialmente ao percebermos que o retrato invertido da mulher encontra-se posicionado justamente entre os dois outros objetos da obra: a arma e o anjo, representando o tripé da estrutura patriarcal rural. Afinal, como já presente na afirmação de Buarque de Holanda, a centralidade da teologia cristã para a formação e a estruturação da família patriarcal é um dos pontos centrais da história colonial brasileira. Porém, creio que a outra possibilidade de discussão torna-se mais rica e parece perpassar toda a obra de Farnese, não apenas como interesse temático, mas também como a estrutura da própria obra em si. Refiro-me à aproximação da figura do anjo em suas obras ao estilo do barroco mineiro, estética que marca a obra do artista. Através desse deslocamento não busco afastar-me da hipótese da centralidade assumida pelas ruínas do Brasil colonial na obra de Farnese, afinal o barroco e sua intrínseca ligação com a história do cristianismo são importantes marcadores da sensibilidade e da ideologia colonial. Importante ressaltar que não estou buscando defender uma integração da obra de Farnese dentro do barroco ou neobarroco, mas ver suas interseções com muitas das ideias discutidas acerca desses estilos – especialmente a partir da dimensão temporal. A proliferação repetitiva de objetos sacros e sua estranha junção com objetos seculares resultam em um gesto ambíguo, que busca o profano enquanto se mantém obsessivamente evocando o sagrado – gesto que, como demonstro nos seguintes parágrafos, aproxima a obra de Farnese de um certo *ethos* barroco.

Para Hernán Vidal (2005, p. 41), o barroco seria originalmente uma espécie de categoria de administração imperial, uma forma de a Igreja Católica afirmar sua centralidade e seu controle sobre vários aspectos da vida cotidiana, em resposta à crescente força da Reforma Protestante. O barroco seria, então, primeiro e primordialmente uma ferramenta da Contrarreforma, aonde o excesso e a sumptuosidade da expressão barroca viriam reforçar tanto o seu distanciamento da

austeridade protestante quanto marcar a influência e o poder da Coroa através de rituais suntuosos e visualmente excessivos. Ao cruzar o atlântico e chegar às colônias portuguesas e espanholas, ele continua intimamente ligado à religião cristã e sua sensibilidade estética, como enfatizado por Lilia Schwarcz e Heloisa Murgel Starling (2015, p. 127), ao escreverem sobre a força do barroco na sociedade mineira colonial. Para as autoras, “o Barroco, a despeito de seu surgimento tardio como gênero na América portuguesa quando comparado com sua manifestação na Europa, foi a forma de expressão dessa sociedade e, entrosado com ela de modo profundo, sustentou artisticamente suas aspirações religiosas, políticas e econômicas.” Entretanto, nesse deslocamento, o barroco também sofre mutações, transformando-se em um estilo nacional diverso daquele produzido na Metrópole. Para Schwarcz e Starling (2015, p. 127) essa maleabilidade do barroco foi o que lhe “permitiu adaptar-se aos contextos diversos, florescendo em diferentes manifestações artísticas e em todo o mundo colonial”, enraizando-se, no caso brasileiro, no estado de Minas Gerais. Essa atribuição de uma maleabilidade barroca é tão presente nos estudos da cultura nacional que foi a partir de um binário poético entre o gótico e o barroco que Darcy Ribeiro elencou algumas das principais distinções entre a colonização da América do Norte e da América do Sul, respectivamente. Embora não se trate de um estudo rigoroso dos dois estilos, mas mais de um exercício poético próximo ao *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar*, do cubano Fernando Ortiz, é salutar notarmos como essa ideia de mutação tropical do barroco, especialmente ligado a uma ideia de sincretismo e hibridização, parece perpassar nossa história. Se Hernán Vidal argumenta que o barroco europeu é uma ferramenta da Contrarreforma, para Mabel Moraña (2005, p. 158-259), a apropriação tardia do barroco nas colônias latinas deve ser entendida como um movimento de “contraconquista”, consistindo em

reverter a negatividade constitutiva do Barroco de Estado [...] uma forma expressiva que é essencialmente aglutinante e hibridizada e, ao mesmo tempo, uma arte que, ao evocar as origens da apropriação imperial, explora o drama do colonialismo e as possibilidades de desagregação e divergência [...] dos modelos que representam o poder absoluto e a verdade dogmática.⁵⁵

É a partir dessa leitura que almejo examinar um elemento da obra de Farnese já mencionado, mas ainda não discutido mais detidamente: a possibilidade de uma

⁵⁵ No original: “Consists of reversing the constitutive negativity of the Barroco de Estado... an expressive form that is essentially agglutinative and hybridized, and, at the same time, an art that, by evoking the origins of the imperial appropriation, explores the drama of colonialism and the possibilities of disaggregation and divergence... of the models that represent absolute power and dogmatic truth.”

remontagem/reestruturação desse passado a partir da reorganização produzida por seus *assemblages*.



Imagem 6: *Angelus Novus*. Fonte: Catálogo Online.



Imagem 7: *O anjo de Hiroshima*. Fonte: Catálogo Online.



Imagem 8: *O Anjo de Hiroshima* (Detalhe)

Se em obras como *Still Life* e *Carga Genética*, vemos a utilização de bustos de anjo originalmente barrocos, em *Angelus* e *O Anjo de Hiroshima*, essa figura aparece montada a partir da junção de pedaços de bonecas com outros elementos inorgânicos e não-antropomórficos. Nessas obras os anjos são construídos a partir da junção de bustos de bonecas com ossos de animais mortos, ressaltando o caráter de uma mutação monstruosa que escapa às formas humanizadas com as quais se representam os anjos na arte sacra. Através dessa subversão da figura do anjo, central ao barroco religioso, essas obras aproximam-se da argumentação defendida por Mabel Moraña (2005, p. 243-247) de que o barroco produzido na América Latina seria uma espécie de “canibalização” da cultura das Metrôpoles. Para a autora,

a adoção do barroco na América não é, portanto, apenas um momento de apropriação ou reciclagem da estética imperial, mas um processo de canibalização em que a mercadoria suntuosa e simbólica dos colonizadores se transforma em uma anomalia barroca - pérola

deformada [...] As interpretações do Barroco e suas manifestações mais atuais na América Latina constituem, portanto, a história da reapropriação e ressignificação do modelo europeu, tanto do ponto de vista estético quanto ideológico.⁵⁶

Se a utilização de lixo em suas obras anuncia a eterna falência da centralidade de uma estratificada família patriarcal e de um extrativismo mantido pela propriedade privada e pela violência enquanto os principais sustentos sociais do Brasil colonial, também podemos dizer que a forma como o autor reorganiza esses detritos promove uma possibilidade de reelaboração desse passado. O “resgate” do barroco na própria estética de seus *assemblages* não me parece, portanto, uma escolha meramente nostálgica, mas consciente do potencial de carnavalização e paródia barroco. Aproxima-se, assim, do neobarroco, estilo onde “a carnavalização torna-se simulacro, travestismo e atuação afirmativa da diferença. Constitui, ao mesmo tempo, um processo que transforma a negatividade do que falta - a falta, o desejo, a anormalidade - em impulso originário [...] um movimento de expansão e réplica, mimese e mimetismo (MORAÑA, 2005, p. 260).⁵⁷ Pensar sua obra através de uma lente neobarroca reforça a hipótese de que não seria um gesto nostálgico a evocação desse estilo pelo artista, mas uma aposta no seu potencial paródico. Assim, a reorganização das relíquias históricas desse primeiro barroco, por meio dos *assemblages*, desloca mais uma vez a negatividade e a falta evocadas pelo estilo, trazendo consigo a possibilidade de surgir algo novo das ruínas apocalípticas daquele passado.

A partir das ruínas decadentes dos antigos engenhos e fazendas, Farnese busca novas formas de modelar esse passado, sem nunca pretender que alguém poderia simplesmente abandoná-lo e esquecê-lo. Esse passado ainda assombra e reproduz muitas de suas mazelas no nosso presente e imaginar que poderíamos exorcizá-lo assumiria, portanto, um gesto falso. Através da distinção do conceito de soberania da modernidade e o da contrarreforma, Benjamin (2019, p. 49) ressalta que enquanto o primeiro aponta para um poder executivo por parte do soberano, a

⁵⁶ No original: “The adoption of the baroque in America is not, therefore, just a moment of appropriation or recycling of the imperial aesthetics, but a process of cannibalization in which the sumptuous, symbolic merchandise of the colonizers turn into a barrueca anomaly - deformed pearl ... The interpretations of the Baroque and its more current manifestations in Latin America constitute, therefore, the history of the re-appropriation and re-significations of the European model, both from an aesthetic and an ideological perspective”

⁵⁷ No original: “The carnivalization becomes simulacrum, transvestism, and affirmative performance of difference. It constitutes, at the same time, a process that transforms the negativity of what is missing - the lack, the desire, the abnormality - in original impulse [...] a movement of expansion and replica, mimesis and mimicry”.

soberania barroca tem como base um estado de exceção contínuo, o qual o príncipe soberano deve evitar, ao assumir para si um poder ditatorial e absoluto. Essa diferença parece crucial por ressaltar uma possível temporalidade diferente da temporalidade teleológica e escatológica moderna. Como apontado por Howard Caygill (2011, p.247),

o Trauerspiel combina tragédia e mistério em sua extensão da catástrofe ao homem comum, tornando a catástrofe ‘típica’ em vez de extraordinária ... No lugar da resolução catastrófica da tragédia, Benjamin localiza o princípio formal do Trauerspiel no luto por um estado de emergência perpétuo e insolúvel.⁵⁸

É através dessa instituição da catástrofe como espécie de regra geral que o Trauerspiel renega as certezas teleológicas de redenção e também visões escatológicas. Assim, o Trauerspiel evade uma narrativa cristã de redenção final e encena uma história de ruínas, na qual a morte não representa uma possibilidade de absolvição final, como na tragédia clássica, mas representa uma espécie de repetição indiferente à individualidade de seu herói – fato apontado por Benjamin a partir da morte de Hamlet seguida da coroação de Fortinbras. Para Benjamin, há uma importância chave da morte e do cadáver para o drama barroco alemão [Trauerspiel], uma valorização que iria na contramão da temporalidade escatológica da tragédia clássica. Logo, “se o herói trágico, em sua ‘imortalidade’, salva apenas seu nome, e não sua vida, então com suas morte os personagens do trauerspiel perdem apenas sua individualidade e não a força viva de seu papel, que vive sem diminuir no mundo espiritual” (BENJAMIN, 2019, p. 137).⁵⁹ Por meio dessa conclusão, Benjamin esboça uma teoria do barroco que posteriormente se estende para sua própria argumentação sobre a história centrada na ideia de repetição e ruínas, onde o homem estaria preso em um ciclo de infinitas repetições do “progresso” histórico – tal como o anjo da história que surgirá em texto posterior, de onde o autor argumenta da importância de pensarmos o barroco a partir do conceito de alegoria. Como colocado pela pesquisadora Lícia Fiol-Matta (2003, p.358), para Benjamin,

a estética moderna foi fundada na oposição entre símbolo e alegoria. O símbolo superou a linguagem poética no período romântico, centralizando o ‘eu’ e supervalorizando o presente. Nesse esquema, o passado foi desvalorizado e se tornou nada mais do que ‘tempo morto’. Benjamin argumenta, no entanto, que os traços, objetos e resquícios desse passado aniquilado sobreviveram na vida após a morte, e que essa vida após a morte constituía essencialmente uma alegoria. Portanto, na alegoria, os mortos ou, melhor

⁵⁸No original: “The Trauerspiel combines tragedy and mystery play in its extension of catastrophe to Everyman, making catastrophe “typical” rather than extraordinary, an aspect of the “very estate of man as creature.” In place of the catastrophic resolution of tragedy, Benjamin locates the formal principle of Trauerspiel in the mourning for a perpetual and irresolvable state of emergency”.

⁵⁹ No original: “If the tragic hero, in his “immortality,” saves his name alone, and not his life, then with their death the characters of the trauerspiel lose only their name-bearing individuality and not the living force of their role, which lives on undiminished in the spirit world”.

dizendo, os cadáveres são extremamente importantes, porque os traços não poderiam ser lidos sem um conceito de morte.⁶⁰

Esse argumento, claro, conecta-se com o posterior texto de Benjamin sobre suas “Teses sobre o conceito de história”, onde o autor transplanta sua arguição estética sobre o barroco para o plano da história, ao afirmar que “o ‘estado de exceção’ no qual vivemos é na verdade a regra geral”. Essa conclusão aponta para a necessidade de “construir um conceito de história que corresponda a essa verdade” como uma importante ferramenta para combater o fascismo, já que este

se beneficia da circunstância de que seus adversários o enfrentam em nome do progresso, considerado como uma norma histórica. O assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX ‘ainda’ sejam possíveis [...] não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável.” (BENJAMIN, 1994 [1940], p.226)

Essa argumentação é salutar não apenas por introduzir a temporalidade progressiva como uma armadilha na luta contra o fascismo e as injustiças do passado, mas uma concepção barroca da história como forma de lançar-se contra essa concepção linear e progressiva. Esse movimento coloca em questão a própria ideia de revolução, como ressaltado pela prévia argumentação de Benjamin (2009, p.80) de que “não havia nada mais estranho ao Barroco que a expectativa do fim do mundo ou mesmo de uma revolução.”⁶¹ Logicamente, Benjamin não buscava uma negação absoluta da ideia de revolução, mas aponta para os limites de uma revolução que esteja intimamente ligada a uma construção moderna do tempo linear. Daí a importância atribuída pelo autor à influência direta do passado no continuum histórico como a marca da sua conceptualização de revolução: o perceber “um passado carregado de ‘agoras’” que se pode “fazer explodir do continuum da história.” Como forma de ilustrar essa sua particular visão da revolução, Benjamin narra que ao final do primeiro dia da Revolução de Julho, vários dos combatentes ao largo de Paris atiraram em relógios localizado em torres, em uma tentativa de concretamente parar o tempo. Se, como argumentado na introdução, percebemos a colonização do tempo e a racialização da

⁶⁰ No original: “Benjamin argued, in his classic study of allegory, *The Origin of German Tragic Drama*, that the modern aesthetic was founded on the opposition between symbol and allegory. In Benjamin’s view, the symbol overcame poetic language during the romantic period, centralizing the “I” and overvaluing the present (and, he seems to imply, ruining the work the “symbol” performed in its conception). In this scheme, the past was devalued and became nothing more than “dead time.” Benjamin argued, however, that the traces, objects, and remains of this annihilated past survived in an afterlife, and that this afterlife essentially constituted allegory. Therefore in allegory, the dead or, better put, corpses are terrifically important, because traces could not be read without a concept of death”.

⁶¹ No original: “nothing was more foreign to the Baroque than the expectation of the end of the world, or even a revolution.”

temporalidade teleológica como eixos centrais à estrutura colonial (MIGNOLO, 2011), o gesto de atirar no relógio evocado por Benjamin pode ser entendido como uma maneira de ativamente destruir essa construção temporal, ao questionar sua existência como algo natural.

Se “há um ar estranhamente transgressivo no barroco”, por seu rompimento com a simetria e a beleza da Renascença, como apontado por Edward H. Friedman (2005, p. 294), Farnese emprega esse potencial transgressivo, reforçando-o através do principal material empregado na construção de seus *assemblages*: detritos coloniais. Argumento que a sua obra aproxima-se da argumentação de Bolívar Echeverría (1988, p. 15) de que “a atualidade do barroco [...] reside na força com que expressa, no plano profundo da vida cultural, a incongruência desta modernidade, a possibilidade e a urgência de uma modernidade alternativa”.⁶² Enquanto Echeverría (1988, 2011) foca-se na relação do barroco com o capitalismo, especialmente a partir da sua argumentação de que o “ethos barroco” propiciaria uma afirmação do valor de uso sobre o valor de troca, detendo nesse potencial crítico da modernidade do barroco a partir de sua interrupção temporal.⁶³ O uso do lixo, portanto, representa uma conjuração material de um passado recalcado, próximo à crítica da modernidade capitalista evocada por Echeverría, mas que, primordialmente, estabelece um palimpsesto temporal próprio ao “domínio fantasmal” (MBEMBE, 2015). Como o Trauerspiel de Benjamin, a profusão de detritos barrocos de Farnese instauram um tempo de crise como condição permanente, ressaltando assim o fracasso sempre-presente de uma ideia de progresso que busca construir-se sobre um falso rompimento definitivo desse passado. Ao usar materiais encontrados como principal elemento de muitas de suas obras, Farnese não apenas representa a decadência das estruturas do Brasil colonial, enquanto reforça essa confusão temporal entre esse passado e nosso presente, mas também aponta para a possibilidade de possíveis ligações e novas continuidades com esse passado fantasmático – tal como Timóteo e sua aliança com Maria Sinhá. A obra de Farnese está em uma posição cindida: entre a visão das ruínas de um passado decadente e a crença numa possível nova reelaboração desses espólios. Essa crença na possibilidade da

⁶² No original: “La actualidad de lo barroco ... reside en cambio en la fuerza con que manifiesta, en el plano profundo de la vida cultural, la incongruencia de esta modernidad, la posibilidad y la urgencia de una modernidad alternativa”.

⁶³ Em entrevista, Echeverría (2011, p.23) associa essa valoração com um potencial revolucionário latino americano ao argumentar que “o ethos inventa mundos imaginários para afirmar o “valor de uso” em meio ao reino do “valor de troca”. Nesse sentido, um processo revolucionário que pudesse acontecer na América Latina teria um pouco a marca desse antecedente, ou seja, de sociedades que aprenderam de alguma maneira a defender o valor de uso, que possuem uma tradição de defesa da forma natural.” Para uma crítica mais atenta sobre os limites da argumentação de Echeverría sobre o barroco a partir de um conceito marxista de valor de uso e valor de troca, ler Espinosa (2012).

emergência de novas configurações a partir dos escombros aparece fortemente em uma declaração do artista sobre Hiroshima - evento histórico que reaparece em muitas de suas obras, entre elas a intitulada *Anjo de Hiroshima*. Farnese (2005 [1976], p. 185) indaga-se do “por quê, aos que sobrevivem, será necessariamente degenerescente essa mutação? Por que não evolutiva?” Esse questionamento vai de encontro a toda uma ênfase crítica sobre sua obra que veria o uso de bonecas destruídas e queimadas como um gesto de negatividade, já que o artista indica, com a sua declaração, a possibilidade de essas mutações, que pareceriam à primeira vista algo repulsivo e danoso, poderem também ser a anunciação de uma possível nova evolução. A anunciação assumiria, portanto, um caráter duplo: não apenas a anunciação da destruição e da morte daquela ordem retratada a partir de seus detritos, mas também de um futuro porvir, nascido desses mesmos escombros.

Através da ideia central de alianças espectrais como alianças generativas, podemos vislumbrar como a obra de Farnese, através do estabelecimento de uma temporalidade barroca, que instaura uma confusão temporal na qual o passado continua a nos assombrar, também se engaja com esses espectros de maneira a evocar também potencialidades de mudança ressaltadas pela própria reorganização dos objetos executada pelo artista. Como o anjo da história evocado por Benjamin, os objetos de Farnese ressaltam a impossibilidade de desviar o olhar do crescente acúmulo de ruínas do passado. Há, porém, uma mudança crucial: se o anjo benjamiano olhava com horror essas ruínas enquanto era violentamente arrastado para o futuro, por um progresso irrefreável, o artista brasileiro funde-se com essas ruínas do passado. Ao adentrar o reino fantasmático, Farnese atira nos relógios e provoca um corte, uma tentativa estética de imaginar como seria se o anjo benjaminiano conseguisse fugir do opressivo vento de um progresso teleológico para, então, poder imaginar uma outra temporalidade a partir de um engajamento com a pilha de ruínas do passado. A partir de seus *assemblages*, Farnese utiliza-se do barroco como meio privilegiado para conjurar o decadente passado colonial, de maneira que o permita imaginar outras possíveis configurações desse passado. Andrade vale-se da maleabilidade do barroco e da sua ampla abertura à mudança a partir de sua apropriação colonial, apostando num potencial de releitura e reapropriação do passado conjurado pelo lixo. Como previamente apontado, os fantasmas são coletivos, assim como o é a maneira com que esses espectros coloniais continuam a assombrar as estruturas públicas e privadas do Brasil. A aproximação do artista com o barroco,

conjugada com a reorganização dos materiais usados em suas obras, indica também um papel duplo da assombração do espectro. O barroco funciona aqui tanto como um *memento mori*, ao reforçar a decadência e o fracasso dessas estruturas, quanto como uma anunciação de outros possíveis porvires que não se encaixam na narrativa revolucionária de um corte absoluto. A obra de Farnese de Andrade não se baseia apenas em críticas e lamentações melancólicas, através da reconfiguração promovida pela ordenação dos objetos, tenta criar ou vislumbrar novas e distintas configurações para além das estritamente patriarcais, extrativistas e violentas que moldaram o período colonial.

Capítulo 03

SOLTASBRUXAS⁶⁴:

A Conjuração da Bruxa Feminista.



Imagem 9: Muro em frente ao Aparelha Luzia, São Paulo. Fonte: Arquivo Pessoal.

⁶⁴ SOLTASBRUXAS é o nome de um álbum e de uma música da banda brasileira *Francisco, el Hombre*. É também o título da primeira música do álbum, funcionando como uma conjuração das bruxas como uma força disruptiva.

Em São Paulo, frente ao quilombo urbano *Aparelha Luzia*, o rosto de Marielle Franco, impresso em um muro, olha-nos. Seguindo seu assassinato, ocorrido no dia 14 de março de 2018, uma forte onda de protestos tomou o Brasil. O grito “Marielle, Presente!” tornou-se símbolo de uma demanda de não-esquecimento e justiça. Como colocado por Diana Taylor (2020, p. 4), a demanda de estar presente pode ser entendida como

um grito de guerra em face da anulação; um ato de solidariedade como em responder, aparecer e ficar com; um compromisso de testemunhar; um acompanhamento alegre; presente entre, com e para, caminhando e conversando com outras pessoas; uma reflexão ontológica e epistêmica sobre a presença e a subjetividade como processo; um devir contínuo em oposição a um ser estático.⁶⁵

Essa demanda aproxima-se, pois, do que previamente discutimos como uma atitude ética perante o espectro e sua assombração: a abertura a ser diretamente afetado pelo passado. Entretanto, o que também me chamou a atenção nessa foto é uma outra conjuração, que, posicionada ao lado do rosto de Marielle, instaura um regime espectral que poderia, à primeira vista, parecer paradoxal. Ao lado direito do rosto da deputada, vemos uma faixa preta onde podemos ler: “Idade Média II: Que Vençam as Bruxas”. Qual a conexão entre a sobreposição da declaração de um retorno das bruxas com o rosto de Marielle Franco? Partindo da ideia de alianças espectrais, gostaria de pensar nessa invocação das bruxas desse cartaz como uma estratégia feminista de conjuração do passado, que possibilita pensarmos nas suas continuidades e possibilidades subversivas. Como colocado por um outro cartaz entre as duas imagens, essa conjuração reforça que “sofrer é antigo”, mas também possibilita pensarmos nas possibilidades disruptivas desse passado.

Podemos atestar a recorrência dessa conjuração ao notarmos a presença de uma frase que presente em diversos comícios feministas na última década: “Somos as netas de todas as bruxas que vocês não conseguiram queimar”. Meu primeiro contato com essa declaração, impressa em um grande cartaz, foi durante a *Marcha das vadias*. Uma rápida pesquisa no Google mostra que algumas importantes publicações feministas brasileiras também estão interessadas no uso recorrente dessa frase, principalmente por mulheres jovens. São exemplos a *Capitolina*, uma

⁶⁵ No original: “Can be understood as a war cry in the face of nullification; an act of solidarity as in responding, showing up, and standing with; a commitment to witnessing; a joyous accompaniment; present among, with, and to, walking and talking with others; an ontological and epistemic reflection on presence and subjectivity as process; an ongoing becoming as opposed to a static being, as participatory and relational, founded on mutual recognition”

revista *online* independente voltada para adolescentes; e o *Geledés Instituto da mulher negra*, organização voltada para debates e ações afirmativas de/para mulheres negras. Ao pesquisar a versão em espanhol, encontrei discussões no *site* feminista uruguaio *Harta*, um ensaio da autora argentina Guadalupe Limbrice. Encontrei, no mesmo *site*, que a versão em espanhol da frase também é o refrão da canção *Brujas*, da *rapper* uruguaia Eli Almic. O *site* chileno *Antigona Feminista* também traz um ensaio discutindo a bruxa e sua importância para o movimento feminista. Um dos resultados da pesquisa é um breve artigo jornalístico escrito por Beatriz Braga, no qual ela não enfoca sua discussão na figura da bruxa ou temas sobre bruxaria, mas na ideia de como essa frase evoca um legado do movimento feminista, estabelecendo uma continuação entre diversas fases do movimento. Segundo Braga (2019), ao focar na ideia de herança e na figura historicamente distante da bruxa, essas jovens reforçam que o movimento não é invenção da geração atual. Em um primeiro momento, essa conclusão poderia ser entendida como um truísmo, uma vez que a metáfora das ondas geracionais é um lugar comum no discurso feminista, como apontado pela autora mexicana Gabriela Cano (2018). Ela afirma que “a imagem das ondas do mar para pensar o feminismo, seu presente e seu passado, seus momentos de ascensão e queda, é tão difundida que é fácil esquecer que é uma metáfora,” enquanto também elabora uma crítica à homogeneidade trazida pela metáfora da onda, uma vez que pode ocultar continuidades entre esses momentos e apagar as diferenças entre os movimentos feministas de diferentes países.⁶⁶ Entretanto, quando entendida dentro da história do movimento feminista brasileiro, a argumentação de Braga torna-se uma afirmação importante. Heloísa Buarque de Hollanda, na introdução de seu livro *Explosões feministas* (2019, p. 8), afirma sua surpresa com o recente fortalecimento do movimento feminista brasileiro, ao mesmo tempo em que destaca a importância de lembrar o gerações mais velhas, percebidas no livro como “uma história não escrita” (2019, p. 261). Penso, portanto, a aliança espectral estabelecida pelo movimento feminista com a figura da bruxa uma forma de estabelecer laços com esse passado e de ressaltar as continuidades do movimento feminista nacional. Julgo que esse recente interesse pela bruxa demonstrado pelos movimentos feministas latino-americanos evoca a importância assumida pelo feminismo de segunda onda europeu e norte-americano em relação à questão de uma conexão com as gerações feministas mais velhas e mulheres historicamente oprimidas, como as acusadas de bruxaria. A

⁶⁶ No original: “La imagen de las olas del mar para pensar el feminismo, su presente y su pasado , sus momentos de auge y repliegue , está tan extendida que es fácil olvidar que se trata de una metáfora”.

ideia de um saber herdado dessas ancestrais assume centralidade nos diversos usos da bruxa, não só pelos movimentos feministas, mas também por algumas das obras artísticas recentes retratando essas figuras. Vemos, portanto, um movimento próximo ao da aliança estabelecida entre Timóteo e Maria Sinhá, no qual ele vê na conjuração de sua antepassada uma possibilidade de mudar seu presente. Ao voltar-me para o uso da figura da bruxa pelo ativismo feminista contemporâneo, almejo ressaltar os usos concretos de alianças espectrais dentro de movimentos sociais, enquanto também amplio suas discussões estéticas ao voltar-me ao uso dessa aliança em produções visuais.

