



BRAZILIAN JOURNAL OF LATIN AMERICAN STUDIES

SPECIAL ISSUE:

**CULTURES, IDENTITIES, AND ARTISTIC EXPRESSIONS:
AESTHETIC AND POLITICAL PERSPECTIVES IN LATIN AMERICA**

**VOL. 22, N 46 SÃO PAULO, BRAZIL
NOVEMBER 2023**





CADERNOS PROLAM / USP - BRAZILIAN JOURNAL OF
LATIN AMERICAN STUDIES

PUBLICADO PELO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM INTEGRAÇÃO DA AMÉRICA
LATINA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO - PROLAM/USP. VOL. 22, N. 46
(NOV. 2023).

SEMESTRAL- ISSN 1676-6288 - INTEGRAÇÃO DA AMÉRICA LATINA.
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. 1- ESTUDOS LATINO-AMERICANOS CIÊNCIA
POLÍTICA E RELAÇÕES INTERNACIONAIS. 2- DIREITO. 3- ECONOMIA. 4-
GEOGRAFIA. 5- HISTÓRIA. 6- PSICOLOGIA. 7- SAÚDE COLETIVA. 8-
SOCIOLOGIA.

ISSN 1676-6288



BRAZILIAN JOURNAL OF
LATIN AMERICAN STUDIES

46

NOVEMBER - 2023



BRAZILIAN JOURNAL OF
LATIN AMERICAN STUDIES

Corpo Editorial

*Editorial Board
Cuerpo Editorial*

Editores Responsáveis - N. 46

Editors of N. 46

Editores Responsables - N. 46

Ana Daniela de Souza Gillon

Universitat Pompeu Fabra

Isabella Regina Oliveira Goulart

Faculdades Metropolitanas Unidas

Gonzalo Aguilar

Universidade de Buenos Aires

Editoras da BJLAS

Editors

Maria Cristina Cacciamali

Universidade de São Paulo

Vivian Urquidí

Universidade de São Paulo

Editora Convidada - N. 46

Editora Convidada - N. 46

Guest Editor - N. 46

Rafaela Nunes Pannain

Universidade de São Paulo

Coordenação Editorial

Coordinación Editorial

Editorial Coordination

Bruno Massola Moda

Maria Medeiros Palazzo Rolim

Universidade de São Paulo

Editores Associados

Associate Editors

Editores Asociados

Bernardo Mançano Fernandes

Universidade Estadual de São Paulo

Camilo Negri

Universidade de Brasília

Edwin Ricardo Pitre-Vásquez

Universidade Federal de Paraná

Eduardo Guedes Pereira

University of West Indies

Félix Pablo Friggeri

Universidade Federal da Integração Latino-americana

Franco de Matos

Universidade de Brasília

Joana Fátima Rodrigues

Universidade Federal de São Paulo

Júlio César Suzuki

Universidade de São Paulo

Lincoln Secco

Universidade de São Paulo

Lucilene Cury

Universidade de São Paulo

Marilene Proença Rebello de Souza

Universidade de São Paulo

Rafael Antonio Duarte Villa

Universidade de São Paulo

Sylvia Adriana Dobry

Universidade de São Paulo

Wagner Tadeu Iglecias

Universidade de São Paulo

Estagiários

Intern

Daniel Martins Cantuaria

Geovanny Luan Piedade