A descrição de um protesto contra as leis do aborto em Roma durante os anos 70, no qual “100.000 mulheres gritaram: “Tremam, tremam, as bruxas voltaram!””, leva Silvia Bovenschen (1978, p. 83) a concluir que “o tema das 'bruxas' está na moda; na verdade já adquiriu um glamour fatal. Alcançou até legitimidade acadêmica”.⁶⁷ Conclusão e diagnóstico que poderiam ser escritos hoje usando exemplos semelhantes. Mas o que esse retorno traz consigo? E, já que o Brasil nunca foi palco de intensos julgamentos de bruxas, comuns na Europa Continental, quais as especificidades desse engajamento com a figura da bruxa no país? Se a declaração de Bovenschen ressoa com o nosso presente, como sugiro, é porque essa figura também está presente em uma ampla gama de objetos culturais e discussões acadêmicas. Não apenas em produções *mainstream* e internacionais, como o filme de terror aclamado pela crítica cinematográfica, *The Witch* (2016), ou o popular programa de TV para jovens adultos *Chilling Adventures of Sabrina* (2018 - 2020) mas também em obras independentes produzidas na América Latina e por artistas latino-americanos. Além da música da rapper Eli Almic, podemos pensar também na web series *Brujos*, no videoclipe *Brujeria*, da *drag performer* Raja, no videoclipe *Bruja*, da rapper afro-americana Princesa Nokia, e na performer *latinx* Chiquita Brujita. Ainda que possamos perceber esse retorno da bruxa em diversos países latino-americanos, o caso brasileiro parece particularmente interessante. O primeiro motivo para essa diferenciação é a falta de estudos acadêmicos sobre a intersecção do uso histórico da figura da bruxa pelos movimentos feministas e seu uso atual pelas feministas brasileiras. Existem textos canônicos sobre a história da bruxaria e da feitiçaria no Brasil, mas esses livros fornecem relatos históricos focados no Brasil colonial, não discutindo a

⁶⁷ No original: “Tremble, tremble, the witches have returned!”, “the topic of ‘witches’ has become fashionable, has indeed already acquired a fatal glamour. It has even achieved scholarly legitimacy”.

presença contemporânea dessa figura.⁶⁸ Essas abordagens históricas, no entanto, são cruciais para a discussão atual, pois possibilitam perceber algumas particularidades assumidas pela bruxa e pela feitiçaria no país. Outro motivo para essa escolha é a recente turbulência política no país, o que abre a possibilidade de pensarmos a presença da bruxa em uma miríade de produções feministas como uma aliança espectral que conjura essa figura enquanto forma de combater o fortalecimento de discursos conservadores antifeministas. É importante notar que nestes discursos conservadores também podemos observar a presença da bruxa. Há, por exemplo, uma forte propagação do discurso antibruxaria por muitas igrejas neopentecostais (BIRMAN, 2011). Outro exemplo recente é o protesto contra a visita de Judith Butler ao Brasil, onde alguns manifestantes queimaram uma efígie com o rosto da autora enquanto gritavam “queimem a bruxa!”. Podemos também pensar o ensaio fotográfico de uma edição de 2019 da revista *Quatro Cinco Um*, que representa Fernanda Montenegro caracterizada como uma bruxa atada à uma fogueira enquanto forma imagética de representar os diversos ataques recebidos pela atriz após interpretar uma personagem lésbica. Esses exemplos sugerem que a figura da bruxa está em disputa no país, engajada não apenas pelo movimento feminista, mas por grupos outodeclarados antifeministas. Trago esses exemplos porque acredito que, como alerta Gabriela Cano (2017, p. 287), os discursos antifeministas estão em sintonia com os temores despertados pelos movimentos feministas na sociedade. Segundo ela, “o antifeminismo exacerbou os temores da sociedade sobre as mudanças modernizadoras que deram origem ao feminismo, medos que às vezes se transformaram em reações generalizadas de pânico moral que bloquearam os efeitos das iniciativas feministas na sociedade”.⁶⁹ Proponho perceber os objetos aqui discutidos como um “contrafeitiço” direcionado a esse fortalecimento conservador. Entendo, portanto, essa ressurgência da bruxa como uma interseção de empregos ativistas e artísticos/estéticos das potencialidades das alianças espectrais, representando uma busca de engajar-se ativamente com o passado, de maneira a reforçar ou estabelecer sua contiguidade, criticando noções históricas teleológicas. Ao colocarem-se como bruxas, as feministas se inserem dentro do próprio campo espectral, memórias encarnadas de um passado que volta para assombrar o presente.

⁶⁸ Penso aqui nos livros *O diabo e a Terra de Santa Cruz* (1987) e *Inferno Atlântico* (1993), por Laura de Mello e Souza, e *Medo fazer feitiço: Relações Entre Magia e Poder no Brasil* (1992), por Yvonne Maggie

⁶⁹ No original: “Anti-feminism exacerbated fears in society over the modernizing changes that gave rise to feminism, fears that sometimes developed into widespread reactions of moral panic that blocked the effects of feminist initiatives in society”.

Volto-me a duas obras audiovisuais, ambas produzidas após o ano que Hollanda postula como o marco para o surgimento de uma nova onda feminista no Brasil. O filme *Com o Terceiro Olho na terra da profanação* (2016), de Catu Rizo, e o *videoclipe Joana Dark* (2018), de Ava Rocha. Optei por focar em obras audiovisuais por considerar que a visualidade assumiu um papel importante na criação dos tropos clássicos das bruxas, como argumentado por Lyndal Roper, em seu livro *The witch in the western imagination* (2012). De acordo com Roper, as representações visuais de bruxas em tratados demonológicos ou obras de arte, como as pinturas de Hans Baldung, ajudaram a moldar a literatura de entretenimento em torno dessa figura. Assim, pretendo evidenciar as proximidades e os desvios trazidos por esses filmes ao imaginário visual. Como forma de discutir essas questões, introduzirei brevemente uma discussão sobre a construção da bruxa feminista pelo feminismo da segunda onda euro-americana e algumas de suas críticas posteriores. Em seguida, discutirei como esses dois trabalhos apontam para usos dessa figura, que introduzem elementos não presentes na versão euro-americana, oferecendo novas perspectivas para essa conjuração espectral. Ao agrupar esses dois filmes, não sugiro que eles se ocupem dos mesmos tópicos de maneira unitária. Eles têm estéticas diferentes, e o uso de bruxas e bruxaria são distintos entre eles. No entanto, existem traços comuns que, quando discutidos em uma abordagem comparativa, sugerem as formas particulares pelas quais essas obras evocam o imaginário da bruxa. São eles: a presença de elementos associados à bruxaria, que não estão relacionados ao seu imaginário europeu; suas configurações em cenários urbanos, deslocando a construção da bruxa como aquela associada com uma ideia romantizada de natureza; seu foco na ideia de coletivo. São esses pontos de intersecção que norteiam as discussões do presente capítulo.

A bruxa feminista e seus descontentamentos

Foi durante a segunda onda do feminismo que a bruxa começou a ser usada nos discursos do movimento, mas sua figura enigmática assombra o campo dos estudos de História há mais tempo. Uma das teorias mais controversas sobre elas era a ideia de que havia um culto real de mulheres ativamente engajadas em rituais pagãos, resquícios de antigas religiões pré-cristãs (GINZBURG, 1991, p. 4). Essas teorias, intimamente associadas ao trabalho da egiptóloga britânica Margaret Murray, foram posteriormente desacreditadas pelos historiadores e condenadas como desprovidas de qualquer credibilidade histórica (GINZBURG, 1991, p. 8). Esse cenário

mudou nos anos setenta, com a construção da imagem da bruxa feminista, movimento que também passou a questionar as metodologias do próprio campo da História. Silvia Bovenschen (1978, p. 84) enfatiza o modo ambíguo como essa figura ressurgiu e sua relação com a história, perguntando se a imagem da bruxa não seria uma projeção de desejos contemporâneos. A autora argumenta que o renascimento da bruxa pelas feministas não foi o resultado de uma virada para a "arqueologia histórica feminista", que "cavou através de várias camadas da história e finalmente descobriu nos pogroms das bruxas no final da Idade Média a prova da opressão de mulheres".⁷⁰ Para ela, a bruxa feminista surgiu de uma abordagem diferente da História, uma "apropriação experimental do passado", que "difere qualitativamente daquela da estudiosa do arquivo [...] Nela se incorporam elementos de fantasia histórica e social que são sensíveis à existência subterrânea de imagens proibidas; é anárquico e rebelde em sua rejeição da cronologia e do rigor histórico".⁷¹ O afastamento de uma forma mais padronizada de compreender a história, defendida por algumas autoras do feminismo de segunda onda, foi um movimento que pretendeu questionar metodologias historiológicas privilegiadas como válidas. A apropriação da bruxa pelo movimento feminista enquadra-se nesse movimento crítico ao cristalizar uma imagem não estritamente baseada em fontes históricas formalmente aceitas, mas como engajamento afetivo com um passado, mesmo que mitológico. Ao criticarem a metodologia historiográfica tradicional, as autoras feministas da segunda onda ressaltam sua artificialidade e evocam, assim, a possibilidade de outros engajamentos com o passado. Aqui podemos testemunhar, portanto, como a construção da figura da bruxa feminista aproxima-se do que venho discutindo sob o signo de aliança espectral: uma maneira afetiva e corporificada de engajar-se com o passado de maneira que se possa intervir criticamente em uma visão progressiva e teleológica como algo natural. Entretanto, embora essa abordagem permita uma discussão produtiva sobre o olhar masculino hegemônico perpetuado na História, que costuma tentar ser percebido como um sujeito transparente e neutro, também traz alguns pontos problemáticos. A estudiosa feminista Justyna Sempruch (2004), em ensaio sobre a construção do imaginário da bruxa pelo feminismo de segunda onda, argumenta que a construção de um "nós" oprimido (mulheres) pode achatar diferenças e levanta a questão de quem eram

⁷⁰ No original: "feminist historical archaeology... [that] dug through several layers of history and finally discovered in the witch pogroms in the late Middle Ages proof of the oppression of women".

⁷¹ No original: "Experimental appropriation of the past", that "differs qualitatively from that of the scholar in the archive... In it are incorporated elements of historical and social fantasy which are sensitive to the underground existence of forbidden images; it is anarchical and rebellious in its rejection of chronology and historical accuracy"

aqueles que construíam esse “nós”. A autora, envolvida com debates feministas de terceira onda sobre a ideia de *diferença*, conclui que "sem dúvida, a suposição de que o patriarcado opera de maneira semelhante através das fronteiras nacionais negligencia diferenças históricas e materiais na situação das mulheres que dão origem a diferentes preocupações e exigem diferentes lutas políticas".⁷² (2004, p. 129). Mesmo no estudo mais matizado desenvolvido por Silvia Federici, podemos perceber argumentos que corroboram a crítica de Sempruch, uma vez que algumas das ideias da autora italiana exemplificam como a busca por uma origem singular para a opressão das mulheres acaba por solapar diferentes culturas e histórias, em uma trajetória singular e unificadora. Para ela, “a caça às bruxas instituiu um regime de terror **para todas as mulheres**, do qual surgiu **o novo modelo de feminilidade** ao qual as mulheres deveriam se conformar para serem socialmente aceitas na sociedade capitalista em desenvolvimento” (2014, p. 32).⁷³ Mesmo sendo possível argumentar que Federici esteja apenas interessada na experiência das mulheres europeias, sua conclusão ainda apaga experiências diferentes dentro dessa geografia, uma vez que a caça às bruxas na Espanha e em Portugal foram marcadamente diferentes e não tão numerosas quanto as ocorridas nos países discutidos pela autora.⁷⁴ Se pensamos a caça às bruxas como um evento que ajudou a moldar imaginários e discursos modernos, não devemos esquecer que "mulher" não era o único marcador envolvido nesse processo, já que, em países coloniais, como o Brasil, a discussão sobre bruxaria também estava diretamente relacionado à raça e à escravidão (SOUZA, 1987).

Apesar de criticar o posicionamento da bruxa pelo feminismo radical como figura essencialista dos “valores femininos transmitidos através de uma historiografia feminina”, Sempruch (2004, p. 117) admite que esse imaginário também permite apropriações locais que alterem esse imaginário hegemônico. Seguindo essa ideia, discutirei agora como o recente interesse pela figura da bruxa pelo feminismo brasileiro reforça alguns de seus tropos mais clássicos, trazendo também elementos e discussões que não estavam presentes na criação europeia e norte-americana da figura da bruxa feminista. Também é intrigante o modo como Sempruch

⁷² No original: “Beyond doubt, the assumption that patriarchy operates in similar ways across national borders neglects historical and material differences in women’s situations which give rise to different concerns and require different political struggles” (2004, p.129).

⁷³ No original: “The witch hunt instituted a regime of terror on all women, from which emerged the new model of femininity to which women had to conform to be socially accepted in the developing capitalist society.”

⁷⁴ Para estudos mais específicos sobre a caça às bruxas em Portugal, ler: José Pedro Paiva, *Bruxaria e superstição num país sem caça às Bruxas*, Lisboa: Notícias, 1997, e Daniela Buono Calainho, *Metrópole Das Mandingas: Religiosidade Negra e inquisição Portuguesa No Antigo Regime*. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

posiciona a bruxa feminista, como uma relíquia do passado feminista, cuja criação foi inevitável, mas que “perdeu sua utilidade política” (2004, p. 123). O retorno da bruxa nos movimentos feministas contemporâneo sugere que o diagnóstico da autora estava incorreto? Certamente indica a existência de conexões e retornos entre as diferentes ondas do movimento, questionando uma visão teleológica e progressista do feminismo que negue a possibilidade de continuidades entre as diferentes ondas. Entretanto, acredito que as críticas de Sempruch são valiosas para uma discussão contemporânea sobre o retorno da bruxa no contexto latino-americano, uma vez que seus argumentos apontam para a necessidade de se pensar como esse imaginário, em sua busca por um imaginário universal e essencialista da bruxa como uma representação histórica da opressão sobre as mulheres, pode perpetuar um apagamento de questões raciais e coloniais.

Magias Coloniais



Imagem 10: *Thou Shalt Not Suffer a Witch to Live (On Mass Hysteria I)*. Johanna Braun.

Fonte: <http://johannabraun.com/2-inhalt/works/67-thou-shalt-not-suffer-a-witch-to-live-on-mass-hysteria-i.html>

Na mostra de arte *Magic Circle* (2018), focada no uso da bruxa e do imaginário de bruxaria por artistas feministas, houve a apresentação de uma colagem intitulada *Thou Shalt Not Suffer a Witch to Live (On Mass Hysteria I)*, da artista Johanna Braun, sobrepondo diferentes imagens que giram em torno do imaginário da bruxa. Segundo a artista, o trabalho “investiga a figura da bruxa tanto em sua atuação feminista-emancipatória, a partir de perspectivas históricas e culturais da ciência, quanto em sua atualidade em relação a aspectos de discriminação, marginalização e política de migração” (BRAUN, 2018).⁷⁵ Uma das primeiras coisas que este trabalho evidencia é a centralidade de um imaginário europeu que permeia todas as imagens nele retratadas, já que quase todas retratam personagens brancas. Mesmo que isso pudesse ser facilmente enquadrado apenas como um gesto eurocêntrico de uma artista europeia, as coisas ficam mais complexas quando percebemos que o imaginário contemporâneo evocado pela bruxa no Brasil não é muito diferente deste. A estudiosa brasileira Laura de Melo Souza destaca essa herança europeia, afirmando que “nas áreas urbanas do Brasil e mesmo nas rurais, a ideia das bruxas como velhas feias que voavam em vassouras e preparavam poções repulsivas em caldeirões ferventes teve um lugar de destaque no imaginário de crianças e até mesmo adultos cujos referentes culturais eram predominantemente europeus” (2011, p. 49). Uma vez que os arquivos históricos dos julgamentos de bruxas no Brasil Colonial apontam para uma hibridização do imaginário das bruxas europeias com elementos tanto afro-diaspóricos quanto indígenas, essa centralidade contemporânea de uma referência cultural europeia surpreende Souza (2011, p. 50), que então questiona: “Por que as bruxas que existiam no imaginário brasileiro eram europeias, se as evidências históricas documentavam um tipo diferente de feitiçaria, uma que era predominantemente africana? A memória popular foi totalmente varrida pela ideologia da colonização?” Embora a autora não responda a essas indagações, elas soam como questões importantes quando se trata de bruxaria e feitiçaria no contexto brasileiro, uma vez que se entrelaçam com a estrutura colonial.

Os filmes aqui discutidos não se afastam completamente da centralidade de um imaginário europeu, mas trazem uma representação mais matizada desses elementos. Uma cena do *Com o terceiro olho na terra da profanação* ilustra isso. Nele, vemos as três personagens principais, três jovens mulheres negras e periféricas, sentadas em círculo no meio de uma floresta urbana

⁷⁵ No original: “Investigates the figure of the witch both in her feminist-emancipatory agency from historical and cultural science perspectives and in her topicality regarding aspects of discrimination, marginalization, and migration policy”.

enquanto participam de um ritual mágico. Nas primeiras cenas, somos apresentados às três protagonistas e ao lugar onde o filme se passa: a periferia da cidade de Nilópolis, município da cidade do Rio de Janeiro. Até essa cena, a câmera privilegiava tomadas estáticas e médias, mantendo certa distância das personagens, enquanto os sons que ouvimos são em sua maioria diegéticos. O ritual mágico na floresta afeta o próprio filme como se o encantasse. Durante o ritual, a câmera se movimenta entre as árvores, impregnando as imagens com um movimento antes ausente, ao mesmo tempo que se aproxima das personagens. Antes do ritual, ouvimos pássaros cantando na floresta; um som que dá lugar a uma música não-diegética quando as garotas começam a entrar em um estado de transe. Elas movem seus corpos de maneira estranha enquanto aumentam a intensidade de seus movimentos conforme o ritual continua. Em seu meio, alguns objetos rituais mostram o sincretismo que Laura de Melo Souza (1987) percebe como uma característica distinta da feitiçaria brasileira. Em seu ritual, as cartas de tarô estão ao lado de uma grande tigela de barro cheia de água e folhas, representando uma mistura de um elemento místico europeu clássico, usado por religiões neopagãs baseadas em tradições europeias, como a Wicca, com um objeto importante para religiões afro-brasileiras, como a tigela de barro, muito usada para *despachos*.



Imagem 11: Ritual na floresta. Fonte: Captura de tela de *Com o terceiro olho na terra da profanação*.

A mesma superposição de imaginários de feitiçaria diversos pode ser vista no videoclipe de Ava Rocha, *Joana Dark*. O título da música em si já é um jogo de palavras com a figura histórica Joana d'Arc, estabelecendo uma conexão tanto com o imaginário da bruxaria quanto com a história feminista, visto que Joana d'Arc também foi um ícone feminista em um período anterior do movimento e que uma das acusações que a levaram à fogueira foi ser julgada como bruxa. Mais uma vez, vemos um gesto em direção à história e ao imaginário feminista ocidental adaptado a diferentes contextos locais e temporais. Essa intenção é trazida pela própria Ava Rocha (2018), que afirma que essa seria uma “música libertária que une bruxaria, feminismo e cannabis” e que invoca Joana d'Arc para fazer seu ressurgimento no contexto brasileiro contemporâneo. No videoclipe, vemos imagens que constantemente trazem diferentes imaginários de feitiçaria, sem que nenhum deles seja privilegiado sobre o outro. Há cartas de tarô, plantas usadas em rituais das religiões afro-brasileiras, queima de sândalo e um chapéu com o nome do orixá Exu. Os instrumentos musicais utilizados também sugerem a ideia de sobreposição, uma vez que podemos ouvir violões, bateria e um sintetizador ao lado de instrumentos relacionados a rituais afro-brasileiros, como o *Ylú*, o *Agogô* e o *Atabaque*. Em sua busca pela construção de uma feitiçaria feminista brasileira contemporânea, Ava Rocha envolve-se com uma gama diversificada de imaginários, um fio que considero recorrente nas obras latino-americanas relacionadas com a figura da bruxa. Isso indica a recusa em aderir a uma versão tradicional idealizada do imaginário da feitiçaria ao envolver-se com diferentes elementos a ela associados. A letra da música também envolve essa ligação, brincando com o imaginário da fumaça das fogueiras em que foram queimadas bruxas e hereges com a fumaça produzida pelo fumo da maconha: “As fumacinha / As fumacinha / As fumacinha do pecado tão tragando [...] Sou eu quem mando / Sou eu queimando / Sou eu queimando na fogueira do pecado” (Rocha, 2018). A fumaça conecta as duas temporalidades e o jogo de palavras entre “queimando / quem mando” introduz uma importante diferença entre elas: na música, a mulher que fuma não é uma vítima, mas aquela que busca seu prazer. A obtenção de prazer através da fumaça faz com que a consequente evocação do período da queima das bruxas na música não a represente apenas como um imaginário de dor e opressão, no qual as mulheres se posicionam como vítimas eternas, mas um que traz a possibilidade de mudança e subversão, introduzindo a possibilidade de gozo.

Essas relações fraturadas com os tropos mais clássico das bruxas, próximo da história europeia, são recorrentes nesses filmes, mas é importante notar que nenhum deles se subscreve totalmente a esse imaginário, nem o abandona totalmente, optando por uma abordagem mais ambígua. Assim, esses trabalhos questionam alguns dos discursos essencialistas trazidos pela criação da bruxa feminista pelo feminismo de segunda onda, embora ainda usem alguns de seus elementos. Além da introdução de outros elementos não europeus na construção desse novo imaginário de bruxa feminista, o foco em cenários urbanos é importante nesses trabalhos, pois sugere uma abordagem e um uso diferente da figura da bruxa, longe da tradicional relação entre bruxas e natureza. Esta última foi uma figura importante para alguns discursos produzidos pelo feminismo radical nos Estados Unidos e na Europa, e para a construção da bruxa feminista como uma mulher que tinha uma relação estreita com a natureza, de onde derivam seus saberes e suas práticas de cura. Para Sempruch (2008, p. 25-26), nesses discursos, "a natureza representa um fluxo utópico de tudo que é orgânico, simbiótico e intocado pela tecnologia humana", enquanto Diane Purkiss (1996) argumenta que a evocação da natureza pela feitiçaria moderna é relacionado à construção feminista da bruxa como parteira e curandeira herbanária, figura carinhosa e maternal. A autora foca sua crítica no fato de que essa idealização de um passado ahistórico, em que as mulheres estavam plenamente integradas à natureza, parece suspeitamente próxima a discursos conservadores que privilegiam uma natureza idealista não mediada e sua vida supostamente mais simples e pura. Para Purkiss (1996, p. 21), a fitoterapeuta-parteira-feiticeira também reifica os papéis femininos tradicionais, como cuidar e amamentar, e sua relação com o espaço doméstico.

Em um ensaio postado no blog *Blogueiras Negras*, a antropóloga Jaqueline de Oliveira e Silva (2017) confessa seu incômodo com o discurso do “sagrado feminino” de algumas tendências do feminismo contemporâneo relacionadas intimamente com as criticadas por Purkiss. Silva argumenta que a figura da Deusa Mãe, com sua ideia de ancestralidade e fertilidade, baseia-se em uma visão essencialista da feminilidade, a partir de uma experiência ocidental que apaga a relação mais fragmentada entre mulheres negrass escravizadas e a maternidade. Essa relação fraturada também perpassou a relação com a própria natureza, pois, como afirma Laura de Mello e Souza (1987, p. 94), alguns dos rituais realizados pelos povos escravizados visavam prejudicar a natureza, já que uma boa safra nas plantações exige um trabalho ainda mais árduo. Souza (1987)

também afirma que a escravidão produziu uma relação diferenciada com os deuses nas religiões afro-brasileiras e em seus rituais, deixando de lado alguns deuses e algumas deusas relacionados à agricultura e à natureza, enfocando aqueles relacionados à guerra e à vingança, como Xangô. A conexão da bruxa feminista com a natureza e a figura da Deusa Mãe podem confundir diferentes histórias e epistemes nesse gesto essencialista. Funciona como um duplo vínculo [*double bind*], pois apaga diferenças culturais (PURKISS, 1996) e se envolve com um discurso primitivista que postula algumas culturas e práticas indígenas como uma relação utópica e imediata com a natureza, ecoando “a ideia discursiva e representacional do ‘bom selvagem’ do século XVIII, em que a incorruptibilidade estática e essencializada do Outro e a proximidade com a natureza puderam ser instrumentalizadas para oferecer soluções aos modernos problemas industriais” (MURREY, 2017, p. 4).⁷⁶ Nas duas obras analisadas, essa relação pura é questionada desde o seu início. As personagens do *Com o terceiro olho* vivem em um espaço urbano e não planejam nenhum tipo de fuga para o campo como um possível retorno utópico à natureza. Mesmo que sua primeira cena ritualista em uma floresta urbana possa sugerir uma breve fuga da cidade, eventualmente as personagens também se reúnem em um terreno abandonado, onde uma delas envolve-se com os restos quebrados de um velho computador em outro ritual mágico. Ela anda em círculos com ele em uma mão e um pedaço de madeira quebrada na outra, enquanto sua voz em *off* recita uma citação sobre a Deusa Mãe, um tropo comum das religiões neopagãs e o discurso do feminino sagrado. Por usar o tropo da Deusa Mãe e algumas imagens de uma estética Wicca, poderíamos pensar que o filme evoca a ideia de uma união com a natureza, mas as condições materiais da vida dessas mulheres evidenciam a eficácia limitada do gesto de privilegiar uma natureza não mediada como gesto político coletivo. O fato de a sequência mais longa do filme ser um concerto punk contraria a visão idílica geralmente evocada pela imagem romantizada da bruxa ligada à natureza. Não é no círculo íntimo das bruxas que essas meninas se envolvem em suas práticas mágicas, mas no círculo musical de uma festa punk. Já em *Joana Dark*, há uma maior presença de elementos associados à natureza, mas eles nunca são promovidos como mais importantes que os demais. As roupas usadas pelas mulheres, no vídeo, são notavelmente *pop* e artificiais, distantes de uma estética neopaganã, que geralmente se concentra em roupas que imitam tradições pré-cristãs

⁷⁶ No original: “The discursive and representational ‘Nobel Savage’ of the 18th Century, in which the Other’s statically essentialized incorruptibility and closeness to nature could be instrumentalized to offer solutions to modern industrial problems”.

europeias. Mesmo trazendo vestidos tradicionais indígenas andinos, eles não representam uma ideia romantizada de tradições nativistas, pois são utilizados com elementos dissonantes que anulam qualquer pretensão de pureza, como perucas coloridas de material sintético, purpurina e máscaras. O som rápido e enérgico da música, com um refrão simples e repetitivo, não tenta emular a música folclórica ou a calma habitualmente associada à ideia ocidental de natureza.



Imagem 12: Ava Rocha e a mistura de materiais diversos. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=HFdHGVxuaAw&ab_channel=avarocha. Acesso em: 04 jan. 2022.

Embora exista uma evocação de Deusa Mãe no *Com o Terceiro olho* e *Joana Dark*, as mulheres nessas obras não procuram um matriarcado perdido, pois estão ativamente empenhadas em criar redes afetivas no seu presente. Isso não significa, porém, que essas obras busquem uma ruptura completa com o passado. A recusa em aderir a uma posição privilegiada de uma linhagem matriarcal não implica a rejeição a uma possível ligação com as gerações mais velhas, uma vez que as duas obras procuram ativamente retratar a interação de mulheres com idades diferentes, mais uma vez estabelecendo a ligação entre distintas gerações. Assim, a figura materna e a

linhagem matriarcal não são percebidas como um acúmulo progressivo de saberes femininos, mas como uma possível conexão entre outros. Podemos pensar em como *Joana Dark* evoca uma figura histórica, outrora importante para os movimentos feministas euro-americanos, mas que, ao mudar seu nome, não aponta para uma recuperação absoluta, mas para uma que exige a relação ativa e contestada com o passado. *Com o terceiro olho* traz também uma relação muito interessante entre as personagens e suas mães. As mães estão em poucas cenas e, nestas, nunca conversam com as filhas, mas cantam. Os diferentes registros discursivos (fala e canto) entre essas personagens sugerem não uma falta de comunicação entre essas mulheres de gerações diferentes, mas como seus discursos podem ser percebidos enquanto *tonalmente diferentes*. O filme começa com a mãe de uma das personagens cantando enquanto se banha, introduzindo desde o início a importância sônica presente ao longo do filme. Quando vista ao lado da cena do ritual mágico das personagens, e percebendo o quanto a música também assume nela um papel central, dissolvendo uma centralidade óptica, entendo essa cantoria como uma espécie de encantamento, introduzindo uma demanda de abertura a um espaço sônico constituído de sons que se estendem para além do discurso formal. Penso, portanto, no ensaio de Saidiya Hartman, "Colored Girls Assembled in a Riotous Manner," no qual a autora postula o barulho como uma espécie de "revolta sônica" encenada pelas presidiárias negras do Reformatório para Mulheres do Estado de Nova York, como forma de questionar suas terríveis condições de vida. Como poeticamente escrito por Hartman (2018, p. 484), "seus gritos foram marcados pela longa história do som radical negro - gritos e gritos, guinchos e guinchos, canções de tristeza e blues. Foi a trilha sonora de uma história que dói. Os gritos e gritos escaparam dos confins da prisão, mesmo que seus corpos não."⁷⁷ Hartman, portanto, demonstra maneiras pelas quais podemos pensar no barulho como uma comunicação em si, uma que envolve diferentes sons para além da voz humana, expandindo-se para além de uma pessoa singular que fala, uma frequência capaz de transgredir os espaços que esses corpos não podem evadir, eixo central da última parte desse capítulo. Além disso, manifesta também como o ruído é constantemente produzido não por um único corpo, mas pelo encontro de diferentes corpos, como o coro produzido pela multiplicidade fônica do videoclipe de Ava Rocha. Podemos pensar na energia anárquica dessas obras como uma aposta na potencialidade desses corpos reunidos,

⁷⁷ No original: "Their utterances were marked by the long history of black radical sound — whoops and hollers, shrieks, and squawks, sorrow songs, and blues. It was the soundtrack to a history that hurt. The chants and cries escaped the confines of the prison, even if their bodies did not"

introduzindo uma materialidade carnal e coletiva que não havíamos precisado nos objetos anteriormente analisados. A relação entre essas mulheres não se baseia em uma estrutura hierárquica, na qual a figura materna representa o topo, mas nas possibilidades trazidas pelo coletivo. Uma coletividade não só narrativa, mas também vista na própria feitura dessas obras. *Com o terceiro olho* foi produzido por um coletivo cinematográfico e afirma em seus créditos iniciais que o “filme faz parte de um projeto coletivo e colaborativo”, enquanto Ava Rocha também destaca a abordagem colaborativa desejada para o disco do qual *Joana Dark* faz parte, enquanto a canção também expressa esse desejo de coletividade, através da participação de cinco coristas mulheres e treze instrumentistas.

Colored Witches Assembled in a Riotous Manner.⁷⁸

No auge do período da caça às bruxas, a feitiçaria evocava o temor pelo seu potencial caráter coletivo e subversivo, como demonstrado pela centralidade que o sabá assumiu nos julgamentos das bruxas na Europa Continental. Um encontro demoníaco de bruxas no qual profanariam os rituais litúrgicos cristãos, se envolveriam em atos sexuais desviantes e planejarium um golpe contra a Igreja. O sabá foi um ponto crucial para a mudança de perspectiva sobre o perigo representado pelas bruxas, uma vez que "indicava aos contemporâneos a existência de uma seita real de bruxos e bruxas, muito mais perigosa do que as figuras isoladas, familiares há séculos, de feitiçarias ou encantadores"(GINZBURG, 1991, p. 1).⁷⁹ O sabá introduziu a ideia de um culto ubíquo e ativo, muito mais ameaçador do que a imagem da velha solitária e excêntrica, pois a coletividade evocada por ele está ligada à ideia de revoltas populares (FEDERICI, 2004 , p. 176). O sabá, então, tornou-se um dos principais tropos nos tratados demonológicos e nos julgamentos das bruxas desse período, bem como na sua representação artística. Era também principalmente em torno do sabá que se discutia a possibilidade da existência real de rituais de feitiçaria organizados, com algumas dessas discussões posicionando o sabá como um gesto ativo de revolta

⁷⁸ Este título é uma homenagem ao já mencionado ensaio “The Anarchy of Colored Girls Assembled in a Riotous Manner”, de Saidya Hartman. Seus argumentos neste ensaio foram cruciais para uma melhor compreensão do potencial anárquico de corpos femininos racializados que buscam criar novos formas de viver na cidade. Não por se inscrever em uma forma produtiva de ocupar o espaço, mas por se recusar a aceitar uma divisão pré-estabelecida dos espaços, acessando espaços que eram percebidos como fora do alcance para corpos.

⁷⁹ No original: "Indicated to contemporaries the existence of an actual sect of female and male witches, much more dangerous than the isolated figures, familiar for centuries, of sorceresses or enchanters"

popular contra a opressão da Igreja. Um dos primeiros autores a propor essa hipótese foi Jules Michelet, cujo livro, *The Witch* (1905), chama essas reuniões de “comunhões de revoltas” que representariam uma “guerra aberta contra o deus daqueles tempos” (1905, p. 116). Seus argumentos ressoam com discussões contemporâneas produzidas por autoproclamados neopagões e/ ou bruxas⁸⁰ e com a imagem da bruxa feminista do Feminismo de Segunda Onda, como o WITCH Collective (Women's International Terrorist Conspiracy from Hell): um grupo feminista, profundamente ligado ao imaginário de bruxas, formado na cidade de Nova York, em 1968, subversivo e organizado, que se engajou em protestos performativos, como lançar um feitiço contra o Chase Manhattan Bank. Seguindo a tradição de usar as bruxas como figuras subversivas, a “Manifesta” do WITCH Collective afirma que as bruxas foram as “guerrilheiras originais e lutadoras da resistência contra a opressão - particularmente a opressão das mulheres”. “Elas não se curvaram a nenhum homem, sendo o remanescente vivo da cultura mais antiga de todas, na qual homens e mulheres eram participantes iguais em uma sociedade verdadeiramente cooperativa” (URBAN, 2006, p. 184). Poderíamos dizer, então, que as obras aqui discutidas usam a ideia do coletivo subversivo de bruxas, mas não representam uma continuação não mediada dele. Em primeiro lugar, como já argumentado, diferentemente do passado idílico a-histórico que mais uma vez é evocado na Manifesta do coletivo e sua alusão a um passado igualitário, *Com o terceiro olho* e *Joana Dark* não apresentam a bruxaria como resquício de um passado utópico ou como uma busca por uma linhagem matriarcal perdida, mas se envolve com um imaginário da bruxaria profundamente hibridizado. Em segundo lugar, como o sabá foi um dos principais elementos que moldaram a imagem da bruxa subversiva, esse gesto mais uma vez se baseia em um relato histórico que apaga outras especificidades regionais, uma vez que esse não foi um elemento forte nos julgamentos de bruxaria ocorridos no Brasil, como apontado por Souza (1987). A recorrência de elementos afro-brasileiros nessas obras reforça que o uso do coletivo das bruxas aqui não tenta amalgamar experiências distintas sob um “nós” neutro e abrangente.

A certa altura de *Capitalist Sorcery*, Philippe Pignarre e Isabelle Stenger (2011, p. 132) escrevem sobre o gesto de alguns grupos feministas da segunda onda euro-americana de se reunir sem homens e como isso foi fortemente criticado. Os autores, no entanto, defendem essa decisão argumentando que ela “realizou o primeiro gesto das bruxas, sem antes nomeá-lo como tal: o

⁸⁰ Ver: Evans, 1978; Starhawk, 1979; Grey, 2013.

lançamento do círculo, a criação do espaço protetor necessário à prática do que expõe, do que coloca em risco para se transformar”.⁸¹ Esse argumento relaciona a bruxa com a importância do encontro coletivo e as transformações que ele pode trazer. Ainda que o imaginário da bruxa não tivesse destaque no movimento feminista brasileiro no mesmo período discutido por esses autores, a ideia do círculo mágico relacionado às reuniões de grupos feministas permite-nos estabelecer uma curiosa conexão entre esses diferentes feminismos. Segundo Joana Maria Pedro (2012), esses encontros foram uma das principais estratégias para discutir as questões feministas em um espaço mais seguro, onde as integrantes costumavam compartilhar suas experiências pessoais como gesto político. Já quando Malu Heilborn (2018, p. 290) discute os grupos de feminismos brasileiros da segunda onda, ela menciona que às vezes elas se vestiam de bruxas durante esses encontros coletivos, em uma rara referência de uma aproximação da figura do bruxa no início do movimento feminista no Brasil, ressaltando, uma vez mais, a íntima relação entre a imagem da bruxa e a ideia de um coletivo de corpos. No final do ensaio de Pedro (2012), ela afirma que esses encontros e comícios feministas públicos estavam se tornando quase extintos no feminismo brasileiro contemporâneo, argumentando que eles iriam eventualmente desaparecer, substituídos pelo ativismo *online*. Contrariando suas previsões, nos últimos anos podemos observar uma profusão de diversos encontros alicerçados em experiências pessoais e voltados para discussões feministas. O recente surgimento de movimentos feministas no país, que espantou Holanda (2018) e contrariou sua crença de que o feminismo estava se tornando uma relíquia antiquada no Brasil, mais uma vez reforça que não segue uma narrativa teleológica, mas é repleto de retornos, interrupções e diferentes temporalidades. Se pensarmos na própria figura da bruxa como uma figura que transita entre o privado e o público - sendo condenada a encenar feitiços para fazer os homens se apaixonarem por elas a comparecer a celebrações orgíacas abertas - podemos ver seu uso como não apenas associado a o doméstico e ao privado, mas também aos corpos que transitam nos espaços públicos. Um gesto que ressoa com o fortalecimento de grandes comícios feministas em países latino-americanos, como as grandes passeatas dos movimentos #Niunamenos e #EleNão. Se Stengers usa a ideia de bruxaria como a criação de um círculo mágico de proteção, que parece intimamente relacionado à imagem curandeira da bruxa, essas obras se engajam em uma

⁸¹ No original: "Accomplished the first gesture of witches, without first naming it as such: the casting of the circle, the creation of the protective space necessary to the practice of that which exposes, of what puts at risk in order to transform".

tendência diferente do imaginário da bruxaria: a do sabá e sua reunião anárquica e orgiástica de bruxas.



Imagem 13: Personagem deslocada da imagem dominada por presenças masculinas. Fonte: Captura de tela de *Com o terceiro olho na terra da profanação*.



Imagem 14: Personagens dançam no meio da multidão. Fonte: Captura de tela de *Com o terceiro olho na terra da profanação*.

A ocupação da cidade por esses corpos femininos é um ponto recorrente nessas duas obras. No entanto, não se empenham em comícios políticos ou encontros feministas, como os mencionados por Stengers e Pedro, mas em festas e celebrações. Diante da cena central das garotas no show punk de *Com o terceiro olho*, vemos dois espaços públicos distintos dominados pela presença masculina. Primeiro, vemos uma praça pública onde alguns grupos de homens mais velhos jogam cartas. No início da cena, a ocupação masculina desse espaço se estabelece com planos gerais da praça. A imagem é totalmente composta por esses corpos masculinos, que a preenchem por completo. Mais tarde, na mesma sequência, uma das protagonistas chega à praça, e a forma como o filme a posiciona no enquadramento retrata como o seu corpo aparece deslocado. Ela nunca está no centro da imagem, mas posicionada à sua esquerda, quase excluída do *frame*, enquanto seu corpo está enquadrado entre os homens. O filme não implica que esse corpo feminino não tenha acesso a essa praça pública, ou que ela será punida na narrativa por ocupar esse espaço. Ela não é assediada por nenhum dos homens e podemos até mesmo vê-la sorrindo, mas a composição da moldura indica como seu corpo está sendo ativamente empurrado para longe da imagem. Pouco antes da cena do show punk, mais uma vez vemos um plano geral de um bar

frequentado principalmente por homens. As janelas do bar criam três molduras dentro do frame e, mais uma vez, todas elas são ocupadas por corpos masculinos, sendo a única mulher presente quase completamente excluída da imagem – só podemos ver o topo de sua cabeça no canto inferior do quadro. É apenas no espetáculo com a presença das três protagonistas que podemos ver um espaço público sendo ocupado por diferentes corpos. Corpos que realizam movimentos de dança enérgicos, flertam e realizam contato físico. Se as cenas anteriores eram compostas por frames estáticos e planos gerais, agora a câmera parece tão embriagada quanto esses corpos, usando *close-ups* e cortes rápidos, às vezes retratando apenas breves borrões de corpos em movimento, ressaltando uma energia cinética inédita até então. Depois do show, vemos algumas cenas das meninas voltando para casa caminhando por ruas vazias. Se antes esses espaços eram maioritariamente constituídos por homens, agora são ocupados por essas jovens bruxas negras e por animais ligados à feitiçaria, como um gato preto. Após a sequência do show, não há outras cenas em que a presença masculina domine o espaço público. O show aparece, portanto, como um momento divisivo, que representa a possibilidade de uma ocupação da cidade e de suas ruas, diferente das representadas em cenas anteriores, introduzindo uma ocupação por uma profusão de outros corpos. Funciona como o sabá das protagonistas, uma festa coletiva que lhes permite ter uma relação distinta com o espaço público.

Logo, o que aparece como um ponto de inflexão na narrativa não é um protesto ou um momento epifânico em que os protagonistas “*empoderam-se*”. Como as “*Colored Girls Assembled in a Riotous Manner*” discutidas por Hartman (2018, p. 465), essas personagens não “*escrevem um tratado político sobre a recusa de ser governada, nem esboçam um plano de ajuda mútua ou esboçam um livro de memórias de suas aventuras sexuais*”.⁸² O que representa os seus gestos subversivos é uma forma particular de viver na cidade: fugir para florestas urbanas e terrenos abandonados para se envolver em rituais mágicos, ir a concertos, vagar pelas ruas desertas durante a noite. A festa assume-se como o espaço que permite a esses diferentes corpos interagirem de forma desregulada, introduzindo a possibilidade de expansão desse gesto para as ruas. O encontro das garotas e a constância em que vemos cenas delas a caminhar à noite, a participação no show e os seus rituais mágicos em espaços abandonados estabelecem como essas jovens

⁸² No original: “Write a political tract on the refusal to be governed, or draft a plan for mutual aid or outline a memoir of her sexual adventures”.

mulheres negras criam a sua relação subversiva com aquele espaço urbano. Essa forma criativa de viver a cidade, num país marcado pelo aumento do número de assassinatos de mulheres negras (Ribeiro, 2018, p. 261), é sua própria forma de encenar o gesto mágico evocado por Stengers. Não o estabelecimento de um círculo fechado a partir de seu gênero, mas uma reunião que permita que eles vaguem entre diferentes círculos e espaços que normalmente não seriam acolhedores para seus corpos.



Imagem 15: Festa em Joana Dark. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=HFdHGVxuaAw&ab_channel=avarocho. Acesso em: 04 jan. 2022.

A festa também é central em *Joana Dark*, moldando suas próprias escolhas estéticas. Elementos como a pluralidade de vozes cantando em ritmo acelerado, os planos de mulheres dançando e cantando em trajes coloridos e desarticulados, a edição de corte rápido, fazem com que o videoclipe evoque uma energia caótica. Entre as tomadas rápidas dessa festa, assistimos a uma espécie de performance da Ava Rocha no meio de uma rua de São Paulo. Nela, ela engatinha pelas ruas, fuma e dança, realizando ações que costumam estar circunscritas à esfera privada. Podemos ver carros e outros pedestres passando, enquanto a olham de maneira curiosa, evidenciando a estranheza de suas ações, já que estas se contrapõem às formas mais tradicionais de ocupar a cidade. Nas cenas de rua, Rocha está sozinha, mas o corte rápido entre essas cenas e

aquelas em que está acompanhada por outras mulheres não estabelece diferença entre esses dois contextos, mas sim cruzamentos e ecos. Isso sugere uma interação entre o singular / plural que também é trazida pela letra, uma vez que suas duas primeiras estrofes utilizam substantivos no singular ao lado de artigos no plural e verbos conjugados na terceira pessoa do plural: " Ó As Rainha , Ó As Rainha , / Ó as Rainhas Do Pecado Tão Chegando". Mesmo quando está só, as constantes inserções de outras mulheres a dançar, e a presença constante de outras vozes na música evocam o coletivo, a constante mudança entre o singular e o plural evidenciada pela letra. Em *Joana Dark*, a festa não se assume como um ponto de ruptura da narrativa como em *Com o terceiro olho* , mas, como este, traz elementos estéticos que evocam a energia anárquica do encontro retratado nessas duas obras. Pela constante interação entre o singular e o plural evocado pelo movimento caótico dos corpos propiciado pela festa e pelo coletivo, *Joana Dark* reforça a importância do coletivo sem tentar estabelecê-lo como uma estrutura rígida através da construção de um "nós" essencialista e estável.

Também é fundamental focar, mais uma vez, na presença de instrumentos utilizados em rituais afro-diaspóricos, principalmente no enfoque dedicado à percussão. A musicalidade e o imaginário do videoclipe evocam constantemente as religiões afro- brasileiras, num gesto que reforça a ligação entre elas e seus rituais com a feitiçaria do nosso passado. Se o sabá não esteve presente na história da feitiçaria no Brasil, há relatos de julgamentos de bruxas que condenavam os participantes de rituais da religião colonial afro-brasileira chamada *calundu*. Segundo Laura de Mello e Souza (1986, p. 314), os *calundus* tinham algumas proximidades do imaginário do sabá europeu, como o consumo de comidas e bebidas alcoólicas, percussão, dança e estados de transe. Costumava causar medo nos escravos, pois os deixava ansiosos com relação a essas reuniões, como uma forma possível de os escravos organizarem revoltas coletivas, um receio advindo de efeitos e consequências historicamente reais. Como exemplo disso, João José dos Reis (2011, p. 56), em seu ensaio "Candomblé e a resistência escrava na Bahia do século XIX", ressalta o "envolvimento do Calundu e em outras práticas mágico-religiosas africanas e afro-brasileiras com a luta de escravos contra senhores, policiais e autoridades da Igreja". Não podemos esquecer tampouco que a Revolução Haitiana, evento histórico que atemorizou profundamente os senhores de escravos nas colônias ao depararem-se com a possibilidade de uma revolta semelhante, teve como momento de estopim um encontro de vodu guiado por um dos principais líderes da

revolução, Dutty Boukman. Para além do receio dessa potencialidade revolucionária, a centralidade da descrição da energia festiva nessas reuniões também sugere que o próprio excesso era percebido como danoso porque permitia que os escravos se reunissem e realizassem ações não produtivas para seus proprietários. Algumas das reclamações mais recorrentes dos senhores de escravos eram a respeito de seus escravos fugirem de suas casas e pularem vários dias de trabalho para comparecer a essas reuniões (REIS, 2011), mostrando como essas festas propiciavam um trânsito subversivo de corpos. Portanto, discutir a bruxa subversiva no Brasil não envolve apenas a opressão de gênero, conforme trazido pelo argumento da Manifesta do Coletivo WITCH, de que as bruxas eram "lutadoras contra a opressão - particularmente a opressão das mulheres", mas também elementos usualmente suprimidos no uso da bruxa feminista, pelo feminismo de segunda onda, como raça e colonialismo. O foco na festa e na celebração, nessas duas obras, reconhece a importância histórica que assumiu para os marcados como feiticeiros no Brasil colonial e como permitiu a esses corpos ocuparem os espaços que lhes eram interditados.

Fechando o Feitiço.

Como argumentado por Heloísa Buarque de Holanda (2018, p. 9), há uma crescente agitação do movimento feminista no Brasil. A constante presença da frase “nós somos as netas das bruxas que vocês não conseguiram queimar” em passeatas e protestos, ao lado da profusão de artigos sobre bruxaria e feitiçaria em publicações feministas, indica a importância dessa figura e evidencia o retorno de uma figura que algumas autoras feministas julgam como uma relíquia apolítica do passado (SEMPRUCH, 2004). A leitura comparada das duas obras discutidas permitiu-me analisar o que o retorno da bruxa em um contexto cultural e social diferente do comumente associado a ela pode trazer para o uso histórico da figura da bruxa pelo feminismo. Concentrei-me especialmente em sua crítica sobre como essa figura poderia resultar em uma visão essencialista da mulher, engajando-se com uma leitura eurocêntrica da história que "negligencia as diferenças históricas e materiais nas situações das mulheres" (SEMPRUCH, 2004, 129). Analisando as duas obras, argumentei que elas engajam-se nesse imaginário mais amplo das bruxas, baseado na caça às bruxas europeia, ao mesmo tempo que trazem alguns elementos particulares da história da feitiçaria do país, como rituais de magia das religiões afro-brasileiras.

Esse retorno demonstra as potencialidades das interseções ativistas e estéticas das alianças espectrais, já que expressam um gesto de conjuração crítica que questiona o tipo de argumentação colocado por autoras como Sempruch ao negar qualquer possibilidade de retorno dessa figura ao enquadrá-la como veementemente apolítica. Diferentemente da centralidade dessa figura na segunda onda do feminismo euro-americano, ela não era um tropo recorrente durante o mesmo período no Brasil, o que demanda um questionamento acerca de novas perspectivas e interpretações produzidas pelo seu fortalecimento recente. A presença da bruxa nesses filmes também mostra como o retorno de tropos e imagens associadas a outras ondas feministas pode ser adaptado para adequar-se a outras questões e discussões. Isso não quer dizer que esse imaginário esteja completamente desvinculado de ideias, para alguns, possivelmente datadas ou apolíticas, como a imagem da Deusa Mãe, do *Com o terceiro olho*, mas esses pontos são reconhecidos e questionados pelos próprios filmes, mesmo não estando completamente resolvidos. Essas obras também manifestam a violência e o apagamento perpetuados contra saberes não ocidentais, posicionando a feitiçaria e a conjuração da bruxa como uma possível forma de resposta a essa violência colonial. Portanto, dentro de um enquadramento do próprio movimento feminista e da sua metáfora das ondas, como colocado por Gabriela Cano (2018), ao estabelecer continuidades entre diversos momentos do feminismo, o retorno da figura da bruxa demonstra a vacuidade de uma historiografia teleológica que pode também estruturar narrativas revolucionárias de movimentos ativistas.



Capítulo 04

A Tessitura do Espectro: Catástrofe e Fragmentação em Rosana Paulino

*I am the relic of an experience most preferred not to remember, as if the sheer will to forget could settle or decide the matter of history. I am a reminder that twelve million crossed the Atlantic Ocean and the past is not yet over. I am the progeny of the captives. I am the vestige of the dead. And history is how the secular world attends to the dead.*⁸³

Saidiya Hartman, *Lose your Mother*.

Ela fita a câmera com uma expressão ambígua. Melancólica, resignada, desafiante? Cada vez que vejo a fotografia, entendo sua expressão facial de maneira distinta. Não há sorriso nesta foto, apenas lábios franzidos. Ela está nua e seus braços se estendem ao longo do seu corpo em uma posição simultaneamente rígida e vulnerável. Sua tensão corporal e vulnerabilidade perante a câmera são tão visíveis na fotografia que posso senti-las expandindo-se para além da imagem até afetar meu corpo. Essa imagem é seguida por outras, retratando-a em diferentes ângulos, em uma tentativa de abarcar todo seu corpo. Seu nome não aparece na legenda da fotografia. Sabemos apenas que ela é originária do povo Bari, nação originária da região que hoje chamamos Sudão do Sul. Ela foi uma das pessoas escravizadas fotografadas pelo naturalista suíço Louis Agassiz durante sua viagem pelo Brasil entre 1865 e 1866, viagem cujo objetivo seria o de provar imageticamente a teoria eugênica da degenerescência resultante da miscigenação. Agassiz argumenta que através da fotografia de indivíduos separados entre representantes de “raças puras” e de “raças mistas”, ele poderia provar de maneira imparcial e científica sua teoria eugênica – metodologia praticada pelo autor anteriormente, no sul dos Estados Unidos.

A fotografia da mulher anônima produzida durante essa expedição e com a qual abro o presente capítulo, posteriormente se torna o eixo da instalação *Assentamento* (2013), da artista

⁸³ “Eu sou a relíquia de uma experiência que muitos prefeririam não lembrar, como se a pura força do desejo de esquecer pudesse resolver ou decidir a questão da história. Eu sou uma lembrança de que doze milhões cruzaram o Oceano Atlântico e de que o passado ainda não acabou. Eu sou a progênie dos cativos. Eu sou o vestígio dos mortos. E a história é como o mundo secular atende aos mortos”.

afro-brasileira Rosana Paulino. Na obra, encontramos as imagens impressas em tamanho real, em telas posteriormente recortadas e costuradas de maneira desconstruída, uma escolha política e estética que a artista chama de “sutura”. Através de técnicas de bordado, Paulino interfere no arquivo ao adicionar elementos às fotografias originais, como um coração, um feto e também raízes que despontam dos pés da retratada. Podemos também escutar o ruído incessante de ondas, advindo do vídeo de um plano estático do mar, gravado durante vinte e quatro horas. Esse vídeo é reproduzido em *looping* em *tablets* que circundam as fotografias. O que o uso de uma fotografia originalmente produzida com intentos marcadamente racistas significa em *Assentamento*? Este capítulo tem como ponto partida o argumento de que a utilização dessa fotografia em um contexto histórico distinto ao da sua produção original funciona na obra de Paulino como uma aliança espectral, ressaltando assim as continuidades e ligações entre o presente e um passado que insiste em fazer-se presente. Através do uso de imagens de um arquivo marcadamente racista, o retorno fantasmático conjurado pela obra ressalta a impossibilidade de apagar ou sublimar nosso passado escravocrata e colonial, enquanto também busca novas possibilidades estéticas e narrativas para a mulher retratada.

Para melhor discutir os efeitos provocados pela aliança espectral estabelecida em *Assentamento*, primeiramente analiso seu uso de fotografias de arquivo como elemento central à obra. Para tal, investigo as maneiras como as tecnologias visuais estão historicamente imbricadas com processos coloniais e de racialização. Assim, entendo que o espectro da mulher anônima da fotografia reproduzida na obra coloca em questão a própria tecnologia que permite a sua aparição, propiciando uma leitura a contrapelo de uma construção modernista brasileira do mito da miscigenação como espécie de solvente ou absolvição de processos de racialização. Perante um contexto social no qual imagens de corpos negros mortos ou violentados inundam os meios massivos de produção imagética, que forma de dissenso pode propiciar a reprodução de uma fotografia, igualmente violenta, de uma mulher negra escravizada? Tendo essa questão como ponto de partida, no presente capítulo, discuto como o uso da imagem de arquivo na obra de Paulino nos permite testemunhar as maneiras pelas quais a “sobrevida da escravidão” (HARTMAN, 2007, p. 6) continua a moldar e afetar sujeitos racializados no nosso presente. Posteriormente, examino o uso do som na obra – elemento ignorado por muitos dos ensaios voltados à artista ou a essa obra em específico. Discuto essa presença sonora em *Assentamento* a

partir da ideia de eco, como uma repetição sonora que produz suas próprias diferentes modulações afetivas.



Imagem 16: Exibição de *Assentamento*.

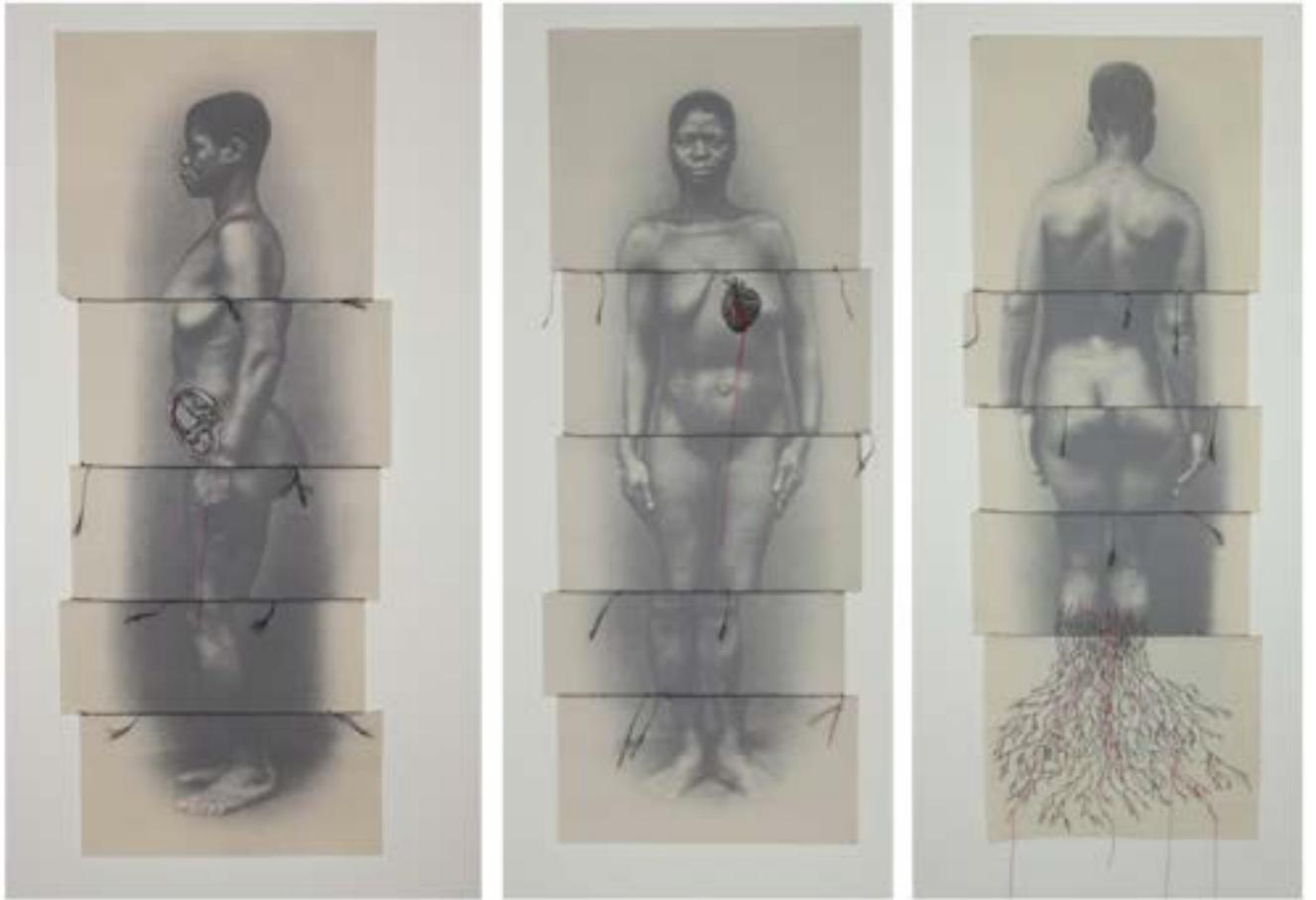


Imagem 17: Fotografias de *Assentamento*. Disponível em: <https://mendeswooddm.com/en/artist/rosana-paulino>. Acesso em: 12 jan. 2022.

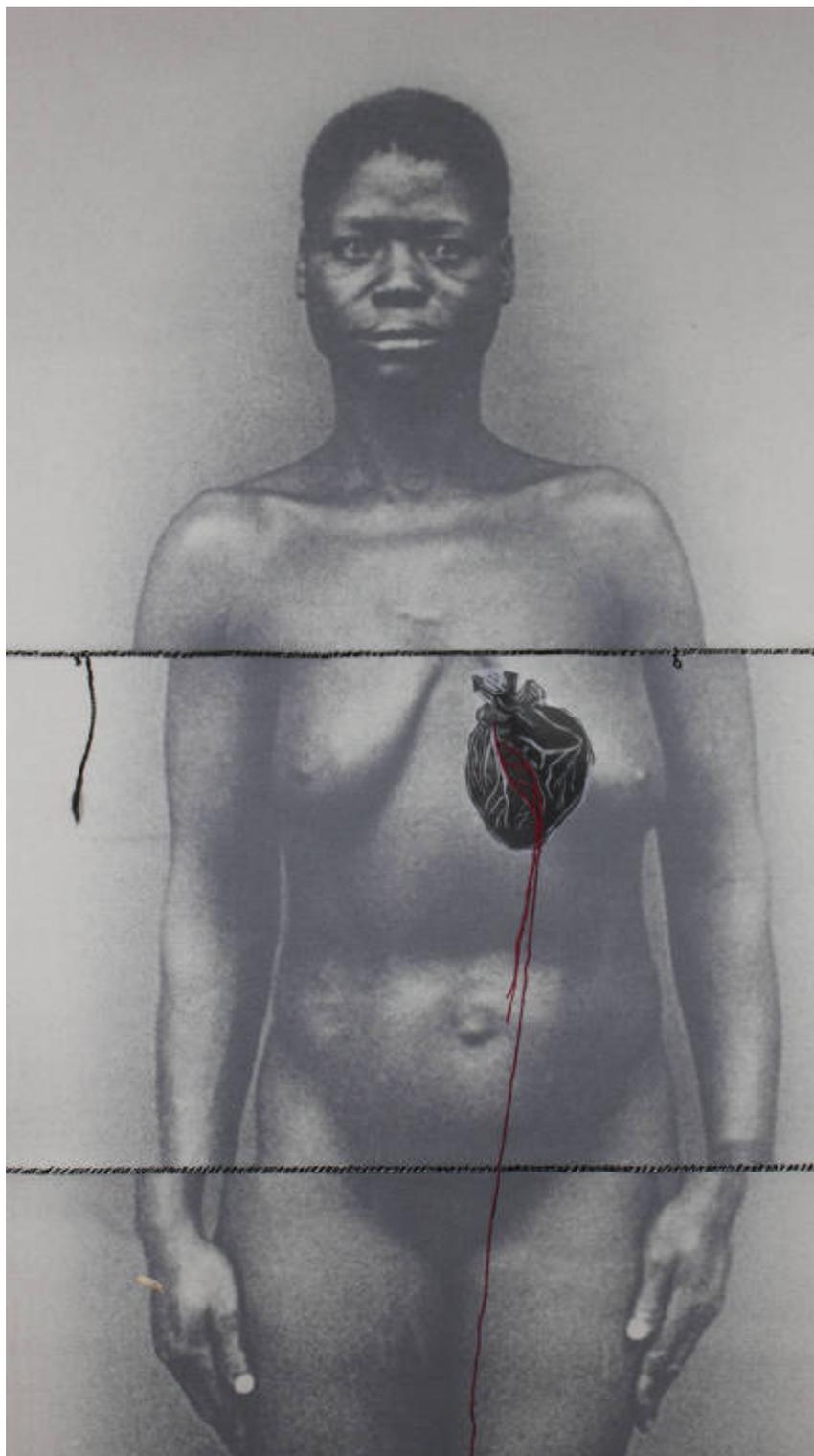


Imagem 18: Imagem central de *Assentamento*. Disponível em: : <https://mendeswooddm.com/en/artist/rosana-paulino>. Acesso em: 12 jan. 2022

Visualidade e racialização.

Primeiro, a fotografia. A vertigem ao se perceber frente a uma imagem tão violenta. O temor perante aquele espectro impassível, que nos olha fixamente e traz consigo todo um passado que se quer apagado. Para Roland Barthes (1980), essa sensação temporal vertiginosa é precisamente uma das principais forças da fotografia. Não pela possibilidade de um reestabelecimento nostálgico do passado, mas por abrir a possibilidade de uma concomitância temporal, uma força afetiva que nos lança em uma temporalidade, permitindo-nos pensar em uma forma de presença que escape de uma visão temporal linear e teleológica. Para o filósofo, “O que a Fotografia alimenta na minha mente (que dela não se sacia) é [...] o simples mistério da concomitância. Quando vejo a praia de Biarritz em 1931 (Lartigue) ou a Pont des Arts em 1932 (Kertész), digo a mim mesmo: 'Talvez, eu estivesse lá'; talvez eu esteja entre os banhistas ou os transeuntes”⁸⁴ (BARTHES, 1980, n.p). Em um livro que analisa o recorrente uso de fotografias de arquivo dentro da produção artística afro-americana contemporânea, a pesquisadora Shawn Michelle Smith (2020, p. 1) argumenta algo próximo de Barthes ao afirmar que “a fotografia é emblemática da maneira como um passado continua a habitar e pontuar um presente, é também um dos veículos centrais por meio dos quais essa colisão temporal ocorre”. Para a autora, “a fotografia encapsula uma oscilação temporal, sempre significando em relação a um passado e um presente, e antecipando um futuro”.⁸⁵ Mas o que, precisamente, essa colisão temporal causada pelo uso de uma fotografia produzida no século XIX propicia na obra de Paulino? Para melhor entendermos o que a perturbação temporal produzida por essa aliança espectral produz, devemos partir da relação entre o regime visual ocidental e processos de colonização e racialização.

No quinto capítulo de *Pele negra, máscaras brancas, A experiência vivida do negro*, Frantz Fanon (1971, p. 90) desenvolve a sua canônica argumentação fenomenológica de como o olhar branco dissolve a materialidade do corpo negro ao percebê-lo a partir de códigos racializados que

⁸⁴ No original: “Ce que la Photographie donne en pâture à mon esprit (qui n’en est pas rassasié), c’est ... le mystère simple de la concomitance... Lorsque je vois la plage de Biarritz en 1931 (Lartigue) ou le Pont des Arts en 1932 (Kertész), je me dis : « Peut-être, j’y étais » ; c’est moi, peut-être, parmi les baigneurs ou les passants”.

⁸⁵ No original: “The photograph is emblematic of the way a past continues to inhabit and punctuate a present, and also one of the central vehicles through which that temporal collision takes place. As the artists studied here return to earlier moments they do so by returning to photographs, both heeding and initiating a chain of fluctuating temporalities. The photograph encapsulates a temporal oscillation, always signifying in relation to a past and a present, and anticipating a future”.

acabam por transformar o sujeito em uma espécie de significante a ser preenchido por suas fantasias raciais. Como colocado pelo autor, perante o olhar branco “o esquema corporal, atacado em vários pontos, desaba, dando lugar a um esquema epidérmico racial”.⁸⁶ Embora Fanon não desenvolva sua argumentação sobre o olhar branco a partir de técnicas de visibilidade calcadas nesse regime escopofílico, outros autores, posteriormente, voltam-se a essa íntima relação para ressaltar como muitos dos códigos do regime visual são dependentes dessa mesma lógica racializante apontada pelo autor. Para Nicholas Mirzoeff (2011), testemunhamos o surgimento de uma lógica da visualidade a partir do controle do trabalho escravo pela vigilância dos feitores nas *plantations* coloniais, estrutura cuja eficiência de controle é elogiada pelo jurista inglês Jeremy Bentham, antes de desenvolver sua ideia do panóptico, posteriormente analisada por Michel Foucault. Seguindo a argumentação de Mirzoeff, podemos perceber como a promoção da visão sobre os demais sentidos corporais durante a modernidade se deve também a sua facilidade de melhor enquadrar e controlar corpos racializados – poderíamos pensar nessa centralidade antes mesmo do estabelecimento do sistema de plantações através da importância assumida pelo olhar nos textos produzidos por europeus narrando seus primeiros contatos com o continente americano, como apontado por autoras como Mary Louise Pratt (1992), Ana María Ochoa (2014) e Silvia Riveira Cusicanqui (2015). Como sugerido pela supracitada relação entre o panóptico e o sistema da *plantation* escravocrata, a evolução tecnológica do sistema visual moderno está intimamente conectada com histórias coloniais e seus processos de racialização. Alexander G. Weheliye (2015, p. 36) ressalta essa ligação ao pensar na “relação estreita entre a fotografia e as ‘ciências’ da fisionomia e da frenologia no século XIX”, sendo a vida negra “parte integrante dessa codificação visual e tecnológica”.⁸⁷ Tal argumento leva-o a concluir que “não pode haver uma contemplação da fotografia que não seja também uma consideração da vida negra”.⁸⁸ Perante esse cenário, que continua a ser reproduzido hoje pela proliferação incessante de imagens e vídeos de corpos negros e indígenas mortos ou dilacerados, a presença espectral da fotografia da mulher Bari produzida por Agassiz e reproduzida por Paulino em *Assentamento*, nos faz questionar se há a possibilidade de dobrar esse regime visual contra si mesmo. Como, diante da produção contínua de imagens que

⁸⁶ No original: “Alors le schéma corporel, attaqué en plusieurs points, s’écroula, cédant la place à un schéma épidermique racial”.

⁸⁷ No original: “In addition to the close relationship between photography and the “sciences” of physiognomy and phrenology in the nineteenth century, black life was also an integral part of this visual cum technological codification”.

⁸⁸ No original: “Then there cannot exist a contemplation of photography that is not also a consideration of black life”.

buscam encenar essa exclusão por meio da naturalização das representações de corpos negros dilacerados, podemos pensar em outras visualidades que não se baseiem na morte ou dor desses sujeitos? Como engajar-se com uma produção visual que simultaneamente reconheça sua intimidade com regimes de controle enquanto também aposta na possibilidade de gerar outros caminhos possíveis? A confusão temporal provocada pela fotografia parece-me a chave central para pensarmos nas possibilidades evocadas pela conjuração espectral efetuada em *Assentamento*.

Se, como anteriormente discutido, a fotografia posiciona-nos dentro um regime temporal não-linear, a reaparição dessa mulher anônima em outro contexto histórico lança-nos em um registro temporal que nos permite pensar outras possibilidades de relações com aquela imagem. Essa afirmação assume ainda um sentido adicional dentro do contexto histórico-cultural brasileiro, no qual podemos presenciar uma relação paradoxal entre uma hipervisibilidade de corpos negros mortos e também uma constante tentativa de apagar seu passado escravagista. Como podemos notar, desde o despacho assinado pelo ministro da fazenda Rui Barbosa, em 14 de novembro de 1890, ordenando a destruição de documentos referentes à escravidão em território nacional, até o recente apagamento da senzala na capa da edição comemorativa de oitenta anos do livro *Casa Grande & Senzala*, discutido por Maurício Lissovsky (2016), em seu ensaio “O sumiço da senzala: tropos da raça na fotografia brasileira”, testemunhamos a contínua tentativa de apagamento e invisibilização dessa história. Em sua análise, Lissovsky também aponta para a possibilidade de um retorno fantasmático da história suprimida através justamente de uma produção imagética construída sobre corpos negros violentados. Para o autor, a respeito de a imagem da escravidão ter sido banida da capa da edição comemorativa do livro de Freyre, “da senzala histórica, restaram apenas as assombrações. Almas desabrigadas, fantasmas-sem-teto, que voltarão sempre a nos assediar, dramática e dolorosamente, como um menino nu acorrentado a um poste” (LISSOVSKY, 2016, p. 62). Diferentemente dessa estratégia teleológica que visa sublimar o passado escravocrata a partir da narrativa mítica e romantizada da miscigenação, em *Assentamento* o uso da fotografia de um arquivo racista e eugênico ressalta a impossibilidade dessa narrativa de redenção. Não apenas por reestabelecer a centralidade desse passado que se quer esquecido ou sublimado, mas por, através de seus códigos visuais, estabelecer que esse passado ainda se faz presente em muitos aspectos simbólicos e materiais. A reprodução da imagem da mulher anônima fotografada durante a expedição de Louis Agassiz, em *Assentamento*, explicita a proximidade desse registro do século XIX com uma produção imagética contemporânea ainda calcada no sofrimento negro, como a

fotografia do jovem negro linchado e amarrado a um poste no bairro do Flamengo, mencionada por Lissovsky. Paulino, portanto, não almeja sublimar a precariedade desse corpo e a violência dessa imagem a partir de sua intervenção artística, mas sugere a possibilidades de um engajamento afetivo e crítico a partir dessa precariedade compartilhada por corpos negros em distintos momentos históricos. *Assentamento* ressalta esse *continuum* temporal não através de um discurso teleológico revolucionário, comum a certa corrente discursiva que prega a importância de uma representividade positiva de grupos marginalizados, mas do estabelecimento de uma aliança que não solapa a violência relacionada a essa ligação, já que ela está presente desde a própria reprodução fotográfica.

Vejo, portanto, o emprego do arquivo na obra de Paulino próximo à metodologia nomeada pela investigadora Saidiya Hartman (2008) de “fabulação crítica.” Hartman desenvolve essa ideia ao perceber que visitar arquivos da escravidão com o objetivo de tentar lê-los a contrapelo é necessariamente um gesto violento, já que o escravizado é encontrado apenas como falta e silêncio. Como, então, dobrar esse arquivo contra si mesmo? Como encontrar ali essa figura sistematicamente apagada e violentada? Para Hartman, é aí que entra a possibilidade, ou melhor, a necessidade de fabular a partir desse silêncio. Para a autora, perante essa ausência, é necessário brincar e reorganizar os elementos básicos da história, re apresentar a sequência de eventos em histórias divergentes e de pontos de vista contestados, colocar em risco o status do evento, deslocar o relato recebido ou autorizado e imaginar o que poderia ter acontecido ou poderia ter sido dito ou poderia ter sido feito” (HARTMAN, 2008, p. 11)⁸⁹. Para além de enxergar esse gesto como apenas uma forma de subverter o arquivo, Hartman ressalta a configuração fabular do próprio arquivo, já que o registro oficial é, ele mesmo, constituído a partir de códigos resultantes de uma gramática colonial. Mas qual seria a fabulação estabelecida por Paulino a partir de suas intervenções artísticas? Desde seu título, *Assentamento* ressalta a sua intenção de discutir temas centrais à ideia de brasilidade. Como revelado pela artista em um vídeo no qual discute muitas de suas obras, *Assentamento* assume um triplo significado: o nome pode ser “o assentamento de um prédio, de um edifício, pode ser o assentamento de um grupo social, ou ele pode ser também a força mágica

⁸⁹ No original: “By playing with and rearranging the basic elements of the story, by re-presenting the sequence of events in divergent stories and from contested points of view, I have attempted to jeopardize the status of the event, to displace the received or authorized account, and to imagine what might have happened or might have been said or might have been done”.

que mantém um terreiro de pé nas religiões afro-brasileiras”. Paulino afirma ter escolhido o nome “pensando que esse grupo, essa população, apesar de todos os horrores sofridos na escravidão, assentaram uma cultura, assentaram um país”.⁹⁰ Embora à primeira vista essa afirmação possa ser entendida como próxima a certo discurso moderno que enxerga a miscigenação como elemento chave para a unidade nacional, através do uso da fotografia de arquivo, Paulino expõe a vacuidade desse discurso. Pensemos na obra de Gilberto Freyre, na qual o corpo da mulher negra é construído como eminentemente sexualizado, seja através de uniões sexuais inter-raciais ou da “figura boa da ama preta,” importante símbolo dentro desse imaginário romantizado da miscigenação. Ideia presente também na pesquisa histórica de Caio Prado sobre a importância da colonização brasileira para a formação sociocultural do país. Ao discutir os impactos da escravidão, Prado (1976, p. 343) mais uma vez posiciona o corpo feminino negro como elemento central para compreendermos esses efeitos. Para o autor, a ama de leite preta “que cerca o berço da criança brasileira de uma atmosfera de bondade e ternura”, “de um lado amolece o indivíduo — não padece dúvida que boa parte da deficiente educação brasileira tem aí sua origem — doutro contribui para quebrar a rudeza e brutalidade próprias de uma sociedade nascente”. Embora não possamos negar a miscigenação como fato histórico, o que esses exemplos nos mostram é a construção de uma narrativa redentora da miscigenação, vista aqui como agente sublimador de um passado escravagista. Como apontado por Elisa Larkin Nascimento (2007, p. 59), “a genialidade da ideologia brasileira foi fazer dessa violência o cerne de um discurso em que a elite branca se expurga de qualquer responsabilidade ou culpa pela violência inerente ao racismo e ao patriarcado”.⁹¹ Frente a essa construção ideológica romantizada, argumento que Paulino estabelece outra visão desse assentamento nacional. *Assentamento*, portanto, desloca a possibilidade de uma reunificação a partir de uma ideia romantizada de miscigenação construída através da transformação do corpo feminino negro em símbolo privilegiado dessa união justamente através da invocação de um espectro que excede essa narrativa teleológica. Quem aparece na obra de Paulino como símbolo de um assentamento nacional não é a carinhosa ama de leite ou a mulata lasciva, duas figuras clássicas do discurso da miscigenação, mas uma escrava anônima que não retribui o nosso olhar com ternura, mas com desconfiança e temor. Paulino, portanto, resgata uma imagem sistematicamente apagada da

⁹⁰Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uNEIJArBdKw&t=1358s>. Acesso em: 08 jan. 2022. O momento aqui citado pode ser encontrado entre 18:20’- 18:54’.

⁹¹No original: “The genius of the Brazilian ideology was to make this violence the core of a self-serving discourse in which the white elite purges itself of any responsibility or guilt in the violence inherent to racism and patriarchy.”

narrativa romantizada da mestiçagem, colocando-a como ponto central da sua própria narrativa de formação cultural. Através da sua intervenção no arquivo, a artista ressalta a artificialidade da construção do imaginário da brasilidade mestiça, conjurando um espectro sistematicamente ignorado por esse discurso.

A nudez da imagem também assume uma importância dentro desse enquadramento por simultaneamente reconhecer a precariedade daquele corpo perante o olhar do fotógrafo e do espectador e ligar-se criticamente à construção imagética do corpo feminino preto resultante do imaginário romântico da miscigenação. Como argumentado por Flávia Santos Araújo (2019, p. 64),

a invenção de iconografias do corpo negro (mais especificamente, aqueles com gênero feminino) está enraizada em discursos de pertencimento e identidades nacionais. Tais discursos foram desenvolvidos à custa de silêncios e apagamentos de certos corpos. Historicamente, essas iconografias tornaram-se qualidades hegemônicas vinculadas às formas como o corpo negro feminino é visto, representado e consumido na cultura, na dinâmica social e nos espaços institucionais.⁹²

Pensemos no clássico quadro *A Negra*, de Tarsila do Amaral, no qual também nos deparamos frente à figura de uma mulher negra desnuda. No quadro de Amaral, o seio da mulher negra assume posição privilegiada na tela: é um seio farto e que aparece como um dos maiores membros do corpo ali retratado. Embora não busque aqui uma perspectiva realista para discutir as proporções da pintura, ao vermos o quadro dentro do contexto histórico do modernismo e de suas aproximações com as discussões acadêmicas produzidas no período em torno da ideia de brasilidade, podemos perceber como essa ilustração faz parte da construção imagética do corpo negro feminino a partir da sua importância para a construção da nação. Como argumentado por Vinícius Dantas (1996, p. 110), “*A negra* se alça a símbolo porque em sua magnífica nudez é só exterioridade, sem denotar sentimentos próprios e traços individualizadores [...] é também alegoria nacional, cartaz publicitário, [...] manifesto modernista.”. A obra de Tarsila demonstra, portanto, como a construção histórica da figura romantizada da mãe preta constrói seus próprios códigos imagéticos, os quais podemos notar também na escultura modernista *Monumento à Mãe Preta* de

⁹² No original: “The invention of iconographies of the black body (more specifically, those gendered as female) is rooted on discourses of national belonging and national identities. Such discourses – manipulated by elites in power – have been developed at the expense of silences and erasures of certain bodies – the ones that serve the purpose of otherness. Historically, those iconographies have become hegemonic qualities attached to the ways the black female body is viewed, represented, and consumed in culture, social dynamics, and institutional spaces. But what can one learn when the black female body breaks those imposed silences?”

Júlio Guerra, na qual os seios fartos acabam por tornar-se ponto central da obra. Não me parece coincidência, portanto, que, em *Assentamento*, as intervenções de Paulino na imagem estejam em diálogo direto com muitos desses códigos visuais e narrativos. O coração costurado sobre um seio, o feto sobre o ventre, as raízes despontando dos pés e prolongando-se para além do corpo: todas essas intervenções reforçam a conexão e a importância daquela mulher retratada para a formação do Brasil. Entretanto, há uma inversão absoluta de perspectiva quando cotejamos a obra de Paulino com a figura da mãe preta romantizada e evocada pela obra de Tarsila, já que em *Assentamento* a violência e a precariedade são elementos centrais. Essa mulher anônima que encara a câmera com uma expressão dura torna-se, através da obra de Paulino, um espectro que reaparece para assombrar o mito romantizado da miscigenação e sua resultante brasilidade e também os códigos visuais estabelecidos por essa narrativa fabular.

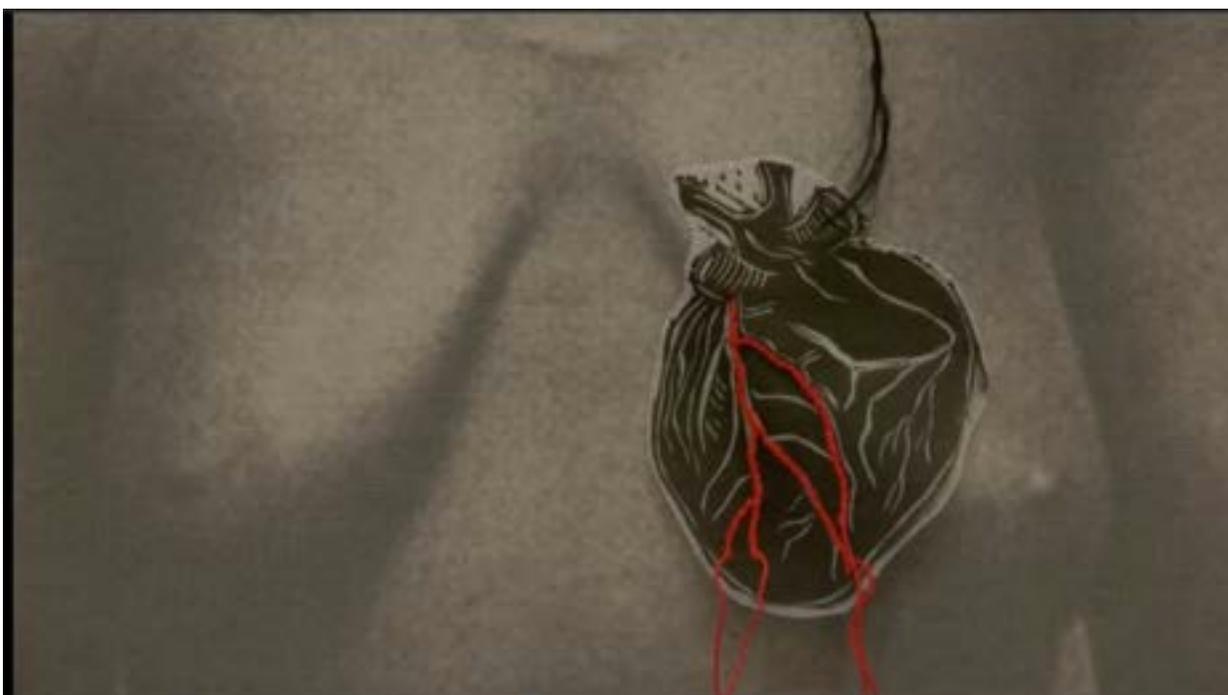


Imagem 19: Costura sobre fotografia em *Assentamento*.

A inserção desses elementos costurados à fotografia de arquivo, também funciona aqui como uma estratégia de reivindicação frente ao olhar branco fanoniano. Se a intenção original dessa fotografia seria a transmutação daquela mulher negra em um tipo a ser estudado, um “tipo

racial puro”, segundo os termos empregados por Agassiz; há, portanto, o desejo de abarcar completamente aquele corpo, fazê-lo pura superfície, dar “lugar a um esquema epidérmico racial,” como diria Fanon. As intervenções posteriores de Paulino declamam o fracasso desse desejo ao reivindicar as múltiplas camadas daquele corpo, que se estendem muito além do que a fotografia original almeja capturar. Há, portanto, uma fuga para além da fotografia e do regime visual ali presente e de um arquivo construído a partir dessa gramática colonial e racial. Embora as intervenções de Paulino ressaltem essa resistência perante o olhar colonial, julgo que já testemunhamos essa resistência desde a própria postura da modelo. Não uso aqui a palavra “resistência” para designar uma força abertamente subversiva, mas para pensarmos nas microformas de resistência que sujeitos escravizados podiam encontrar dentro de um sistema que os convertia em propriedade. Não há a possibilidade de essa mulher negar-se a ser despida e fotografada como um tipo científico, entretanto, há espaço para certa improvisação que vai ao encontro da intenção original da foto. Como colocado por Tina Campt (2017, p. 59), ao discutir fotografias produzidas por missionários alemães no continente africano, essas fotos “nos lembram que a fotografia e o retrato em particular não são veículos totalmente libertadores de ação, transcendência ou performatividade, nem instrumentos unilaterais de objetificação e abjeção. Eles sempre são os dois ao mesmo tempo”.⁹³ O olhar da modelo anônima e sua visível tensão corporal são elementos que excedem essa função original da fotografia científica. Facilitada pela linguagem fotográfica e a sua necessidade da *pose*, essa mulher anônima demonstra sua autonomia na construção de uma imagem-de-si, em um gesto antitético à lógica objetificante da escravidão.

⁹³ No original: “These photos remind us that photography and the portrait in particular are neither wholly liberatory vehicles of agency, transcendence, or performativity nor unilateral instruments of objectification and abjection. They are always already both at once”.

Corpos fragmentados



Imagem 20: Braços pretos e pedaços de madeira. Captura de tela. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=uNEIJAxBdKw&t=1358s>. Acesso em: 11 jan. 2022.

A instalação de Paulino ressalta também essa lógica objetificante da escravidão através dos estrados de madeira que circundam as fotografias. Em cima deles, podemos ver braços pretos misturados com galhos, em um gesto que visa ressaltar o caráter mercantilista de um sistema que transformava o escravizado em matéria prima a ser rapidamente consumida. Importante notar também que não há qualquer distinção entre esses braços pretos, evocando imagetivamente o que autoras como Hartman (2007) e Hortense Spillers (1987) denominam “a fungibilidade do corpo negro”. O termo deriva do campo da teoria econômica e define um bem ou mercadoria que, por não ser distinguível, é facilmente intercambiável.⁹⁴ Argumentando que um dos principais eixos da

⁹⁴ “Em economia, fungibilidade se refere à permutabilidade entre bens. Em termos mais simples, significa que uma unidade de um certo bem deve ter o mesmo valor que uma outra unidade idêntica. Um exemplo seria o Real: uma nota de R\$ 10,00 tem garantia por lei de sempre valer R\$ 10,00, independente de como você adquiriu essa nota. O Real é considerado uma moeda fungível. Outras *commodities* fungíveis incluem o petróleo bruto, ações de uma empresa, metais preciosos como ouro e prata, entre outros.” Disponível em: <https://cointimes.com.br/entenda-melhor-o-que-e-fungibilidade-caracteristica-fundamental-do-protocolo-monero/>. Acesso em 10 jan. 2022.

lógica escravocrata é a transformação dos indivíduos escravizados e seus corpos em mercadoria e carne potencialmente lucrativa, as autoras concluem que a escravidão torna a pretitude um elemento fungível. Para Hartman (2007, p. 31), a fungibilidade marca a principal diferença entre o comércio de escravos e outros genocídios, já que, para a autora, "ao contrário do campo de concentração, do gulag e do campo de morte, que tinham como fim o extermínio de uma população, o comércio atlântico gerou milhões de cadáveres, mas como corolário da fabricação de mercadorias".⁹⁵ Embora enxergue na obra de Paulino uma forte crítica a essa condição de fungibilidade através da repetição serial desses braços destroçados, o que julgo mais provocador na sua obra é o fato de ela não buscar reificar a categoria do sujeito humano como resposta contrária à lógica de objetificação.⁹⁶ Vejo, portanto, em *Assentamento*, um desvio do desejo fanoniano de sentir-se humano, como resposta ao olhar racializante que lhe nega sua humanidade ao enquadrá-lo como negro. "Queria simplesmente ser um homem entre outros homens [...] e eis que me descubro objeto em meio a outros objetos [...] queria ser humano, nada além de humano"⁹⁷ (FANON, 1952, p.91). O autor chega a comparar essa condição a uma espécie de amputação da sua humanidade, daí a declaração com a qual inicia o último parágrafo do texto: "De todo meu ser, eu recuso essa amputação". Entretanto, ao voltar-nos à multiplicidade dos braços pretos sem corpo e à intervenção de Paulino nas fotografias de Agassiz, percebemos que a artista atém-se justamente a corpos fragmentados, amputados. Pensemos como a fotografia foi cortada e posteriormente costurada de maneira desconjuntada, gesto que a artista argumenta ser sua forma artística de emular o próprio processo de fragmentação e refazimento dos escravizados:

*Essas pessoas tinham que se refazer na chegada, mesmo porque elas não tinham outra saída: ou se refaz ou morre. E, ainda assim, conseguiram plantar, assentar um país. Só que esse refazer tem um trauma. Eu corto essa imagem, literalmente, pensando no refazimento, e suturo essa peça. A gente pode ver os fios da sutura, que ligam a peça. Quando a gente olha, a gente percebe que esse refazimento não bate, não ajeita, ele não se liga de maneira correta.*⁹⁸

⁹⁵ No original: "Unlike the concentration camp, the gulag, and the killing field, which had as their intended end the extermination of a population, the Atlantic trade created millions of corpses, but as a corollary to the making of commodities".

⁹⁶ Movimento que ressoa com a crítica da pesquisadora Zakiyyah Iman Jackson (2020, p.28) do "discurso reparativo e liberal que busca acabar com a antipretitude [*antiblackness*] ao inserir pessoas pretas dentro da categoria da humanidade universal". Assim como a obra de Paulino, Iman Jackson questiona quais as outras maneiras de opor-se a essa fungibilidade sem reificar a figura do humano.

⁹⁷ No original: "Je voulais tout simplement être un homme parmi d'autres hommes... Je voulais être homme, rien qu'homme".

⁹⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uNEIJArBdKw&t=1358s>. Acesso em: 08 jan. 2022. O momento aqui citado pode ser encontrado entre 18:20' - 18:54'.

Gostaria, entretanto, de pensar a presença desses corpos fragmentos em *Assentamento* para além do processo representativo evocado nessa declaração. Argumento, portanto, que através da sua intervenção artística que busca representar esse processo de refazimento e da negação da possibilidade do retorno a uma condição de inteireza prévia, a obra deixa-nos pensar a possibilidade de atermo-nos a esses corpos fragmentados não como inferiores a corpos supostamente inteiros, mas como uma possibilidade corpórea antitética ao discurso do sujeito singular e fechado-em-si. Se s voltarmos-nos uma vez mais a Barthes, percebemos que, para o filósofo, a principal inquietude produzida pela fotografia seria a de sentir-se, tornar-se objeto perante a lente.⁹⁹ Em uma narração que ecoa as sensações de Fanon perante o olhar branco, Barthes (1980, p. 30) fala que o gesto de transformar-se em imagem permite que os outros privem-no de si mesmo, ou, em suas palavras: “privam-me de mim, fazem-me ferozmente objeto, mantêm-me à sua mercê, disponível, guardado num arquivo”, resultado cuja única possível resposta seria a de afirmar o seu direito de ser um sujeito: “É meu direito político de ser um sujeito que devo defender” (BARTHES, 1980, p. 31).¹⁰⁰ E se, entretanto, pensarmos para além desse retorno ao sujeito completo como forma de responder a essa objetificação? Enquanto Barthes ressalta seu *direito* político de ser um sujeito e de defender sua condição como tal, pensemos na interseção desse discurso com questões relacionadas à lógica escravocrata e seus ecos presentes. Esse me parece, justamente, o ponto crucial e inédito suscitado pela obra de Paulino.

Primeiramente, notemos o paradoxo presente na afirmação do filósofo ao pensarmos na fotografia de *Assentamento*. Se, para Barthes, o sentido inquietante da fotografia é sentir tornar-se objeto, gesto que assume uma condição humana prévia, como poderíamos traduzir essa sensação para um corpo que era visto, ele mesmo, como objeto, à priori? Não há aqui a possibilidade dessa reclamação liberal dos direitos individuais da mulher fotografada, pois, perante a lei, ela é encarada como propriedade, como um objeto fungível. Essa vertiginosa percepção ressalta uma contradição crucial da afirmação de Barthes e do anseio de Fanon do direito político de ser um sujeito perante a fotografia e o olhar branco, respectivamente. Gostaria de voltar-me a Saidiya Hartman e sua

⁹⁹ No original: “Imaginairement, la Photographie (celle dont j’ai l’intention) représente ce moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet”.

¹⁰⁰ No original: “me dépropriet de moi-même, ils font de moi, avec férocité, un objet, ils me tiennent à merci, à disposition, rangé dans un fichier ... C’est mon droit politique d’être un sujet qu’il me faut défendre”.

discussão sobre a ligação da formação liberal da ideia do indivíduo livre e a lógica escravocrata mesmo após término oficial dessa última. Para Hartman,

O domínio absoluto do mestre, baseado na anexação do corpo cativo e sua posição como o "sinal e substituto" do corpo do mestre – deu lugar a uma economia de corpos, presos e atrelados, através do exercício da autonomia, interesse próprio [self-interest] e consentimento. O uso, a regulamentação e o gerenciamento do corpo não exigiam mais literalmente possuí-lo, uma vez que o domínio-de-si [*self-possession*] efetivamente gerava formas modernas de trabalho em servidão... Designações estimadas como "independência", "autonomia" e "livre arbítrio" são as tentações do liberalismo, mas a sugestão tentadora do poder individual e soberano é drasticamente minada pelas formas de repressão e terror que acompanharam o advento da liberdade, as técnicas de disciplina que prendem o indivíduo por meio da consciência, autoconhecimento, responsabilidade, e do dever, junto com a gestão de corpos racializados e da população afetados pelo racismo do estado e da sociedade civil. O liberalismo, em geral, e o discurso dos direitos, em particular, garantem direitos e privilégios à medida que possibilitam e apagam formas elementares de dominação [...] A universalidade abstrata pressupõe formas particulares de incorporação e exclui ou marginaliza outras. Os sujeitos excluídos, marginalizados e desvalorizados que ela engendra, diversamente contidos e aprisionados, de fato, permitem a produção da universalidade, pois os denegridos e depreciados, aqueles castigados e selados por variadas maldições corporais, são a substância carnis que permitem ao universal atingir seu esplendor etéreo (HARTMAN, 1997, p. 120).¹⁰¹

Se voltarmos-nos ao desejo de Fanon de tornar-se sujeito, “homem entre outros homens”, a partir da argumentação de Hartman, percebemos a vacuidade desse gesto, já que o sujeito livre e individual como conceito jurídico é intimamente imbricado ao regime escravocrata e a consequente necessidade de estabelecer termos legais que pudessem melhor responder aos processos instituídos por ela. O que a argumentação de Hartman explicita é que a própria subjetivação já é uma forma de amputação e, portanto, o desejo de ascender à categoria do sujeito universal como resposta a essa amputação trata-se de um oxímoro. A preocupação com o

¹⁰¹ No original: “The absolute dominion of the master, predicated on the annexation of the captive body and its standing as the “sign and surrogate” of the master's body yielded to an economy of bodies, yoked and harnessed, through the exercise of autonomy, self-interest, and consent. The use, regulation, and management of the body no longer necessitated its literal ownership since self-possession effectively yielded modern forms of bonded labor.... Prized designations like “independence,” “autonomy,” and “free will” are the lures of liberalism, yet the tantalizing suggestion of the individual as sovereign is drastically undermined by the forms of repression and terror that accompanied the advent of freedom, the techniques of discipline that bind the individual through conscience, self-knowledge, responsibility, and duty, and the management of racialized bodies and populations effected through the racism of the state and civil society. Liberalism, in general, and rights discourse, in particular, assure entitlements and privileges as they enable and efface elemental forms of domination ... Abstract universality presumes particular forms of embodiment and excludes or marginalizes others. Rather, the excluded, marginalized, and devalued subjects that it engenders, variously contained, trapped, and imprisoned by nature's whimsical apportionments, in fact, enable the production of universality, for the denigrated and deprecated, those castigated and saddled by varied corporeal maledictions, are the fleshy substance that enable the universal to achieve its ethereal splendor”.

refazimento na obra de Paulino, portanto, parte da inquietação de como responder à objetificação produzida por aquela fotografia explicitamente racista desde um ponto que não reifique o “direito político de ser um sujeito” como única resposta possível. Daí também a contínua centralidade de seres híbridos em obras como *Tecelãs* (2003), *Rainha* (2006) e *Jatobás* (2020), ou ainda a representação de corpos fragmentados em *Assentamento*, *Paraíso Tropical* (2017) e *Bastidores* (1997). Esse me parece um dos pontos nevrálgicos da obra da artista: a necessidade de buscar outras formas de ser que evadam a uma construção humanística do sujeito individual e fechado-em-si calcada em uma ideia de possessão de si mesmo, historicamente ligada à escravidão. As raízes despontando das pernas da mulher aparecem como maior exemplo desse desejo e de formas de driblar fantasias humanistas: ao costurar à fotografia original seu bordado de raízes, Paulino demonstra a força de expansão de um corpo que não se fecha em si, mas que se abre em diversas outras camadas. Através da sua ênfase na impossibilidade de um refazimento que resulte em um corpo completo e fechado em si, Paulino não apenas expõe a necessidade de criticarmos essa construção humanística, mas também aponta para a possibilidade de formas de existir e sentir que ponham em xeque um modelo humanista eminentemente racializado.

Permanecer na Catástrofe

O som contínuo do mar acompanha-nos enquanto vemos a instalação. Como explicitado pela artista em entrevista, o barulho remete ao constante som do mar ouvido pelos escravizados durante a jornada nos porões dos navios negreiros. Tal como a fotografia, argumento que o ruído onipresente do mar também funciona em *Assentamento* como um espectro que interfere na temporalidade teleológica, como ondas emitidas no passado, cujo reflexo distorcido irrompe no presente. Nessa perspectiva, o eco torna-se um arquivo háptico que afeta nossas sensações corporais através da modulação produzida pelos outros objetos ali presentes – a fotografia e os braços pretos desmembrados. Em sua peça audiovisual *Illusions Vol. I*, Grada Kilomba reencena o mito grego de Narciso e Eco desde uma perspectiva decolonial e antirracista. Kilomba expande a possível interpretação desse mito para além do alcance psicanalítico freudiano, ao analisar como Narciso também funciona enquanto um símbolo para a brancura e seu amor por si mesmo. Em sua análise, o personagem Eco também é visto sob lentes negativas, pois representaria o "consenso branco, aquele que repete e confirma as palavras de Narciso". Mesmo que a instigante releitura de

Kilomba da tragédia clássica traga uma importante reviravolta ao tropo psicanalítico do narcisismo, eu gostaria de pensar observar se a ideia do eco não pode ser pensando diferentemente da mera repetição das estruturas hegemônicas, como colocado por Kilomba. Como o barulho, o eco pode ser pensado como uma produção excedente de som, uma vez que o excede ao reencená-lo através sua repetição. Além disso, para que o eco seja possível, depende também do encontro das ondas sonoras com o seu meio físico: o eco é moldado pelo material que reflete as ondas sonoras originais. Assim, mesmo o eco resultando em uma aparente reprodução do som original, é crucial reconhecer que ele é alterado pelo que o cerca, mesmo essa mudança na frequência não sendo percebida pelos ouvidos humanos.

À luz da utilização sonora do ruído ininterrupto do mar em *Assentamento*, proponho pensarmos na possibilidade da integração háptica entre som e imagem, na obra, como uma espécie de eco que ressalta as continuidades temporais de vidas negras. A relação com o mar é, como já apontado por Paul Gilroy, um *tropo* recorrente em muitas obras produzidas por autores da diáspora africana. Entretanto, quando ouvimos o som do oceano em *Assentamento* e vemos os outros objetos expostos – a fotografia e os braços pretos desmembrados – é crucial atentarmos-nos que essa relação com o mar não se relaciona apenas à história do tráfico negreiro, já que há um movimento que extrapola qualquer intensão puramente representativa. Produzida na metade da década de 2010, a obra é contemporânea à crise humanitária levantada pelo fortalecimento do fluxo migratório de refugiados da África e do Oriente Médio. Durante esse período, testemunhamos o aumento vertiginoso de relatos de naufrágios dessas embarcações e, conseqüentemente, de milhares de pessoas morrendo afogadas. Se, originalmente, esses braços amontoados remetem aos corpos negros compartimentalizados nos navios negreiros, a partir da modulação produzida pelo aspecto aurático da obra, eles traem também o eco espectral das precárias embarcações contemporâneas de refugiados. Pensar o eco a partir de um enquadramento espectral também nos permite discutir as possibilidades da repetição, conforme discutido por James A. Sneed na sua discussão sobre a música negra. Conforme já discutido na introdução, Sneed oferece uma crítica radical de algumas das bases fundamentais da historiografia ocidentais, ao ler Hegel a contrapelo, percebendo como sua exclusão do continente africano na sua discussão filosófica da História pode fornecer uma crítica poderosa da tese central do filósofo alemão, uma vez que ele posiciona o africano como aquele a subverter todas as categorias europeias de lógica. A repetição torna-se, então, uma forma ativa de romper a historicidade ocidental moderna baseada

na ideia de progresso. Assim, argumento que o eco pode ser entendido como uma importante ferramenta para pensarmos essa ruptura de uma narrativa teleológica, visto que ele permite pensar na possibilidade de guiarmo-nos no presente através de modulações do passado. Assim, em *Assentamento*, a modulação aurática produzida pelo barulho do mar produz um excesso de sentido, que nos move para além da imagem original do navio negreiro, permitindo-nos perceber a continuidade dessa catástrofe e estabelecendo um estado de suspensão temporal que borra a narrativa redentora da abolição.

O que é fascinante e provocador em *Assentamento* é justamente seu gesto de ater-se à catástrofe enquanto ressalta sua continuidade. Penso aqui na provocação do pesquisador e poeta Fred Moten (2018, p. 167), para quem “a lógica da reparação fundamenta-se nas noções de totalidade originária [...] O arco normativo do tornar-se (um sujeito, um cidadão) faz parte dessa lógica.” Daí também a recusa do autor à ideia de completude, “como se alguém pudesse encontrar essa completude, como se tal completude não fosse uma brutalidade absoluta, como se o todo fosse estático, como se fosse o original”, por sua vez, “o compromisso de reparar é como a recusa em representar o terror redobra a lógica da representação”. Justamente a partir da coragem de Paulino em representar o terror que testemunhamos, sua obra aponta para a continuidade daquela violência contra corpos negros. Não há uma tentativa de reclamar uma história enobrecedora para a mulher fotografada ou de uma intervenção imagética que borre a violência visual da fotografia. Ao contrário, a artista ressalta essa violência através, justamente, de uma intervenção artística, que sublinha a impossibilidade daquele corpo tornar-se um sujeito completo, ou, como colocado por Paulino: “esse refazimento não bate, não ajeita, ele não se liga de maneira correta”. Se o sujeito já é amputado, a intervenção de Paulino demonstra que não é através de um retorno mítico ao *status* de sujeito completo que podemos contestar essa violência. Essa mulher anônima e escravizada continua a ser uma mulher anônima violentamente fotografada e transformada em uma tipologia racial perante o olhar do fotógrafo. Não há na obra de Paulino um gesto de negar a violência imagética dessa memória, de intervir naquela imagem e mudar os códigos científicos daquele retrato – podemos pensar, por exemplo, na obra de outros artistas que buscam retratar indivíduos negros a partir de códigos visuais que lhes foram historicamente interditos.

Vejo esse gesto de Paulino e o seu resultante eco como uma aproximação do conceito de “rememória” desenvolvida por Toni Morrison em seu magistral romance *Beloved* (1987). O

romance se passa poucos anos após à abolição do regime escravocrata e narra a história de três mulheres negras – Sethe, Denver e Beloved –, ressaltando as continuidades e os sempre- presentes espectros da escravidão – como evocado pela ideia de Hartman da “sobrevida da escravidão”. Através de relatos dos personagens, descobrimos que antes da abolição, Sethe foge grávida da fazenda onde é escrava, após ser vítima de abuso sexual e brutalmente agredida fisicamente. No caminho, ela dá a luz à Denver e acaba por refugiar-se na casa da sua sogra. Lá, Sethe se reúne com seus outros filhos e estabelece um vínculo especial com sua filha de dois anos. Em pouco tempo ela é encontrada pela lei local e, para evitar que ela e os filhos voltem à escravidão, tenta assassinar as crianças. Seu plano fracassa, porém, e Sethe é presa após matar apenas a sua filha de dois anos. A narrativa principal se passa quando essa filha retorna para casa, vinte anos depois de seu assassinato, dizendo-se chamar *Beloved*: a inscrição da sua lápide. Ofereço esse breve resumo para ressaltar a importância que o fantasma e os espectros assumem na obra, que brilhantemente rasura uma temporalidade linear através de sua narrativa elíptica e pelo seu enfoque na continuidade do passado através de seus espectros, como destacado em uma das passagens centrais do romance. Ao ver sua mãe ajoelhada perante a cama, a murmurar sozinha, Sethe pergunta-lhe o que fazia, ao que Denver responde-lhe:

“Estava falando do tempo. É tão difícil para mim acreditar no tempo. Algumas coisas vão embora. Passam. Algumas coisas ficam. Eu pensava que era minha memória. Sabe? Algumas coisas você esquece. Outras coisas, não esquece nunca. Mas não é. Lugares, os lugares ainda estão lá. Se uma casa pega fogo, desaparece, mas o lugar – a imagem dela – fica, e não é só na minha memória, mas lá fora, no mundo. O que eu lembro é um quadro flutuando fora da minha cabeça. Quer dizer, mesmo que eu não pense, mesmo que eu morra, a imagem do que eu fiz, ou do que eu sabia, ou vi, ainda fica lá. Bem no lugar onde a coisa aconteceu”.

“Outras pessoas conseguem ver?”, Denver perguntou.

“Ah, conseguem. Ah, conseguem sim, sim, sim. Algum dia você vai estar andando pela rua e vai ouvir alguma coisa ou ver alguma coisa acontecendo. Tão claro. E vai pensar que está imaginando. Uma imagem de pensamento. Mas não. É quando você topa com uma memória que é de alguma outra pessoa. Lá onde eu estava antes de vir para cá, aquele lugar é de verdade. Não vai sumir nunca. Mesmo que a fazenda inteira – cada árvore, cada haste de grama dela morra. A imagem ainda está lá, e mais, se você for lá – você que nunca esteve lá –, se você for lá e ficar no lugar onde era, vai acontecer tudo de novo; vai estar ali para você, esperando por você. Então, Denver, você não pode ir lá nunca. Nunca. Porque mesmo agora que está tudo acabado – acabado e encerrado –, vai estar sempre lá esperando você. Foi por isso que eu tive de tirar todos os meus filhos de lá. De qualquer jeito.”

Denver mordeu as unhas. “Se ainda está lá, esperando, quer dizer que nada nunca morre.” Sethe olhou bem para o rosto de Denver: “Nada nunca morre”, disse ela (MORRISON, p. 63).

A ideia de rememória discutida por Sethe aparece aqui como um poderoso conceito para o pensarmos as maneiras pelas quais a obra de Rosana Paulino estabelece *alianças espectrais* como ligações com o passado, as quais escapam a individualizações psicanalíticas ou laços familiares. Nesse diálogo presenciamos um gesto de transformar essas rememórias em um afeto coletivo, algo que perpassa corpos, não se fixando em nenhum tempo específico. Aqui não estamos apenas dentro do reino do inconsciente privado e individual, mas de uma força espectral com alcances que se estendem muito além do indivíduo: é uma afirmação da alteridade espectral. Estamos dentro do domínio fantasmático de Mbembe (2015, p. 63), onde os eventos continuam eternamente se desenrolando, sem qualquer marca de início ou fim: esses espectros estarão “sempre lá, esperando você”. *Assentamento*, portanto, aproxima-se da ideia de rememória de Morisson, ao abrir a possibilidade para relações com memórias de pessoas e lugares sem relação direta com aqueles que sentem as reverberações dessas memórias, aqueles que entendem materialmente o que Sethe fala para Denver quando lhe diz: “vai acontecer tudo de novo; vai estar ali para você, esperando por você”. No mundo assombrado instituído pelas duas obras, podemos ser demandados pelos espectros, sentindo suas sensações, mesmo que talvez não queiramos. Essa abertura não esperada é evocada em *Beloved*, tanto no aviso final de Sethe para que Denver nunca visite a antiga fazenda, quanto na cena mais banal de caminhar na rua e então ser invadido pela rememória de outrem: “Algum dia você vai estar andando pela rua e vai ouvir alguma coisa ou ver alguma coisa acontecendo. Tão claro. E vai pensar que está imaginando. Uma imagem de pensamento. Mas não. É quando você topa com uma rememória que é de alguma outra pessoa” (MBEMBE, 2015, p. 63). Enquanto o primeiro caso poderia fazer-nos pensar em uma ligação estritamente familiar da rememória, já que Sethe alerta especificamente Denver sobre aquele passado: “vai estar ali para você, esperando por você”, o segundo amplia exponencialmente essa possibilidade, pois não há qualquer ligação entre o receptor da rememória e aquele a viver a sua experiência originalmente.

Ao deter-se na violenta produção fotográfica de um arquivo eminentemente racista, *Assentamento* estabelece uma aliança espectral que se recusa a lembrar desse passado de forma memorialística, mas como estratégia de sublinhar sua continuidade. É justamente a partir desse gesto de permanecer na catástrofe do evento que a obra permite-se assombrar por aquele espectro, enquanto também demanda essa abertura como postura ética do público. Em *Assentamento* o encontro entre o som do mar e os grupos empilhados de braços pretos desmembrados configura

uma relação que, uma vez mais, estabelece conexões entre diversas temporalidades, reforçando as inúmeras continuidades desse passado-presente. Há, portanto, uma ruptura radical da ideia de memória e traumas como elementos individualizados ou eventos reprimidos no inconsciente do sujeito, para pensá-las como forças que reverberam e afetam outros corpos, mesmo separados geográfica e temporalmente. Ao ressaltar essa continuidade, a obra estabelece uma aliança que recusa lembrar-se desse passado de forma memorialística, mas como estratégia de sublinhar sua continuidade material. Como questionado por Christina Sharpe (2016, p. 38), "como alguém pode explicar a sobrevivência ao navio [negreiro] quando o navio e a não-sobrevivência continuam a repetir-se?"¹⁰² É justamente através do gesto de permanecer em uma catástrofe que nunca acabou, que *Assentamento* permite-se assombrar por aquele espectro, negando qualquer historicismo teleológico que apagaria essas experiências violentamente anônimas em busca de uma espécie de redenção histórica. *Assentamento*, portanto, conjura histórias silenciadas pelo arquivo histórico, por meio de uma intervenção visual que resalta a continuidade da violência daquela fragmentação, estabelecendo um palimpsesto temporal que corrói a possibilidade de uma narrativa linear de reparação e redenção e reforça as inúmeras continuidades desse passado-presente.

¹⁰² No original: "How does one account for surviving the ship when the ship and the un/survival repeat?"

Capítulo 05

Palimpsesto Espectral:

Orientações Indígenas e Temporalidades Coloniais

*These shores will swarm with the invisible dead of my tribe, and when your children's children think themselves alone in the field, the store, the shop, upon the highway, or in the silence of the pathless woods, they will not be alone. Be just and deal kindly with my people, for the dead are not powerless.*¹⁰³

Chief Seattle

Enquanto começo a escrever este capítulo, cerca de seis mil indígenas acampam e protestam em Brasília contra a votação do Projeto de Lei 490, popularmente conhecido como lei do marco temporal. Essa proposta prevê mudanças na demarcação de terras indígenas ao estabelecer que nações indígenas só podem reivindicar os territórios que ocupavam até 5 de outubro de 1988, data da promulgação da Constituição Federal. Se, como argumentado na introdução, a promoção ocidental de uma temporalidade linear durante o período moderno está intimamente vinculada a processos de colonização e racialização, a elaboração desse projeto de lei demonstra claramente como esse discurso ainda é utilizado para solidificar essa mesma narrativa. Como apontado por Mark Rifkin, em seu livro *Beyond Settler Time: Temporal Sovereignty and Indigenous Self-Determination* (2017, p. viii), a tentativa de afirmar um mesmo presente compartilhado entre colonos e indígenas não seria um gesto benéfico ou mesmo neutro, já que essa ideia é definida pelas instituições e interesses coloniais, “na medida em que ‘a questão da terra’ significa que a impressão da singularidade do espaço do estado-nação opera como uma imposição colonial em curso que nega as histórias, soberanias e autodeterminação dos povos indígenas.” A partir de uma perspectiva temporal alheia aos grupos indígenas, o projeto de lei utiliza dessa construção linear e teleológica como uma estratégia de sujeição, explicitando, conseqüentemente, o seu caráter colonial. Ele superpõe a narrativa mítica da nação brasileira e seus marcos históricos,

¹⁰³ Essas costas estarão repletas dos mortos invisíveis da minha tribo, e quando os filhos de seus filhos pensarem que estão sozinhos no campo, na loja, na estrada ou no silêncio dos bosques inexplorados, eles não estarão sozinhos. Seja justo e lide gentilmente com meu povo, pois os mortos não são impotentes.

como a promulgação da Constituição, a uma cosmovisão completamente distinta. A necessidade de provar a ocupação do território em uma data específica ignora como a relação indígena com a terra não pode ser abarcada por esse modelo temporal. Como colocado por Max Liborion (2021, p. 43), ao pensar na relação com a terra, a partir de uma cosmovisão indígena, devemos pensar a terra como um verbo, pois se trata de “relações entre os aspectos materiais do que algumas pessoas podem pensar como paisagens – água, solo, ar, plantas, estrelas – e histórias, espíritos, eventos, parentescos”. “Essas relações estão acontecendo simultaneamente em vez de parceladas em pares, como planta e solo, mãe e filha”.¹⁰⁴ A ênfase na simultaneidade dessas múltiplas ações reforçam como projetos governistas, como o proposto pelo PL 490, partem de uma visão antitética àquela que almeja governar e controlar. A necessidade de provar a ocupação de um território em um período extremamente específico ignora a impossibilidade de mesurar essas relações com a terra que não estão limitadas ao seu uso e ocupação, mas a toda uma rede de relações complexas e assíncronas. O imbróglgio causado por esse projeto de lei ressalta não apenas a arbitrariedade do uso de um modelo temporal alheio aos grupos indígenas, mas a própria impossibilidade de encontrar uma espécie de síntese entre esses dois modelos.

Começo o presente capítulo com esse exemplo por ver nele a intensificação de muitas das questões discutidas ao longo da tese e, especialmente, neste último capítulo, onde me volto a temporalidades indígenas. Essa questão torna-se central ao pensarmos na longa tradição colonial que posiciona o indígena como uma espécie de ser atemporal – advinda não apenas do pensamento dos colonos europeus, mas também dos processos de modernização dos emergentes estados nações latino-americanos pós-independência. Como argumentado por Mary Louise Pratt (1999, p. 123), no período colonial, a América era primordialmente vista como “um mundo natural e primitivo, um espaço não reclamado e atemporal ocupado por plantas e criaturas (algumas delas humanas), mas não organizado por sociedades e economias; um mundo cuja única história era aquela que estava por começar”.¹⁰⁵ Daí a necessidade posteriormente enfrentada por uma recém-

¹⁰⁴ No original: “Land never settles. It is about relations between the material aspects some people might think of as landscapes—water, soil, air, plants, stars—and histories, spirits, events, kinships, accountabilities, and other people that aren’t human. These relations are happening all at once rather than being parceled into individual paired units, like plant to soil, mother to daughter”.

¹⁰⁵ No original: “America was understood as a primal world of nature, an unclaimed and timeless space occupied by plants and creatures (some of them human), but not organized by societies and economies; a world whose only history was the one about to begin”.

independente elite latino-americana de um intenso projeto de “reinvenção da América”, um gesto que responde ao desejo de uma elite *criolla* de “enfrentar a necessidade de autoinvenção em relação à Europa e às massas não europeias que eles procuravam governar”. Partindo da literatura do período, Jens Andermann (2018) postula como um dos principais temas estéticos dessa reinvenção justamente o choque de temporalidades antagônicas, no qual o *criollo* moderno representa o vetor moderno e modernizante enquanto a “natureza” circundante, representada tanto por uma natureza primitiva quanto por povos indígenas, é entendida não apenas como atrasada, mas como uma força de regressão histórica, fósseis vivos de um passado longínquo. Essa separação e conseqüente transformação do indígena em uma figura espectral desse passado atemporal é justamente o que Kevin Bruyneel chama de *temporalidade colonial*, na qual “‘fronteiras temporais’ são construídas entre ‘um povo em avanço’ e um povo ‘estático’ e localizado fora do tempo” (RIFKIN, 2017, p. 5). Entretanto, como sublinhado pela discussão do parágrafo anterior, a mera inclusão de sujeitos indígenas dentro de uma temporalidade “comum” também pode funcionar como ferramenta de sujeição, como explicitado pela PL 490, justamente por não compartilhar de práticas oriundas de orientações temporais distintas. Não busco atribuir um valor de pureza e autenticidade às temporalidades indígenas, já que isso recairia no erro de romantizar e commodificar conhecimentos tradicionais, mas argumentar pela necessidade de pensarmos na coexistência de múltiplas orientações temporais. Como colocado por Rifkin, “outras temporalidades precisam ser entendidas como tendo existência material e eficácia de maneira que não são redutíveis a uma visão única e aparentemente neutra do tempo como sucessão universal”.¹⁰⁶

Partindo desses pontos de discussão, neste capítulo analiso o filme *Chuva é cantoria na aldeia dos mortos* (2018), de Renée Nader Messor e João Salaviza. Argumento que o filme mostra o palimpsesto de distintas orientações temporais coexistindo geograficamente no Brasil contemporâneo. Através do deslocamento do protagonista, da floresta à cidade, o filme retrata como o sujeito indígena aparece para a população urbana como um fóssil vivo, representante de um passado remoto que se nega a ser esquecido. Entretanto, o protagonista reafirma uma cosmogonia que questiona essa temporalidade colonial a partir da relação com o espectro do seu pai e outras

¹⁰⁶ No original: “Other temporalities need to be understood as having material existence and efficacy in ways that are not reducible to a single, ostensibly neutral vision of time as universal succession”.

entidades espectrais. Há , portanto, um jogo espectral duplo: o fantasma do pai e sua demanda de ritos funerários e também a própria condição espectral do filho na cidade – jogo presente no título, na versão internacional do filme, *The Dead and the Others*, tradução literal do canônico estudo de Manuela Carneiro Cunha sobre o sistema funerário entre os Krahôs – reforçando assim a posição da morte como geradora de alteridade e de atrito de diversos seres.¹⁰⁷ A partir desse atrito de temporalidades coexistentes, exploro as maneiras como essas distintas orientações temporais resultam em outras relações com o território e também nos possibilitam pensar para além desse impulso da temporalidade colonial de aplainar diversas cosmogonias, desde a construção de uma temporalidade compartilhada eminentemente ocidental.

Os Mekarõs do Subconsciente

Não muitos anos antes da importante ação política com a qual abro o presente texto, tivemos outro evento que nos mostra, uma vez mais, a interligação entre esses distintos modelos temporais e seus consequentes atritos: a carta escrita pela comunidade Guarani-Kaiowá, de Pyelito, pedindo o decreto da “morte coletiva” da etnia.¹⁰⁸ Muitos portais de notícia interpretaram a carta como o anúncio do suicídio coletivo da etnia, em uma confusão que ressalta uma vez mais as dificuldades de tradução quando se assume uma mesma estrutura temporal como neutra e compartilhada por todos. Segue o trecho da carta que levou à discussão da possibilidade do suicídio coletivo da etnia como resposta à ordem de desocupação do acampamento de reocupação às margens do rio Hoy:

De fato, sabemos muito bem que no centro desse nosso território antigo estão enterrados vários dos nossos avôs, avós, bisavôs e bisavós, ali estão os cemitérios de todos nossos antepassados. Cientes desse fato histórico, nós já vamos e queremos ser mortos e enterrados junto aos nossos antepassados aqui mesmo onde estamos hoje, por isso, pedimos ao Governo e Justiça Federal para não decretar a ordem de despejo/expulsão, mas solicitamos para decretar a nossa morte coletiva e para enterrar nós todos aqui. Pedimos, de uma vez por todas, para decretar a nossa dizimação e extinção total, além de enviar vários tratores para cavar um grande buraco para jogar e enterrar os nossos corpos. Esse é nosso pedido aos juízes federais. Já aguardamos esta decisão da Justiça Federal. Decremem a nossa morte coletiva Guarani e Kaiowá de Pyelito Kue/Mbarakay e enterrem-nos aqui. Visto que decidimos integralmente a não sairmos daqui com vida e nem mortos... Sabemos que seremos expulsos daqui da margem do rio pela Justiça, porém não vamos sair da margem do rio. Como um povo nativo e indígena histórico, decidimos

¹⁰⁷ CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Os Mortos e os Outros. Uma análise do sistema funerário e da noção de pessoa entre os índios Krahô*. SP: Hucitec, 1978.

¹⁰⁸ Para uma discussão voltada à carta desde uma perspectiva literária, ver o ensaio *A Carta Guarani Kaiowá e o direito a uma literatura com terra e das gentes*, de Marília Librandi-Rocha.

meramente em sermos mortos coletivamente aqui. Não temos outra opção esta é a nossa última decisão unânime diante do despacho da Justiça Federal de Navirai-MS.

Partindo da compreensão errônea desse texto como uma ameaça de suicídio coletivo, testemunhamos uma vez mais uma incompreensão resultante de uma diferente orientação temporal e da sua íntima relação com o território. A constante referência aos antepassados mortos e a afirmação de que não sairiam daquela terra “com vida e nem mortos” ressalta a ideia de território como lugar constituído de ligações simultâneas com os múltiplos seres que compartilham um mesmo espaço. Em seu estudo comparativo do cristianismo e das religiões indígenas, o autor indígena Vine Deloria Jr. (1973, p. 174) argumenta que “a maioria dos povos indígenas relutava muito em entregar suas terras natais aos brancos porque sabiam que seus ancestrais ainda estavam espiritualmente vivos na terra e temiam que os brancos não honrassem os ancestrais e as terras da maneira adequada”, entendendo, enquanto visão coletiva, “a concepção fundamental da vida como uma unidade contínua entre terra e pessoas”.¹⁰⁹ A relação com os antepassados e os mortos, portanto, excede uma ligação meramente de linhagem, já que ela é uma das forças constitutivas do próprio território – uma relação que necessita ser constantemente atualizada, já que os entes só existem na medida em que estão ativamente engajados uns com os outros. Se alguma dessas entidades negligenciar ou mudar sua forma de relacionar-se com outras, isso cria mudanças materiais em todos os entes constituintes de determinado território. A tentativa de remoção dos Guarani-Kaiowá, assim como a PL 490, almeja governar esses sujeitos desde uma cosmovisão alheia a essas nações indígenas, o que gera a sensação contraditória de sentenças como: “Visto que decidimos integralmente a não sairmos daqui com vida e nem mortos [...] sabemos que seremos expulsos daqui da margem do rio pela Justiça, porém não vamos sair da margem do rio”. Não se trata, portanto, de uma ameaça de suicídio coletivo, mas da constatação da impossibilidade de remoção desses sujeitos de um território do qual são simultaneamente habitantes e criadores.

É também a partir da chave dessas alianças que podemos examinar *Chuva é cantoria na aldeia dos mortos*. O filme abre com o protagonista Ihjãc, indígena Krahô, sendo chamado pelo *mekarô* [que poderíamos grosseiramente traduzir como “espírito”] de seu falecido pai. “Sonhei

¹⁰⁹ No original: “Most tribes were very reluctant to surrender their homelands to the whites because they knew that their ancestors were still spiritually alive on the land, and they were fearful that the whites would not honor the ancestors and the lands in the proper manner... we see the fundamental conception of life as a continuing unity involving land and people”.

que você estava aqui, então eu vim” fala o protagonista após ouvir a voz de seu pai. Esse lhe demanda pela realização do *Pàrcahàc*, os rituais de luto que então o permitiria partir da terra dos vivos para juntar-se à aldeia dos mortos: “Você está esquecendo minha festa funerária [*Pàrcahàc*]. Estou andando sozinho aqui há um tempo. À noite, no frio. Faça logo minha festa funerária para que eu possa partir para minha aldeia.” Desde esse ponto de partida, portanto, presenciamos o estabelecimento de relações com a morte e os mortos, já que esta só pode ser consumada através de rituais envolvendo toda a aldeia. Como colocado pelo antropólogo Odair Giraldin (2012, p. 1), para os povos da família linguística Jê Setentrional, da qual fazem parte os Krahôs, “o ato de morrer implica em procedimentos sociais adequados, como a realização do choro ritual. Sua execução (que ocorre em momentos adequados e indica a aceitação social da morte da pessoa) é um indicativo de que socialmente se consuma a alterização do morto”. O início do filme também remete diretamente ao início de *Hamlet*, já discutido no primeiro capítulo, no qual o fantasma do rei assassinado exige que o filho vingue sua morte. Entretanto, ao cotejar as duas obras, podemos perceber a distinta relação com a morte em *Chuva é cantoria*; em *Hamlet* o pedido do espectro do pai é baseado em um regime filial que exige a reparação de sua morte através da retomada do poder pelo seu filho e morte do rei ilegítimo, enquanto no filme de Messoria e Salaviza, a própria morte precisa ser alcançada a partir da realização de um ritual coletivo, excedendo um vínculo estritamente genealógico. Embora o pai claramente interpele Ihjãc – “você está esquecendo minha festa funerária” –, o ritual só poderá ser realizado com a participação coletiva da aldeia. Como argumentado por Giraldin (2012, p. 8), ao concluir seu estudo etnográfico do *Pàrcahàc*, “a morte e o morto podem desencadear ações sociais que permitem compreender as suas relações sociais, através da ativação de um complexo conjunto de formas de socialidade efetivadas na realização dos principais rituais que marcam as atividades de finalização de luto”. Portanto, enquanto em *Hamlet* o espectro exige a reparação de um tempo que se encontra “*out of joint*” através da reestruturação temporal baseada na linearidade e da ação individual do herói trágico, *Chuva é cantoria* estabelece a coexistência de temporalidades distintas entre vivos e mortos, na qual há a necessidade do estabelecimento de relações recíprocas para a perpetuação de um estado de equilíbrio.

Com isso não quero inferir que *Chuva é cantoria* representa uma relação ontologicamente positiva entre vivos e mortos, já que essa aliança entre eles necessita práticas e rituais para manter-

se estável e há sempre o perigo do espectro vingar-se e enganar o vivo, conduzindo-o à aldeia dos mortos. Como colocado por Viveiros de Castro (2009, n.p) ao discutir a centralidade assumida pela comunicação no Xamanismo Amazônico, vemos

uma comunicação transversal entre incomunicáveis, uma comparação perigosa e delicada entre perspectivas onde a posição de humano está em perpétua disputa. *A quem cabe a posição de humano aqui?* – essa é sempre a questão que se põe quando um indivíduo confronta um emissor estranho de afetos e de agentividade, seja ele um animal, um parente há muito ausentes que retorna à aldeia ou a imagem de alguém morto que aparece em um sonho.

Trata-se, portanto, da constante necessidade de formar alianças instáveis e em constante necessidade de atualizações entre esses diversos entes, humanos e não-humanos. Ao estabelecer uma relação social com a morte e com o espectro, excedendo questões estritamente familiares, argumento que o filme permite-nos pensar a construção do tempo colonial como resultado de processos racializantes, já que, na colonização temporal da modernidade, a crença em espectros e o estabelecimento de práticas sociais de interação com os mortos transformam-se em índices privilegiados para a categorização de certos povos como primitivos. O que almejo é pensar como o filme permite ler, a contrapelo, a argumentação freudiana sobre o animismo e a crença em espíritos, a partir de um enquadramento individualista do inconsciente e do espectro. A imagem do espectro assume uma posição central na obra Sigmund Freud, autor que se volta a uma análise comparativa da “mente primitiva” como *locus* privilegiado para melhor entender a topografia do inconsciente. Para Freud ([1913] 2012, p. 10), “existem homens que acreditamos ainda estar bem próximos dos primitivos, bem mais próximos do que nós, nos quais vemos, portanto, seus representantes e descendentes diretos”. Tal qual a trajetória teleológica do Espírito de Hegel ou a teoria evolutiva das raças desenvolvida pelos naturalistas, nessa obra o autor divide populações em diversos estágios de desenvolvimento, posicionando aqueles que habitariam as zonas tórridas em um estágio e tempo histórico anterior aos modernos – já que, logo após essa introdução, Freud ressalta a sua proximidade com a teoria naturalista que divide essa temporalidade evolutiva geograficamente. Ao justificar a sua escolha de discutir os aborígenes australianos como exemplo privilegiado para discutir a mente primitiva, Freud (2012, p. 11) argumenta: “as tribos que foram descritas, pelos etnógrafos, como as mais atrasadas e miseráveis, as dos aborígenes do mais novo continente, a Austrália, que também em sua fauna conservou muito de arcaico e já desaparecido em outras partes”. Para o psicanalista, não apenas os indivíduos são primitivos, mas todos os entes que habitam determinado ambiente, construindo um mapa no qual regiões inteiras poderiam ser

vistas como pertencentes a um passado a-histórico. É então a partir de uma leitura psicanalítica da conceptualização antropológica do tabu que Freud (2012, p. 30) conclui não ser possível discutir essas culturas “profundamente estagnadas” [*tiefstehende Kulturen*] sem nos voltarmos às suas crenças em fantasmas e demônios. É, portanto, a partir desse eixo central que o autor postula como o homem moderno não havia se desvencilhado completamente dessa lógica animista primitiva, que permanece como resquício do inconsciente, que podendo ressurgir através de neuroses provocadas por desejos reprimidos – o que porventura acabaria desenvolvendo-se na compulsão primitiva pela repetição da pulsão de morte.

É no seu clássico texto sobre o “inquietante” [*das Unheimliche*] no qual Freud melhor desenvolve as ligações inconscientes entre repetição, espíritos e o sentimento do que ele chama de *Unheimliche*, o estranho-familiar. Freud ([1919] 2010, p. 256) começa sua análise sobre os possíveis significados do inquietante ao introduzir a questão do animismo como a “dúvida de que um ser aparentemente animado esteja de fato vivo ou, inversamente, de que um objeto inanimado talvez esteja vivo”, de onde de bonecas, autômatos e figuras de cera são listadas como exemplos de objetos que podem evocar a sensação do inquietante. O sentimento do inquietante poderia, então, ser pensado através da imagem de uma casa mal-assombrada (FREUD, [1919] 2010, p. 268): a intrusão do desconhecido dentro do seio do familiar e doméstico, a invasão de sensações passadas e reprimidas que repentinamente interrompem o que se pode considerar normal. Esse ponto é crucial por ressaltar que aquilo que assombra e inquieta, por parecer estranho, seria na verdade algo com o qual estaríamos conectados, algo que nos seria intimamente familiar – e aqui evoco uma vez mais a cena da assombração de Espinosa discutida na introdução para ressaltar a íntima ligação entre os primórdios do pensamento ocidental moderno e o regime colonial. A conexão dessa primeira definição com as discussões anteriores de Freud sobre o tabu e o animismo é sublinhada quando o autor escreve que “a análise de casos do inquietante nos levou à antiga concepção do animismo, que se caracterizava por preencher o mundo com espíritos humanos” (FREUD, [1919] 2010, p. 268). O autor continua essa linha de pensamento, já presente em *Totem e Tabu*, ao argumentar que “em nossa evolução individual, passamos por uma fase correspondente a esse animismo dos primitivos, que em nenhum de nós ela transcorreu sem deixar vestígios e traços ainda capazes de manifestação, e que tudo o que hoje nos parece inquietante preenche a condição de tocar nesses restos de atividade psíquica animista e estimular sua manifestação”

(FREUD, [1919] 2010, p. 268). O espectro torna-se assim o eixo central da discussão freudiana sobre o inquietante, já que

em nenhum outro âmbito nossos pensamentos e sentimentos mudaram tão pouco desde os primórdios, o arcaico foi tão bem conservado sob uma fina película, como em nossa relação com a morte... se quase todos nós ainda pensamos como os primitivos nesse ponto, não é de surpreender que o primitivo medo dos mortos ainda seja tão forte dentro de nós, e esteja pronto para manifestar-se quando há alguma solicitação (FREUD, [1919] 2010, p. 269-270).

Curiosamente, essa frase introduz algo que pareceria interdito no texto freudiano: a possibilidade de um elemento espectral exterior ao sujeito (“quando há alguma solicitação”) que possa confirmar momentaneamente o que ele entende como vestígios de uma cosmovisão animista – como a aparição do pai de Ithãc em seu sonho, revelando-se, posteriormente, um chamado. O que a citação traz de extraordinário é que nela Freud parece esboçar a possibilidade de uma assombração não ligada apenas à vida psíquica privada. Através da introdução da possibilidade de “solicitações” propiciadas por instantes inquietantes, que podem invocar esses inquietantes espectros, Freud introduz um elemento externo, não restrito, portanto, à vida psíquica privada. Entretanto, logo em seguida o autor retoma sua função psicanalítica de exorcizar esses fantasmas ao atribuí-los uma vez mais como apenas sentimentos primitivos reprimidos, que poderiam ser eventualmente abolidos por quem se livrou “de forma radical e definitiva dessas convicções animistas”(FREUD, [1919] 2010, p. 275), contrapondo-os aos complexos resultantes de conflitos familiares reprimidos, o quais seriam mais duradouros (FREUD, [1919] 2010, p. 278).

O que esse movimento transparece é a necessidade de rapidamente fechar a evocada possibilidade de uma exterioridade do espectro, que deve então permanecer circunscrito ao inconsciente privado através de uma purificação desses vestígios primitivos. Conclusão que guia a discussão, postumamente publicada, de Freud (1960, p.147) sobre Hamlet, na qual o fantasma é visto meramente como a culpa inconsciente e o desejo reprimido do protagonista, “cuja repressão pertence a um estágio inicial de nosso desenvolvimento individual”. Ao comentar essa individualização do espectro na teoria psicanalítica freudiana, Avery Gordon (1997, p. 48) ressalta as possibilidades trazidas por essa breve abertura ao exterior, ao ressaltar que a sua “compreensão inicial do inconsciente, vinculado à alteridade e ao animismo, poderia ter sido um caminho mais fecundo,” mas logo é anulada pela necessidade de Freud de

livrar-se de todos os vestígios de animismo de uma vez por toda, fazendo com que todos os espíritos ou assombrações venham do inconsciente, de dentro do indivíduo

perturbado... Freud tentará desmistificar nossas crenças remanescentes no poder do mundo em geral, na esperança de nos convencer de que tudo o que parece vir de fora está realmente vindo desse interior agora encolhido (GORDON, 1997, p. 48) ¹¹⁰

Como poderíamos retornar a esse caminho que Freud vislumbra, mas rapidamente sente a necessidade de excluir através de uma ideia de exorcismo desses supostos vestígios primitivos? Se atermo-nos a essa interiorização absoluta dos espectros a partir de conflitos privados e familiares, acabamos por aderir ao discurso historicista de filiação e ancestralidade sanguínea. Seguindo a argumentação de Gordon sobre as possibilidades generativas da exteriorização do espectro que Freud vislumbra, mas que rapidamente renega, julgo que *Chuva é cantoria* permite vislumbrar relações com os mortos que evadam a essa continuidade privada e individualista. Através do conflito central do filme, presenciamos o caráter eminentemente aberto e dinâmico dessas ligações. Aqui a relação com os mortos afeta os viventes de maneira física, como já apontado por Carneiro da Cunha (1978, p. 13), ao constatar que entre o povo Krahô, “a comunicação excessiva com os mortos é a principal causa de adoecimento.” Consequência essa também presente no filme, como podemos ver quando o jovem Ihjãc vai até um consultório médico e afirma que estaria doente, pois seu corpo está quente por dentro. Seu conhecimento é prontamente negado pela medicina ocidental, que busca deslegitimar sua fala ao enquadrá-lo como hipocondríaco – um diagnóstico bastante curioso já que a psicanálise entende que na hipocondria “o ‘estranho’ se inscreve no corpo, objeto interno perseguidor que se infiltra na corporeidade do sujeito, lugar primordial de reconhecimento de si” (PARABONI, 2014, p. 102). Testemunhamos a necessidade da individualização dos sintomas de Ihjãc como forma de renegar a possibilidade das intervenções de outros seres, conclusão prontamente negada pelo filme, já que se trata do resultado da interação entre Ihjãc e os mekarõs. “O médico falou que você é hipocondríaco, que você tem problemas, que você colocou na sua cabeça que está doente,” falam a Ihjãc, ao que o jovem esboça um sorriso antes de discordar do diagnóstico e afirmar “Não, eu estou doente. Já não me sinto bem há algum tempo.”

¹¹⁰ No original: “Freud’s initial understanding of the unconscious, tied as it is to otherness and to animism, might have been a more fruitful path... Freud will try, once and for all, to rid itself of all vestiges of animism by making all the spirits or the hauntings come from the unconscious, from inside the troubled individual... Freud will try to demystify our holdover beliefs in the power of the *world at large*, hoping to convince us that everything that seems to be coming at us from the outside is really coming from this now shrunken inside, tormented by its own immortality”.

Em sua discussão sobre a invenção moderna do conceito de *crença* para referir-se a forças até então vistas como concretas e atuantes, Bruno Latour (2001, p. 325) questiona:

Se, como diria o senso comum existem apenas fetiches, que nada mais são que pedaços de madeira e pedras mudas, onde localizar aquelas coisas em que os crentes acreditam? Não existe outra solução senão enfiá-las nas mentes dos crentes ou em suas fecundas imaginações ou incrustá-las ainda mais fundo num inconsciente um tanto perverso e tortuoso. Por que não deixá-las onde estavam, a saber, entre a multiplicidade de entidades não-humanas?

Essa interiorização da crença e a necessidade moderna de transformar esses entes envolvidos em complexas relações interespécies em fetiches ou crenças são ironicamente comentadas por Deloria (1973, p. 120) ao discutir as diferenças entre o cristianismo e religiões indígenas e as consequentes mudanças propiciadas na relação com a história e com o território. Se, como afirma o autor, os teólogos cristãos centram sua compreensão da história a partir de eventos que eles mesmos afirmam tratar-se majoritariamente de alegorias ou símbolos,

o contraste entre o cristianismo e sua interpretação da história e as religiões dos indígenas americanos é claramente ilustrada quando entendemos a natureza das montanhas sagradas, colinas sagradas, rios sagrados e outras características geográficas sagradas para as tribos indígenas. Os Navajo, por exemplo, têm montanhas sagradas onde acreditam ter surgido do submundo. Não há dúvida na mente de qualquer Navajo de que essas montanhas em particular são as montanhas exatas onde tudo aconteceu. Não há rodeios sobre isso.¹¹¹

Essa conclusão permite-nos pensar também na narrativa e na estética de *Chuva é cantoria* a partir de uma relação com a cosmogonia Krahô. Essa relação é explicitada através das escolhas estéticas e narrativas do filme, que privilegia uma estética naturalista, não estabelecendo como momentos disruptivos elementos e cenas que, numa perspectiva ocidental, poderiam parecer fantásticos. Ainda na cena inicial, ouvimos o mekarô do pai de Ihjãc perguntar-lhe se não gostaria de entrar na água para pegar um peixe, convite prontamente recusado pelo jovem, pois, dentro da cosmogonia Krahô, isso pode ser um estratagema do mekarô, de levá-lo para a aldeia dos mortos. O jovem atira um galho na água, e este prontamente entra em combustão, espalhando fogo pela água. Não há estética ou narrativamente qualquer tentativa de destacar essa cena das outras que transmitem um olhar mais etnográfico sobre o cotidiano Krahô, pois o que vemos aqui é a continuação do naturalismo presente ao longo de toda a película. Um naturalismo desde uma

¹¹¹ No original: “The contrast between Christianity and its interpretation of history and the American Indian tribal religions is clearly illustrated when we understand the nature of sacred mountains, sacred hills, sacred rivers, and other geographical features sacred to Indian tribes. The Navajo, for example, have sacred mountains where they believe they rose from the underworld. There is no doubt in any Navajo's mind that these particular mountains are the exact mountains where it all took place. There is no beating around the bush on that.”

cosmovisão Krahô, onde essa combustão é tão possível e concreta quanto as cenas nas quais presenciemos as preparações para o *Pàrcahàc*, como o corte de cabelo, ou as cenas que retratam o cotidiano na aldeia. Esse gesto aproxima-se da própria cosmogonia Krahô, na qual, como apontado por Carneiro da Cunha (1978, p. 114), “Karõ é traduzível mais precisamente por ‘imagens’ e as imagens vistas no sonho são, portanto, mekarõ. Se em sonho vemos gente, isto é, imagens tendo certas atividades, caçando, correndo com toras, etc., isto pode ser prova suficiente para deduzirmos que os mekarõs têm também tais atividades.” Julgo, portanto, que o filme postula uma instigante crítica ao conceito moderno de fetiche ou de crenças, já que ele assume para si a realidade material e estética daquelas práticas filmadas. Não há nada a ser descoberto e explicado pelo olhar de um etnógrafo que filma o povo Krahô, do mesmo modo que os sonhos de Ihjãc e suas conversas com mekarõs nunca são entendidos ou filmados como eventos surreais ou sintomas de alguma questão individual latente, mas como parte de práticas sociais que envolvem toda a aldeia. Como apontado pela pesquisa de Carneiro de Cunha, a própria ideia do surreal perde qualquer sentido dentro de uma cosmogonia na qual não encontramos uma oposição absoluta entre as imagens oníricas e as do cotidiano.

Tendo em vista a discussão prévia da necessidade da alteridade indígena na argumentação freudiana do *unheimlich* e também da importância da ideia de *fetich* na construção da topografia do subconsciente ou ainda no conceito marxista de comodificação, esse gesto fílmico é salutar. Como exposto pelo antropólogo Stephan Palmié (2006, p. 853), “quer nos termos de Marx ou de Freud, seja o que for que o fetiche possa ser, ele cumpre o trabalho de uma alavanca epistemológica por meio da qual o analista separa e desmonta as ficções que dirigem e canalizam a circulação de valor (ou desejo) entre sujeitos e objetos no mundo do fetichista”.¹¹² Ou seja, o fetiche é percebido como símbolo máximo de uma suposta ficcionalização cúltica que necessita ser conseqüentemente desmistificada pelo pesquisador ou especialista. No campo da estética, podemos pensar também na recorrência de discursos que argumentam que a autonomia da arte é o resultado da sua separação do culto. Pensemos, por exemplo, em Adorno (2002 [1970], p. 1), para quem a arte só alcançou sua autonomia “depois de se libertar da função cúltica”. Pensemos também na história do museu de arte e da sua separação do museu de história natural, ambos resultados diretos da modernidade

¹¹² No original: “Whether in Marx's or Freud's terms, whatever else the fetish may be, it is made to perform the work of an epistemological crowbar by means of which the analyst pries apart and unhinges the fictions which direct and channel the circulation of value (or desire) between subjects and objects in the world of the fetishist”.

e, conseqüentemente, do colonialismo e que promovem a separação de *objetos artísticos* e *artefatos etnográficos*, o primeiro majoritariamente produzido por homens europeus e o segundo por nações indígenas. Torna-se salutar ressaltar esse ponto no sentido de pensarmos o filme para além de uma visão etnográfica que almeja a retratação de costumes Krahô a partir de uma episteme marcadamente ocidental, mas como uma construção estética dessa cosmogonia, na qual a combustão do galho e o fogo queimando na água não são símbolos que representam imagetivamente uma crença Krahô, mas sim a representação do evento-em-si. Desde uma perspectiva da conceptualização de alianças espectrais, esse gesto é crucial para traçar imagetivamente a coexistência de diversas temporalidades e agentes, incluindo animais, vegetais e espectros. Não há em *Chuva é cantoria*, portanto, uma tentativa de enquadrar os acontecimentos que podem ser entendidos como fantásticos ou surreais, em uma perspectiva da história da arte ocidental, como meras encenações de crenças indígenas em contraposição às cenas etnográficas, gesto crucial para negar o regime moderno que renega as sensações de Ihjã através da individualização de sua cosmogonia e sua conseqüente conversão em crença ou fetichismo, ressaltando a concretude não apenas dos mekarôs, mas também dos diversos espectros coloniais que afetam materialmente sujeitos indígenas.

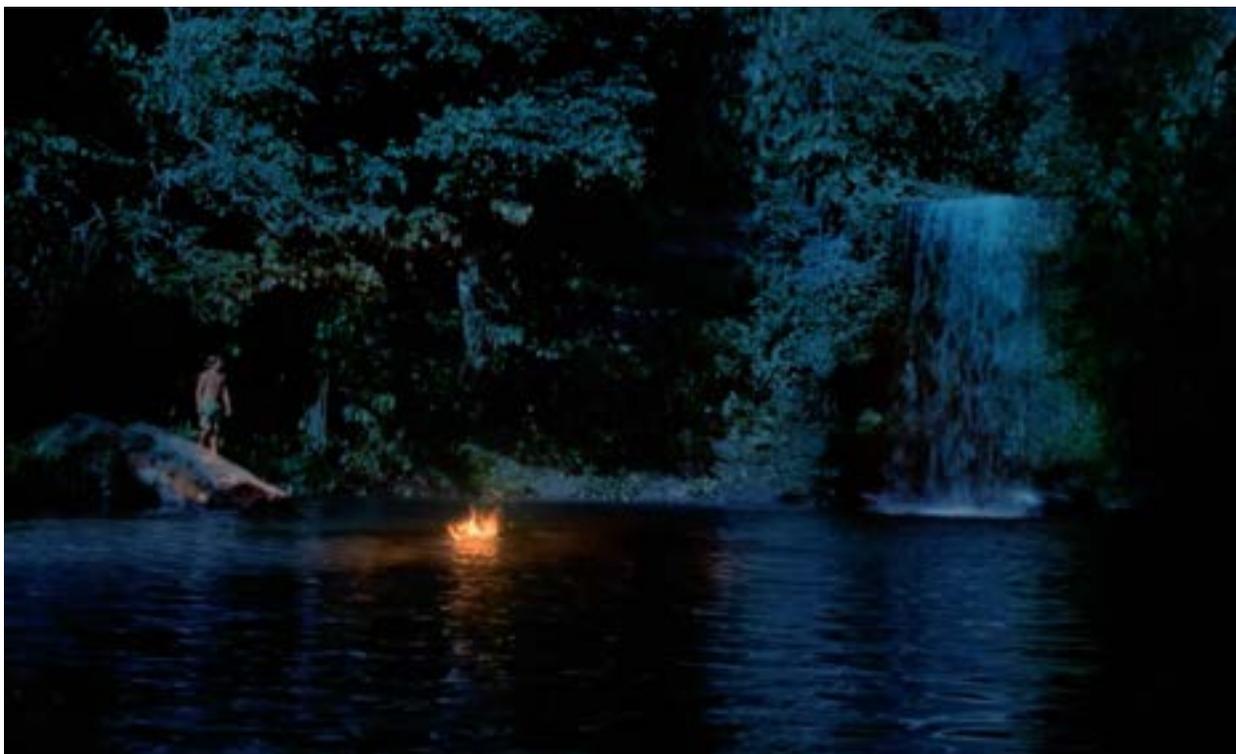


Imagem 21:Captura de tela de *Chuva é cantoria na aldeia dos mortos*. Combustão do galho.

Ruínas Coloniais

“Já não me sinto bem há algum tempo,” diz Ihjãc quando informado do diagnóstico de hipocondria. Embora ele esteja referindo-se à invocação dos mekarõs para tornar-se pajé e as consequências físicas da sua recusa em fazê-lo, essa fala também abre a possibilidade de pensarmos na dimensão histórica dessa afirmação. Como enfatizado pela carta Guaraní- Kaiowá ao afirmar que eles entendem decisão de desapropriação como “parte da ação de genocídio/extermínio histórico de povo indígena/nativo/autóctone do MS/Brasil,” julgo que essa afirmação de Ihjãc também pode ser entendida como resposta a um processo de genocídio contínuo. Voltemo-nos, à guisa de exemplo histórico de como esse genocídio é assumido como políticas públicas, a um mapa hidrográfico que encontrei enquanto realizada uma investigação de arquivo sobre o Rio Doce. Nesse mapa, produzido em 1800, alguns territórios que bordeiam o rio foram marcados como “infestado por botocudos”.¹¹³ O uso violento do verbo “infestar” para representar a presença de indígenas imediatamente sublinha a continuidade histórica da violência perpetuada contra sujeitos indígenas, visando a ocupação colonial de seu território. Apenas por habitarem suas terras, essas comunidades foram traçadas naquele mapa como ocupantes de um território potencialmente lucrativo para o Estado brasileiro em processo de modernização. Seguindo uma longa história de colonialismo, eles foram posicionados como atrasados e frustrados para o progresso da nação, o que vem à tona quando percebemos que uma Carta Regia assinada pelo príncipe regente, em 1808, declarou guerra contra esses grupos visando uma “melhor” utilização do Rio Doce. A carta argumenta que a potencialidade de navegação entre terrenos auríferos propiciada pelo rio estaria sendo impossibilitada “pelo susto que causam os Indios Botocudos”, e, portanto, declara “uma guerra ofensiva que continuará sempre em todos os annos nas estações seccas e que não terá fim, senão quando [...] possam vir a ser vassallos uteis, como ja o são as immensas variedades de Indios que nestes meus vastos Estados do Brazil” DOM JOÃO [Príncipe Regente], 1808).¹¹⁴ Embora no filme nunca vejamos cenas de violência ou ameaça física para além das inúmeras microagressões raciais que o protagonista sofre durante sua estadia na cidade, a possibilidade de violência é constantemente evocada pelos personagens. Em cenas

¹¹³ Botocudos é a nomeação colonial do povo Aimoré. No entanto, como apontado por Stuart B. Schwartz, eventualmente esse nome passou a definir qualquer povo indígena que fosse hostil aos colonos. Stuart B. Schwartz. *Sugar Plantations in the Formation of Brazilian Society*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985, p. 32.

¹¹⁴ Disponível em: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/carreg_sn/antioresa1824/cartaregia-40169-13-maio-1808-572129-publicacaooriginal-95256-pe.html. Acesso em: 19 jan. 2022.

anteriores ouvimos o relato da visita de um político à aldeia: “ofereceu dez reais para que votassem nele, mas ninguém aceitou. Ele foi embora muito nervoso. Dizem que foi até a placa ‘Aldeia Pedra Branca, território indígena’ e a cravejou de balas”. Embora essa imagem nunca seja mostrada, o relato assume uma condição espectral quando pensamos na recente viralização da fotografia da placa de demarcação da Terra Indígena (TI) Ure-eu-wau-wau, em Rondônia, crivada de balas.¹¹⁵ Fotografia que se tornou uma espécie de símbolo imagético da violência perpetuada contra nações indígenas e da crescente invasão ilegal de terras demarcadas. Tal como o eco provocado pelo som do mar na obra de Paulino ressalta a continuidade e atualização de práticas de antipretitude [*antiblackness*], o diálogo do filme e a sua posterior concretização extra-filmica através da viralização da fotografia da placa cravejada de balas, além também da inscrição no mapa hidrográfico e a posterior declaração de guerra contra os povos indígenas que habitavam territórios às margens do Rio Doce, evidenciam a perpetuidade do sistema colonial genocida, não como um evento histórico finalizado, mas como uma estrutura social que se perpetua. É perante esse genocídio contínuo ou assimilação forçada que podemos pensar a declaração de Ihjãc – “já não me sinto bem há algum tempo” – como algo que se estende para além de suas experiências pessoais e da narrativa filmica, mas como uma afirmação que ressalta essa catástrofe continuada.

Em outra cena, que considero crucial para pensarmos nas questões temporais trazidas pelo filme, vemos dois homens, o avô e o tio de Ihjãc, descansando e conversando nas ruínas de um posto do extinto Serviço de Proteção aos Índios (SPI). O mais velho rememora a vez que sua mãe ali o levava pela primeira vez e conta que o posto foi construído depois do massacre Krahô, de 1940, realizado pelos fazendeiros da região, vitimando vitimou vinte e seis Krahôs. Ele continua então a discorrer sobre a violência anti-indígena e o massacre de 1940:

Os fazendeiros nos apanhavam sempre. Nos perseguiram como se fôssemos animais. Há tantas histórias daquele tempo. A minha mãe me falava muito do que acontecia antes do posto existir. As histórias do massacre nunca me saíram da cabeça. Fui crescendo, mas

¹¹⁵ Podemos encontrar essa imagem em diversos textos jornalísticos que discorrem sobre questões indígenas. Alguns exemplos: <https://piaui.folha.uol.com.br/operacao-cerca-indio/>, <https://www.brasildefato.com.br/2022/01/11/funai-abandona-protecao-de-um-terco-das-terras-indigenas-inclusive-onde-ha-isolados>, <https://www.socioambiental.org/pt-br/blog/blog-do-isa/a-flecha-que-matou-rieli-era-para-todos-nos>.

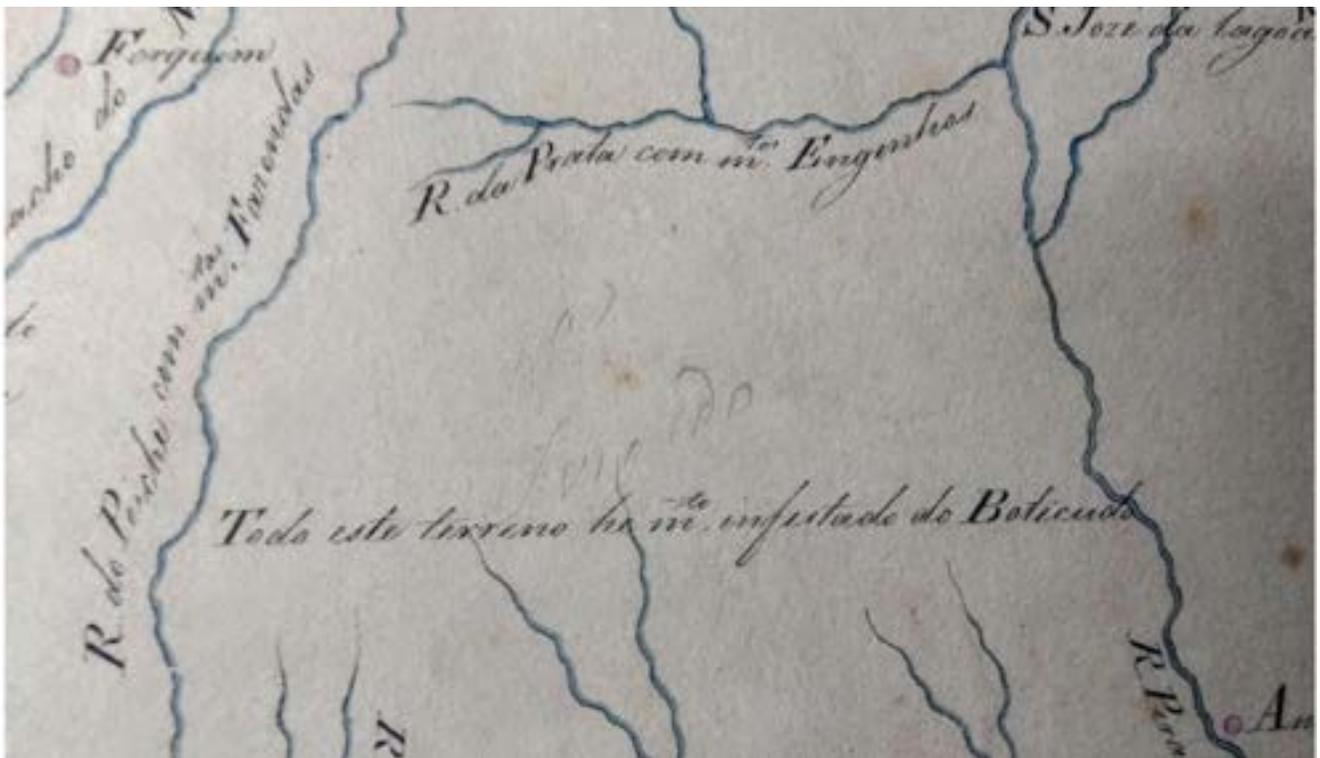


Imagem 22: Fotografia de mapa hidrográfico do Rio Doce, 1800. Acervo pessoal.

elas nunca me deixaram [tosse]. As histórias do massacre, quando os fazendeiros mataram nosso povo. Ainda me lembro muito bem.



Imagem 23: Fotografia da placa de demarcação da Terra Indígena Ure-eu-wau-wau crivada de balas. Fonte: <https://piaui.folha.uol.com.br/operacao-cerca-indio/>. Acesso em: 20 jan. 2022.

Ressalto o elemento de repetição presente nesse diálogo, no qual o personagem repete a mesma afirmação de maneiras diversas, como se evocando o caráter sistemático e contínuo dessas histórias de violência e traçando uma ligação entre as histórias contadas por sua mãe e o presente no qual ele vive. A tosse no meio dessas declarações pode ser apenas um evento incidental, mas também podemos vê-la em conjunto com a declaração de Ihjã sobre estar sentindo-se mal há muito tempo, como uma representação física e sintomática da repetição da violência perpetuada contra esses sujeitos, evocada também através da repetição que antecede e continua após essa interrupção corporal: “As histórias do massacre nunca me saíram da cabeça. Fui crescendo, mas elas nunca me deixaram [...] as histórias do massacre, quando os fazendeiros mataram nosso povo. Ainda me lembro muito bem”. As memórias assumem uma força espectral e continuam a assombrar mesmo depois de tantos anos, assumindo-se como cíclica, como construída pela estrutura repetitiva do diálogo, como se o personagem não conseguisse evadir à violência evocada por sua memória e as atualizasse ao reparti-las com os mais jovens. Podemos testemunhar essa perpetuação, por exemplo, na reprimenda de Ihjã para uma funcionária de um posto de saúde vinculado à Casa de Apoio ao Indígena que o censura rispidamente quando ele diz ainda não estar sentindo-se bem. Ela, então, lhe fala que ele não pode mais continuar na casa de apoio e que se ele optasse por permanecer na cidade não receberia mais qualquer suporte. Ihjã senta-se, olha diretamente para a mulher e lhe diz: “Se eu morrer, a culpa vai ser sua. Posso subir, posso ir [para a aldeia], mas se eu morrer, a culpa vai ser sua, mesmo.” Vemos um gesto semelhante ao da carta Guarani-Kaiowá através da forma como ambos evidenciam a interligação e a continuidade de gestos de violência que à primeira vista poderiam parecer desligados, mas, na realidade, são partes de uma mesma estrutura de violência colonial que continua a violentar sujeitos indígenas. Ambos ressaltam também como aparatos supostamente neutros, como a justiça ou o sistema de saúde, também perpetuam a violência justamente através dessa suposta neutralidade que almeja aplinar diferentes cosmogonias a partir de um molde claramente colonial – ali a questão da ocupação do território e aqui a negação de outros conhecimentos de saúde. A espécie de atualização do antigo posto da SPI onde os homens falam das violências do passado à atual casa de apoio e as agressões sofridas por Ihjã ressaltam, portanto, uma constante tentativa de mediação entre colonos e indígenas marcada pelo signo da violência e da erradicação.



**Imagem 24 : Capturas de tela de *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos*.
Rememorações nas ruínas.**

Podemos também pensar que a iconografia desses sujeitos indígenas ocupando as ruínas do antigo posto aparece como uma espécie de inversão do clássico discurso da desaparecimento do indígena – ideia de que os indígenas estariam em constante perigo de desaparecimento, por consequência da erradicação de sua cultura e políticas de assimilação. Lembremos da célebre declaração do embaixador brasileiro, relatada por Claude Lévi-Strauss (1995, p.36) em seu *Tristes Tropiques*: “- Índios? Ai de mim, meu caro, mas já faz muito tempo que eles desapareceram [...] Como sociólogo, você descobrirá coisas apaixonantes no Brasil, mas índios? Nem pense nisso, você não encontrará nenhum.”¹¹⁶ Ao colocar sujeitos indígenas ocupando essas ruínas enquanto conversam sobre a violência contra povos indígenas, *Chuva é cantoria* responde a esse pensamento com uma inversão, já que aqui são eles que sobrevivem a essas políticas de apagamento e morte e continuam a ocupar suas ruínas, dando-lhes novos significados a partir de sua ocupação. As ruínas do antigo posto mostram a perpetuidade material dessas histórias de violência e sua íntima conexão com a vida da aldeia. Ao pensarmos nessa ligação a partir das argumentações anteriores, ao redor da relação com a terra a partir das simultâneas relações entre diversos agentes, podemos ver, no filme, como a aldeia não se encontra isolada do mundo dos brancos, já que se encontra atravessada por sua história. Como apontado por Amanda Horta (2021, p. 324) em sua análise do filme, “as três dimensões espaciais apresentadas no filme – a aldeia dos vivos, dos mortos e a cidade dos brancos – se enlaçam umas nas outras. O filme não apresenta a aldeia krahô isolada da influência dos brancos, nem, tampouco, da influência dos mortos.” É justamente a partir do gesto de representar o entrelaçamento entre esses agentes que o filme postula a coexistência de diversas cosmogonias e temporalidades, no lugar de promover apenas uma como correta ou verdadeira. Trata-se da política entre esses distintos espaços, das maneiras necessárias para a melhor adaptação ao lidar com outra alteridade – seja o cuidado e a desconfiança de Ihjãc quando conversa com o mekarõ de seu pai ou a necessidade de falar português e fazer uso da burocracia institucional, quando está na cidade dos brancos. É importante notarmos também que o filme não vê essa influência de maneira unilateral: a aldeia influenciada pela cidade, mas intercruzada. Se a cidade se vê e é vista por alguns personagens como um espaço impermeável às cosmogonias indígenas e à aldeia dos mortos, tornando-se, portanto, o refúgio escolhido por Ihjãc

¹¹⁶ No original: “Des Indiens? Hélas, mon cher Monsieur, mais voici des lustres qu’ils ont tous disparus. Oh, c’est là une page bien triste, bien honteuse, dans l’histoire de mon pays ... Vous allez, comme sociologue, découvrir au Brésil des choses passionnantes, mais les Indiens, n’y songez plus, vous n’en trouverez plus un seul”.

para tentar escapar à chamada dos mekarõs de tornar-se pajé, a eventual aparição dos mekarõs para o protagonista evidencia a porosidade dessa suposta fronteira, sendo o evento que finalmente leva Ihjãc a decidir voltar à sua aldeia. Embora os agentes desse espaço instituíam inúmeras vezes a separação entre o mundo branco e o indígena, ao renegarem as declarações de como Ihjãc se sente, os mortos e os mekarõs não respeitam essa suposta separação e invadem um espaço que não consegue aceitar esse atravessamento – pensemos aqui na necessidade de Freud de prontamente individualizar a sensação do inquietante e do reflexo desse gesto no diagnóstico de Ihjãc como hipocondríaco. A própria presença de Ihjãc e a reação dos personagens urbanos a ela ressaltam a ideia de que eles habitam diferentes temporalidades em constante atrito. Várias vezes esses personagens citadinos ressaltam que a presença de Ihjãc estaria lhes atrapalhando através, justamente, de uma ênfase na questão temporal. O protagonista e suas demandas são encarados pelos personagens citadinos como percalços que atrapalham suas orientações temporais. Assim, a funcionária do posto de saúde lhe fala: “Já tem muito tempo que você está aqui [...] Você não entende a vida do branco. Eu estou aqui cheia de trabalho, você está me atrapalhando”, enquanto o homem que recebe Ihjãc, após sua expulsão da casa de apoio, discute com ela e resalta a interrupção que o jovem indígena estaria causando em sua vida: “Olha só, já falei com ele. Tentei várias vezes, ‘tá muito difícil. Você sabe como é, né? Então, estou atrasado, era para ter saído de madrugada e ainda estou aqui, pois não quero deixar o menino na rua. Vocês têm que resolver isso!” O jovem indígena é colocado como um fardo cuja responsabilidade todos tentam atribuir a outrem. O essencial é notarmos como essa responsabilidade se dá a partir justamente de uma ênfase na questão temporal, de como Ihjãc aparece para essas pessoas como um agente que interrompe o fluir de uma temporalidade calcada a partir do trabalho e de atividades a serem feitas. Como o mekarõ que invade a cidade no terceiro ato do longa, Ihjãc aparece enquanto um agente que resalta a coexistência e a inter-relação de distintas temporalidades e cosmogonias.



Imagem 25: Incomunicação em *Chuva é cantoria na aldeia dos mortos*.

Ruídos e Barulhos

Neste capítulo, encontrei um interessante desvio do conceito central de alianças espectrais, a partir da incompatibilidade de traduzir *mekarôs* como espectros. Como argumentei ao longo das páginas anteriores, vejo, em *Chuva é cantoria na aldeia dos mortos*, muitos dos pontos centrais do conceito, especialmente na sua forma de ressaltar a coexistência de diversas temporalidades desde uma experiência que questiona a narrativa do tempo teleológico e uniforme. A impossibilidade de tradução, percebida durante o processo de escrita, não aponta, portanto, para uma incompatibilidade do conceito como possível enquadramento teórico para analisar a obra. Essa dificuldade de tradução resalta também os perigos de tentativas de tradução e aplainamento de cosmogonias em busca de uma língua franca que, muitas vezes, é baseada em uma gramática colonial. Daí também o eixo do capítulo ser a utilização dessa dificuldade de tradução como ferramenta para pensarmos como o filme postula críticas a esse intento de universalização, conectado a uma episteme eminentemente moderna, na qual práticas viram crenças e a fala e práticas dos sujeitos indígenas são incompreendidas pelos interlocutores urbanos. Nas cenas em

que Ihjãc está na cidade o filme ressalta incessantemente o atrito entre diversas cosmogonias, não apenas no nível narrativo das agressões sofridas pelo protagonista e eventual aparição dos mekarõs, mas também estético, especialmente na mudança radical do desenho de som durante esse segmento do filme. Desde que Ihjãc chega à cidade, somos bombardeados incessantemente com elementos sonoros urbanos: ruídos de carro, anúncios de carros de som, sons de rádios e televisões sempre presentes. Não argumento, entretanto, que o filme entrega-se a uma crítica fácil e binária desses elementos. O desenho de som excessivo evoque uma sensação de caos sonoro do ambiente urbano, ainda assim este não é visto como completamente separado do mundo indígena, já que o próprio protagonista também usufrui desse material, como na cena em que escuta e canta uma música de forró na rádio ou quando joga em um fliperama. Porém, mesmo assim o filme ressalta que o diálogo entre esses dois ambientes não é desprovido de conflito. Ainda pensando a partir da questão sonora, é salutar a cena em que Ihjãc liga para sua família, de um telefone público, e ressalta que não consegue escutá-los. Podemos pensar a interferência sonora não apenas no nível diegético e material da poluição auditiva ali presente, mas também no próprio atrito do diálogo entre esses dois espaços. Há um excesso sonoro que impossibilita a compreensão do sujeito indígena, transformando sua fala em ruído incompreensível. Esse fato não se dá apenas nesse momento específico, mas desde a primeira cena em que Ihjãc interage com alguém fora de sua aldeia. Ao ser atendido por uma funcionária do posto de saúde e falar seu nome ou o nome de sua mãe em sua língua, ele é prontamente requerido a dizer seus “nomes de branco”. A fala de Ihjãc é constantemente delegada à ordem do ruído pelos seus interlocutores citadinos, nunca sendo completamente aceita ou compreendida. Poderíamos pensar, portanto, em uma aproximação dessa análise com a discussão de política de Jacques Rancière a partir do seu conceito de partilha do sensível, a configuração de uma ordem que configura as formas de percepção e compressão do mundo. É também a partir da estruturação epistemológica da partilha do sensível que, argumenta Rancière, algumas falas podem ser entendidas como discurso enquanto outras são delegadas à categoria de mero barulho [*bruit*]. Embora partilhe da argumentação de Rancière sobre a divisão entre discurso e ruído como parte essencial da estruturação política – pensemos na surdez coletiva dos habitantes da cidade à fala de Ihjãc e como isso faz parte de uma longa história de políticas assimilacionistas baseadas no apagamento indígena – julgo que o filme tenciona essa divisão para além da argumentação do filósofo.

Desde uma historiografia baseada na Europa, tendo como único ponto de origem a Grécia clássica e perpassando eventos históricos europeus, como a revolução francesa ou o idealismo germânico, Rancière define a atividade política como, justamente, o embaralhar dessa ordem estabelecida, como “aquela que move o corpo do lugar que lhe era atribuído [...] ela faz visível aquilo que não tinha lugar para ser visto [...] faz aquilo que era entendido como mero barulho ser escutado como discurso”.¹¹⁷(RANCIÈRE, 1995, p. 53) Nessa argumentação, o autor posiciona a atividade política como uma espécie de inversão que não critica a própria lógica binária que a precede, apenas formulando uma forma de purificação daquilo que era entendido como barulho, pois este poderia então alcançar a categoria do discurso. Para Rancière, portanto, os enunciados percebidos como ruído devem passar por uma transfiguração redentora através da ação política para serem entendidos como discurso digno, em um movimento que nunca questiona a interdição política e social inicial do que é percebido como barulho. Entretanto, *Chuva é cantoria* ressalta como esse discurso, eminentemente humano, segundo a compressão de Rancière, é sempre parte de uma rede composta por muitos outros ruídos, sejam os barulhos urbanos que impedem a comunicação de Ihjãc com sua esposa ou os barulhos da floresta, como o canto das araras que prenunciam o chamado de Ihjãc para tornar-se pajé. Todos esses sons são parte das diversas redes de relações estabelecidas entre diversos seres, onde a voz humana é apenas um dos múltiplos ruídos presentes. Ou pensemos ainda nos outros barulhos humanos que não partem de uma ideia de voz ou discurso, como o pranto coletivo durante o *Pàrcahàc* ou a tosse do avô de Ihjãc durante sua lembrança das violências cometidas contra indígenas. Não poderíamos pensar essa tosse ou esse pranto coletivo como momentos de irrupção sônica, trazendo uma dimensão para além do discurso? Ou, ainda, atendendo ao eixo da tese, entender o diálogo com espectros ou mekarôs como parte do estabelecimento dessas múltiplas relações que presenciamos no filme? Penso também no emprego do som do mar em *Assentamento*, de Rosana Paulino, e como, através da sua relação sonora com os outros materiais da instalação, nos permite exceder a uma lógica puramente representativa. Glissant (1989, p. 123), ao discutir a experiência comunicativa das pessoas escravizadas, argumenta que, para eles,

a palavra é, antes de tudo, som. O barulho é essencial à fala ... Significado e tom caminhavam de mãos dadas para o indivíduo desenraizado no silêncio implacável do mundo da escravidão. Já que a fala era proibida, os escravos camuflavam a palavra sob a

¹¹⁷ No original: “L’activité politique est celle qui déplace un corps du lieu qui lui était assigné ... elle fait voir ce qui n’avait pas lieu d’être vu, fait entendre comme discours ce qui n’était entendu que comme bruit.”

intensidade provocante do grito. Ninguém conseguia traduzir o significado do que parecia ser nada além de um grito. Foi considerado nada mais que o chamado de um animal selvagem. É assim que o homem despossuído organizou sua fala, tecendo-a na textura aparentemente sem sentido do barulho extremo.¹¹⁸

O que *Chuva é cantoria* traz é a possibilidade de estarmos abertos a ruídos e sons que se estendem para além da voz humana e para além do discurso. A presença constante de barulhos e sua importância na teia de relações envolvendo os múltiplos seres filmados ou ouvidos afastam-se radicalmente do modo como Rancière propõe a transfiguração do ruído excessivo em discurso coerente, como uma contra-resposta revolucionária à opressão, um movimento que ainda subscreve uma valorização do discurso, como aquele que pode conduzir à verdadeira comunicação e ao conhecimento – lembremos uma vez mais da recorrência do emprego negativo da ideia de fetiche ou culto para se referir a algo que necessita ser desmistificado. O filme mostra maneiras pelas quais podemos pensar no barulho como uma comunicação em si, estendendo-se para além do corpo singular de quem fala, por ser produzido e ouvido por diferentes corpos e seres. Isso faz-se importante justamente por também ressaltar a necessidade de evasão de modelos que se pretendem universais, mas são construídos através de uma historiografia extremamente particular e geograficamente marcada. Essa visão do que seria a política, portanto, remete a projetos como o posto do extinto SPI ou da atual casa de apoio que recebe Ihjãc: uma tentativa de “dar voz” ao indígena a partir de uma gramática colonial. Há, portanto, uma curiosa inversão, já que no filme essas políticas aparecem como as ruínas ocupadas por sujeitos indígenas e pelos múltiplos outros seres que compõem o território. O que *Chuva é cantoria na aldeia dos mortos* mostra, portanto, é a vacuidade desses intentos universalizantes e de políticas de apoio baseadas em temporalidades coloniais.

¹¹⁸ No original: “the word is first and foremost sound. Noise is essential to speech ... Meaning and pitch went together for the uprooted individual, in the unrelenting silence of the world of slavery. Since speech was forbidden, slaves camouflaged the word under the provocative intensity of the scream. No one could translate the meaning of what seemed to be nothing but a shout. It was taken to be nothing but the call of a wild animal. This is how the dispossessed man organized his speech by weaving it into the apparently meaningless texture of extreme noise.”

Considerações Finais

Carregando um Cemitério de Mortos nas Costas

*Ma mémoire est entourée de sang. Ma mémoire a sa ceinture de cadavres!*¹¹⁹
Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*.

Em um dos inumeráveis escândalos que permeiam o governo de Jair Messias Bolsonaro, a então secretária de cultura, Regina Duarte, durante uma entrevista concedida à emissora CNN, em 7 de maio de 2020, foi questionada sobre os mortos e torturados pela ditadura militar brasileira, após cantar uma música associada a esse regime. Visivelmente incomodada pela pergunta do repórter, ela declara: “Ficar cobrando coisas que aconteceram nos anos 1960, 1970, 1980... Gente, é para frente que se olha... Não quero arrastar um cemitério de mortos nas minhas costas. Não quero isso para ninguém... Não vive quem fica arrastando cordéis de caixões.”¹²⁰ As declarações causaram uma grande comoção midiática, fato que certamente contribuiu para a sua posterior exoneração do cargo. Muitos portais de notícia criticaram a maneira como a secretária minimizou mortos e torturados durante um período cuja ampla pesquisa histórica constata suas atrocidades em diversas esferas. Outros tantos ridicularizam a sua fala, definindo-a como totalmente desprovida de sentido. Entretanto, é justamente a partir de declarações julgadas como tolas ou banais que podemos testemunhar a difusão de discursos complexos e sua adoção como lugar-comum. Embora claramente compactue com essas críticas e perceba também o ridículo da situação, em vista das análises e hipóteses suscitadas nas páginas anteriores, argumento que a fala de Regina Duarte não é *apenas* um absurdo conservador desprovido de sentido, mas uma fala muito mais perniciosa e sintomática quando entendida formulação de uma lógica muito mais ampla contra as políticas de memória.

O discurso da secretária é construído a partir da necessidade de abandonar os mortos (o passado) para que possamos seguir em frente, em direção ao futuro. Tal qual muitos dos discursos teóricos imbricados na construção de uma temporalidade linear e teleológica, a partir de estratégias

¹¹⁹ “Minha memória está rodeada de sangue. Minha memória tem seu cinturão de cadáveres!”

¹²⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=v9gLHrP7RNw>. O trecho citado encontra-se entre os 19m20s e 20m20s.

coloniais e racializantes, os mortos aparecem como um entrave para esse deslocamento. Pensemos na trajetória hegeliana do Espírito ou dos resquícios primitivistas na psique ocidental e sua acumulação excessiva, simbolizada pela evocativa imagem hiperbólica de arrastar um cemitério, impossibilitando um caminhar sem entraves em direção ao que a secretária vislumbra como um futuro de união nacional. Lembremos de como esse discurso é remanescente do discurso romantizado de miscigenação. Uma união que integraria todos os espectros de ideologia política sob a égide de uma cultura neutra e asséptica, postulada pela secretária momentos antes de cantar a música do período ditatorial, sugere ser esse o momento no qual essa união já havia sido alcançada. Mais que impossibilitar essa trajetória nacional teleológica, dentro da lógica da secretária, esses mortos impossibilitariam a própria vida daqueles que os carregam, já que “não vive quem fica arrastando cordéis de caixões”. A secretária transfigura aqueles que demandam o não esquecimento desses mortos, e que os carregam consigo publicamente, em mortos eles mesmos. Essa declaração torna-se ainda mais perversa ao percebermos que, ao serem transfigurados em mortos, ou ao menos em “não vivos”, essas mesmas pessoas não teriam acesso a futuro projetado pela secretária.



Imagem 26: Captura de Tela. Entrevista de Regina Duarte e obras de Rubem Valentim.
Fonte: em <https://www.youtube.com/watch?v=v9gLHrP7RNw>. Acesso em: 25 jan. 2022

Há, porém, aqueles que se negam a deixar que os mortos enterrem os mortos, como demonstrei ao longo das páginas anteriores. A partir da minha conceptualização central de *alianças espectrais*, demonstrei como obras artísticas e movimentos ativistas podem rasurar esse discurso de colonização temporal, ao evidenciar a possibilidade de pensarmos em outras possíveis temporalidades e suas coexistências. Curiosamente, essa resposta artística à colonização temporal está presente de maneira fantasmática na própria entrevista de Regina Duarte. Ao fundo da imagem, posicionados entre a secretária e o repórter, dois quadros do artista afro-brasileiro Rubem Valentim aparecem como presenças espectrais que oferecem um contraponto à fala da secretária, através da conjuração de epistemologia das religiões afro-brasileiras, as quais estabelecem o que Leda Maria Martins (2003, p. 79) chama de “temporalidade espiralar, na qual o passado pode ser definido como o lugar de um saber e de uma experiência acumulativos, que habitam o presente e o futuro, sendo também por eles habitado”. Se a assombração de Espinosa pelo fantasma do brasileiro negro resalta a vacuidade de tentativas de apagar esse passado, a partir do exorcismo de seus espectros, a presença fantasmática dos quadros de Valentim aparece como uma repetição tragicômica desse evento. Ao longo da tese, analisei diferentes maneiras estéticas e narrativas de certos objetos artísticos que buscam conjurar os espectros, como maneira de ressaltar a continuação de passados que se querem sublimados, assim como os quadros de Valentim conjuram toda uma história catastrófica que seria prontamente recusada por Regina Duarte. Todas as obras aqui discutidas ressaltam a artificialidade de uma construção temporal única ao pensarem diversas outras maneiras de relacionar-se com o passado, suas permanências e seus fantasmas.

Ao escolher uma conceptualização central como elemento aglutinador de objetos tão diversos, pude deter-me em distintas formas de enquadrar o que venho chamando de alianças espectrais. Assim, não busquei enquadrar uma hierarquização de diferentes epistemologias ou distintas compreensões temporais, mas de compreender formas plurais de rasurar discursos que buscam a naturalização de uma temporalidade única, compartilhada por todos. Assim, análises de temporalidades barrocas, estilo eminentemente ocidental, compartilham páginas com investigações sobre cosmogonias indígenas. Ao longo da tese, portanto, pensei a figura do espectro como algo próximo à definição de Avery Gordon (2008, p.8), para quem o fantasma “não é apenas uma pessoa morta ou desaparecida, mas uma figura social, e investigá-lo pode nos levar

até o local onde história e subjetividade constroem a vida social”.¹²¹ Ao ater-nos apenas ao visível, não podemos presenciar as inúmeras formas pelas quais o passado assombra o presente. O passado colonial e escravocrata ainda estrutura relações raciais, projetos públicos e afeta materialmente nosso presente. A partir dessa argumentação central, discuti diversas maneiras pelas quais alguns objetos artísticos possibilitam pensarmos formas de conjurarmos espectros para rasurar um discurso temporal que almeja sepultá-los no passado. Entretanto, se me aproximo de Gordon na sua definição do fantasma, a análise dessas obras a partir do conceito de alianças espectrais questiona a posterior conclusão da autora de que “devemos oferecer ao fantasma uma recepção hospitaleira, mas o acerto de contas vitorioso com o fantasma sempre requer uma parcialidade para com os vivos” (GORDON, 2008, p.56). Essa conclusão é estranhamente remanescente da discussão freudiana da melancolia como o resultado patológico de um luto fracassado. Na abertura ao espectro discutida pela autora, devemos permitir ser assombrados, mas sempre mantendo uma clara divisão entre vivos e mortos, na qual os vivos representam a ligação privilegiada. Seguindo uma narrativa psicanalítica da cura, Gordon acaba por reencenar uma temporalidade utópica e teleológica, na qual só devemos engajar-nos com o passado se houver a possibilidade de progresso e absolvição. Aceitemos os mortos, mas saibamos o momento de cortar essa ligação. As obras analisadas ao longo da tese permitem, conforme argumento, questionar essa pretensa necessidade de um exorcismo final. Elas buscam uma relação com o espectro que escapa ao enquadramento da patologia, possibilitando, assim, vislumbrarmos outros regimes temporais. Para além disso, as alianças espectrais estabelecidas por essas obras questionam a própria centralidade da ideia de cura ao apontar para a possibilidade de mobilizarmos essas forças espectrais para a criação de comunidades.

As alianças espectrais aqui discutidas não indicam uma relação estabelecida apenas através do desejo de indivíduos que buscam reavivar esse passado, mas da própria insistência desses materiais espectrais que se recusam a ser ignorados. Pensemos nas *assemblages* barrocas de Farnese, realizadas a partir da junção de *revenants* coloniais na fotografia de arquivo de *Assentamento* e a silenciosa demanda de não-esquecimento da mulher retratada, ou ainda nas demandas dos mekarôs, em *Chuva é cantoria na aldeia dos mortos*, e a importante presença dos

¹²¹ No original: “The ghost is not simply a dead or missing person, but a social figure, and investigating it can lead to that dense site where history and subjectivity make social life.

ancestrais na carta Guarani-Kaiowá. Através da conjuração de Timóteo, em *Crônica da casa assassinada*, ou do uso da bruxa feminista e sua contestação de metodologias historiográficas canônicas, ao longo das páginas anteriores presenciamos também a possibilidade de coletividade propiciada por essas alianças espectrais. A análise dessas obras, portanto, apontou para uma relação com os espectros, que escapa a uma leitura de trauma como patologia eminentemente individual. Ao entender os espectros como forças coletivas, essas obras apontam para a necessidade de mudanças estruturais e sociais no lugar de uma cura individual. Permitir-se ser assombrado, portanto, é uma forma de melhor avaliar aqueles que a narrativa historiográfica tradicional transformou e continua a transformar em espectros. É escutar o fantasma do brasileiro negro e sarnento que assombra Espinosa ao demandar que nos lembremos que seu assassinato corporal e ontológico é a argamassa da construção e a manutenção da epistemologia ocidental moderna. É perceber a perpetuação da *sobrevida da escravidão* nos corpos negros diariamente mortos ou dilacerados. É escutar como a carta Guarani-Kaiowá ressalta a continuidade de um estado colonial genocida. “Porque mesmo agora que está tudo acabado – acabado e encerrado –, vai estar sempre lá esperando você”.¹²²

¹²² Morrison, 2007, p. 63.

REFERÊNCIAS

- AHMED, Sarah. **Queer Phenomenology**. Durham: Duke University Press, 2006.
- ANDERMANN, Jens. **Tierras en trance: arte y naturaleza después del paisaje**. Chile: Metales Pesados, 2018.
- ANDRADE, Farnese de. “A grande alegria”. In: COSAC, Charles (org.) **Farnese Objetos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005
- BARRETO, Romilda F. Patez. **Tempo em suspensão: objeto reconvocado em Farnese de Andrade**. IN: Colóquio CBHA, 28., 2009. Anais, pp.408-418.
- BARTHES, Roland. **La chambre claire: note sur la photographie**. Paris: Gallimard, 1980.
- BECKMAN, Ericka. “Unfinished Transitions: The Dialectics of Rural Modernization in Latin American Fiction.” *Modernism/modernity*, v. 23, n.4, 2016, p: 813-832.
- BENJAMIN, Walter. **The Arcades Project**. Harvard: Harvard University Press, 2002.
- BENJAMIN, Walter. **Mágia e Técnica, Arte e Política: Obras Escolhidas Vol. I**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. **The Origins of the German Tragic Drama**. Translated by Osborne, John. Verso: London, 2009.
- BIRMAN, Patricia. “Sorcery, Territories, and Marginal Resistances in Rio De Janeiro,” In Roger Sansi-Roca and Luís Nicolau Parés (eds) **Sorcery in the Black Atlantic**. Chicago: The University of Chicago Press, 2011.
- BLANCO, Maria Ester del Pilar; PEEREN, Esther. **The spectralities reader**. New York: Bloomsbury, 2013.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOVENSCHEN, Silvia. “The Contemporary Witch, the Historical Witch and the Witch Myth: The Witch, Subject of the Appropriation of Nature and Object of the Domination of Nature,” In **New German Critique**, 15(1), 1975. Pp.82-93.

BRAGA, Beatriz. “Feminismo Revigorado Com Nova Geração.” *Algomais*, 2019. Disponível em: revista.algomais.com/colunistas/beatriz-braga/feminismo-revigorado-com-nova-geracao. Acesso em 05 de Março de 2020.

BRAUN, Johanna. **Thou Shalt Not Suffer a Witch to Live (On Mass Hysteria I)**. Online, 2018. Disponível em: www.johannabraun.com/2-inhalt/works/67-thou-shalt-not-suffer-a-witch-to-live-on-mass-hysteria-i.html.

BUTLER, Judith. **Antigone’s Claim: Kinship Between Life and Death**. New York: Columbia University Press, 2000.

CALAINHO, Daniela Buono. **Metrópole das mandingas: religiosidade negra e inquisição portuguesa no antigo regime**. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

CALIRMAN, Claudia. **Brazilian Art Under Dictatorship**. Durham: Duke University Press, 2012

CAMARGO, Carlos Augusto Nunes. Uma abertura ao outro na obra de Farnese de Andrade. **Revista Gama Estudos Artísticos**. v. 1, n. 2. p. 148-153, 2013.

CAMPT, Tina. “Black Visuality: A Glossary” *Foto Museum, Online, 2018*. Disponível em: https://www.fotomuseum.ch/en/explore/stillsearching/series/154906_black_visual_frequency_a_glossary.

CAMPT, Tina. **Listening to Images**. Durham: Duke University Press, 2017.

CANO, Gabriela. “El Feminismo y Sus Olas.” **Letras Libres**, 2018. Disponível em: www.letraslibres.com/mexico/revista/el-feminismo-y-sus-olas. Último acesso em 26/10/2020.

CANO, Gabriela. “The Feminist Debate in Mexico” In: Carlos Manuel Salomon (ed) **The Routledge History of Latin American Culture**. New York: Routledge, 2017, pp. 284–297.

CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 14a Edição, 2015.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Os mortos e os outros**: Uma análise do sistema funerário e da noção de pessoa entre os índios Krahó. São Paulo: Editora Hucitec, 1978.

CAYGILL Howard. “Walter Benjamin’s Concept of Allegory.” **The Cambridge Companion to Allegory**. Ed. Rita Copeland and Peter T. Struck. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, p. 241-253.

COSAC, Charles (org.). **Farnese objetos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

COSTA, Leda Maria da. **O invisível refletido**: A representação da morte e dos mortos nas memórias póstumas de Brás Cubas e Crônica da casa assassinada. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

COULTHARD, Glen. **Red Skin, White Masks**: Rejecting the Colonial Politics of Recognition. Minneapolis: Minesota University Press, 2014.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Sociologia de la imagen**: miradas ch’ixi desde la historia andina. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

DANTAS, Vinicius. Entre “A negra” e a mata virgem. **Novos Estudos**, v.45, n.1, 1996.

DE CARVALHO, Augusto. “Walter Benjamin, um Diógenes berlinense em Paris.” **Cadernos Walter Benjamin**, v. 19, p. 222-231, 2017.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. **L’Anti-Édipe**. Paris: Éditions de Minuit, 1972.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. **Mille Plateaux**. Paris: Éditions de Minuit, 1980.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-édipo**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DELORIA JR, Vine. **God is Red**: A Native View on Religion. Golden: Fulcrum Publishing, 1972.

DERRIDA, Jacques. **Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International.** New York and London: Routledge, 1994.

DINSHAW, Carolyn. **Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre- and Postmodern.** Durham, N.C.: Duke University Press, 1999

DUNBAR-ORTIZ, Roxanne. "The Opposite of Truth is Forgetting: An Interview with Roxanne Duban-Ortiz by Chris Dixon." **Upping the Anti** 6, 2008, pp. 47-58.

ECHEVERRÍA, Bolívar. **La modernidad de lo Barroco.** México: ERA, 1988.

EVANS, Arthur. **Witchcraft and the Gay Counterculture: A Radical View of Western Civilization and Some of the People It Has Tried to Destroy.** Boston: Fag Rag Books, 1978.

FANON, Frantz. **Peau noire, masques blancs.** Paris: Éditions du Seuil, 1971.

FEDERICI, Silvia. **Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation.** New York: Autonomedia, 2014.

FIOL-MATTA, Licia. "Visions of Gender: Sor Juana and the First Dream." **Nepantla: Views from. South**, v.4, n. 2, 2003, p. 345–374.

FRECCERO, Carla. "Queer Spectrality: Haunting the Past". IN: BLANCO, Maria Ester del Pilar; PEEREN, Esther (orgs). **The spectralities reader.** New York: Bloomsbury, 2013. FRECCERO, Carla. *Queer/Early/Modern.* Durham: Duke University Press, 2005.

FREEMAN, Elizabeth. **Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories.** Durham and London: Duke University Press, 2010.

FREUD, Sigmund. **O homem dos lobos e outros textos.** São Paulo: Companhia das Letras,

FREUD, Sigmund. **Totem and Taboo.** London: Routledge, 2001

FREYRE, Gilberto **Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal.** 47 ed., Rio de Janeiro: Global Editora, 2006.

FREYRE, Gilberto. Manifesto regionalista. 7.ed. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996. p.47-75.

FRIEDMAN, Edward H. Afterword: Redressing the Baroque. IN: **Hispanic Baroques: Reading Culture in Context**, Ed. Nicholas Spadaccini and Luis Martín-Estudillo. Nashville: Vanderbilt University Press, 2005, pp. 283-306.

GINZBURG, Carlo. **Ecstasies: Deciphering the Witches' Sabbath**. London: Hutchinson, 1991.

GIORGI, Gabriel. **Formas comunes: animalidad, cultura y biopolítica**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014

GIRALDIN, Odair. “A morte, o morrer e o morto entre os Timbira” **Núcleo de Estudos e Assuntos Indígenas**. Disponível em: <http://www.uft.edu.br/neai/?p=378>. Acesso em: 20 de Abril de 2022.

GLISSANT, Édouard. **Le discours antillais**. Paris: Gallimard, 1981.

GORDON, Avery. **Ghostly matters**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008

GREY, Peter. **Apocalyptic Witchcraft**. Cornwall: Scarlet Imprint, 2013.

HARDT, Michael, NEGRI, Antonio. **Commonwealth**. Cambridge: Harvard University Press, 2009.

HARTMAN, Saidiya. **Lose Your Mother: A Journey along the Atlantic Slave Route**. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 2007.

HARTMAN, Saidiya. “Venus in Two Acts,” In **Small Axe**, 2008.

HARTMAN, Saidiya. **Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America**. New York: Oxford University Press, 1997.

HEGEL, Friedrich. **The Philosophy of History**. Ontario: Kitchener, 2001.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLLANDA, Helloisa Buarque de. **Explosão Feminista: Arte, cultura, política e universidade.** São Paulo: Companhia Das Letras, 2018.

HORTA, Amanda. "Chuva é cantoria na aldeia dos mortos." **Anuário Antropológico** v. 46, n. 1, 2021, pp.321-326.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do Passado Presente.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

IMAN JACKSON, Zakiyyah. **Becoming Human: Matter and Meaning in an Antiracist World.** New York: New York University Press, 2020.

JAMESON, Fredric. "Marx's Purloined Letter,." IN: SPRINKER, Michael. **Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida's Specters of Marx.** London and New York: Verso, 1999.

JOSEPH, Miranda. **Against the Romance of Community.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

KILOMBA, Grada. **Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism.** Münster: Unrast, 2008

LATOUR, Bruno. **Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime.** New York: Wiley, 2017.

LATOUR, Bruno. **A esperança de Pandora.** São Paulo: Editora da Universidade Sagrado Coração, 2001.

LIBORION, Max. **Pollution is Colonialism.** Durham: Duke University Press, 2021.

LEPECKI, André. "The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances." **Dance Research Journal.** Vol. 42, No. 2, 2010, p. 28-48.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes Tropiques.** Paris: Librarie Plon, 1995.

LISSOVSKY, Maurício. "O sumiço da senzala: tropos na raça na fotografia brasileira". **Devires,** v. 13, n. 1, jul.-dez. 2016.

LOPES, Anchyses Jobim. 'Família', de Farnese de Andrade: reflexões sobre o feminino, a função materna e as novas configurações familiares. **Estudos de Psicanálise**. v. 1, n. 46, p. 15-24, 2016.

LOPES, Denilson. **Nós, os mortos**: melancolia e neobarroco. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

MARTINS, Gilberto Figueiredo. "Recordações da casa dos mortos." **Cult: Revista Brasileira de Literatura**. São Paulo: Lemos, ano II, n. 14, p. 48-53, set. 1998.

MARTINS, Leda Maria. "Performances do tempo e da memória: os congados." **O Percevejo**: Revista de Teatro, Crítica e Estética. Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, 2003.

MARX, Karl. **Capital**: A Critique of Political Economy. Vol. 1. London: Penguin Books, 1990.

MARX, Karl. **Os 18 Brumário de Luis Bonaparte**. Rio de Janeiro: Boitempo, 2011.

MARX, Karl. "The Future Results of British Rule in India." **New-York Daily Tribune**, [S. l.], p. 217, 8 ago. 1853.

MARX, Karl. "The British Rule in India." **New-York Daily Tribune**, [S. l.], p. 217, 6 jun. 1853.

MBEMBE, Achille. **Critique de la raison nègre**. Paris: La Découvert, 2015.

MICHELET, Jules. **The sorceress**: a study in middle age superstition. A complete translation from the French of Jules Michelet by A.R. Allinson. London: Imperial Press, 1905.

MICHELLE SMITH, Shawn. **Photographic Returns**: Racial Justice and the Time of Photography. Durham: Duke University Press, 2020.

MIGNOLO, Walter. **The Darker Side of Western Modernity**: Global Futures, Decolonial Options. Durham: Duke University Press, 2011.

MIRZOEFF, Nicholas. **The Right to Look**: A Counterhistory of Modernity. Durham: Duke University Press, 2011.

MONTAG, Warren. **Bodies, Masses, Power**: Spinoza and His Contemporaries. Londres: Verso, 1999.

MORAÑA, Mabel. “Baroque/Neobaroque/Ultrabaroque: Disruptive Readings of Modernity.” **Hispanic Baroques: Reading Culture in Context**, Ed. Nicholas Spadaccini and Luis Martín-Estudillo. Nashville: Vanderbilt University Press, 2005, pp. 241-282.

MORRISON, Toni. **Amada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MORRISON, Toni. **Beloved**. New York: Vintage Books, 2004.

MORSS, Susan. **Hegel, Haiti, and Universal History**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2009.

MOTEN, Fred. **The Universal Machine**. Durham: Duke University Press, 2018.

MURREY, Amber. “Decolonising the Imagined Geographies of ‘Witchcraft.’”. **Third World Thematics: A TWQ Journal**, 2(3): 157–179, 2017.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **The Sorcery of Color: Identity, Race, and Gender in Brazil**. Philadelphia: Temple University Press, 2003.

OCHOA, ANA MARIA. **Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia**. Durham: Duke University Press, 2014.

PAIVA, José Pedro. **Bruxaria e superstição: Num país sem "caça às Bruxas" 1600-1774**. São Paulo: Notícias, 1997

PALMIÉ, Stephan. “Thinking with Ngangas: Reflections on Embodiment and the Limits of “Objectively Necessary Appearances” **Comparative Studies in Society and History**, v. 48, n.4, 2006, pp. 852-886.

PARABONI, Patrícia. **Angústia e perseguição na hipocondria: a eterna atualização do mesmo** (Tese de Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

PEDRO, Joana Maria. “O feminismo de Segunda Onda - Corpo, Prazer e Trabalho,” In: Carla Bassanezi Pinsky and Joana Maria Pedro (eds) **Nova História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012.

PIGNARRE, Philippe, STENGERS, Isabelle. **Capitalist Sorcery: Breaking the Spell**. London: Palgrave Macmillan, 2011.

PRADO JR, Caio. **Formação do Brasil Contemporâneo (Colônia)**. São Paulo: Brasiliense, 1976.

PRATT, Mary Louise. **Imperial Eyes**. Londres: Routledge, 1992.

PURKISS, Diane. **The Witch in History: Early Modern and Twentieth-Century Representations**. New York: Routledge, 1996.

QUARESMA, Paulo Sérgio Andrade. **A morte, os mortos e o morrer na Crônica da casa assassinada de Lúcio Cardoso**. Dissertação (Mestrado em História da Literatura) – Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2007.

QUIJANO, Aníbal. “Colonialidad y modernidad-racionalidad” **Perú Indígena**, vol. 13,. Nº 29, 1991.

RANCIÈRE, Jacques. **La méésentente**. Paris: Éd. Galilée, 1995.

REIS, João José. “Candomblé and Slave Resistance in Nineteenth-Century Bahia,” In Parés Luis Nicolau and Roger Sansi-Roca (eds) **Sorcery in the Black Atlantic**. Chicago: The University of Chicago Press, 2011, pp. 55–74.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIBEIRO, Stephanie. “Quem somos: mulheres negras no plural, nossa existência é pedagógica,” In: Heloísa Buarque de Hollanda (ed) **Explosão feminista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, pp.261-299.

RIFKIN, Mark. **Beyond Settler Time: Temporal Sovereignty and Indigenous Self-Determination**. Durham: Duke University Press, 2017.

ROPER, Lyndal. **The Witch in the Western Imagination**. Charlottesville: University of Virginia Press, 2012.

SANTANA, Rafael Eduardo. “Entre o estranho e o familiar: os objetos de Farnese de Andrade.” **Concinnitas**. v. 2, n. 19, p. 21-35, 2011.

SANTOS DE ARAÚJO, Flavia. Rosana Paulino and the Art of Refazimento: Reconfigurations of the Black Female Body in the Land of Racial Democracy. **BRASILIANA: Journal for Brazilian Studies**, v. 8, n. 1-2, p. 63-90, 2019.

SCHMIDT, Christopher. **The Poetics of Waste: Queer Excess in Stein, Ashbery, Schuyler, and Goldsmith**. New York: Palgrave, 2014

SCHWARCZ, Lilia; STARLING, Heloisa. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCOTT, David. **Conscripts of Modernity: The Tragedy of Colonial Enlightenment**. Durham: Duke University Press, 2004.

SCOTT, David. **Omens of Adversity: Tragedy, Time, Memory, Justice**. Durham: Duke University Press, 2014.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Epistemology of the closet**. Berkeley: University of California Press, 1990.

SEMPRUCH, Justyna. “Feminist Constructions of the ‘Witch’ as a Fantasmatic Other” **Body & Society**, 10(4): 113–133, 2004.

SEMPRUCH, Justyna. **Fantasies of Gender and the Witch in Feminist Theory and Literature**. West Lafayette: Purdue University Press, 2008.

SHARPE, Christina. **In the Wake: On Blackness and Being**. Durham: Duke University Press, 2016.

SILVA, Denise Ferreira. **Towards a Global Idea of Race**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

SILVA, Jaqueline de Oliveira. “O Sagrado Feminino: Olhando Pra Além Do Próprio Útero.” Online, 2017. Disponível em: blogueirasnegras.org/2017/01/31/o-sagrado-feminino-olhando-pra-alem-do-proprio-utero/.

SNEAD, James. “Repetition in Black Culture” **Black American Literature Forum**, Vol. 15, No. 4, 1981.

SOUSA SANTOS, Boaventura de. **Epistemologies of the South: Justice against Epistemicide**. Boulder: Paradigm Publishers, 2014

SOUSA, Rafael Eduardo Santana de. **Farnese de Andrade: Artista como Profanador**. IN: Semana de pesquisa em artes, 3, 2009, Rio de Janeiro. Anais. p.117-123.

SOUZA, Laura de Mello. **Inferno atlântico: Demonologia e colonização, séculos XVI - XVIII**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2001.

SOUZA, Laura de Mello e. “Sorcery in Brazil: History and Historiography”. In: Parés Luis Nicolau. and Roger Sansi (eds) **Sorcery in the Black Atlantic**. Chicago: University of Chicago Press, 2011, pp. 41–54.

SOUZA, Laura de Mello. **O diabo e a terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no brasil colonial**. Companhia Das Letras, 1986.

SPILLERS, Hortense. "Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book." **Diacritics**, v.17, n.2, 1987, pp. 65-81

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. “Ghostwriting”. In: Maria Ester del Pilar Blanco, Esther Peeren (eds). **The spectralities reader**. New York: Bloomsbury, 2013.

STARHAWK. **The Spiral Dance: A Rebirth of the Ancient Religion of the Great Goddess**. San Francisco: Harper, 1989.

TAYLOR, Diana. **Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's “Dirty War”**. Durham: Duke University Press, 1997

TAYLOR, Diana. **¡Presente! The Politics of Presence**. Durham: Duke University Press, 2020.

THOMPSON, Michael. **Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value.** Oxford: Oxford University Press, 2017.

URBAN, Hugh B. **Magia Sexualis: Sex, Magic, and Liberation in Modern Western Esotericism.** Berkeley: University of California Press, 2008.

VIDAL, Hernán. “Aesthetic Categories as Empire Administration Imperatives: The Case of the Baroque”, IN: **Hispanic Baroques: Reading Culture in Context**, Ed. Nicholas Spadaccini and Luis Martín-Estudillo. Nashville: Vanderbilt University Press, 2005, pp. 20-51.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais.** São Paulo: Cosac Naif, 2009.

WEHELIYE, Alexander G. Diagrammatics as Physiognomy: W. E. B. Du Bois’s Graphic Modernities. **CR: The New Centennial Review**, v.15,n.2, p.23-58, 2015.

WYNTER, Sylvia. “Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, after Man, Its Overrepresentation-An Argument.” **CR: The New Centennial Review** 3.3, 2003, pp.257-337.

ZELIC, Helena. “Somos as Netas De Todas as Bruxas Que Vocês Não Conseguiram Queimar” **Revista Capitolina**, Online, 2015.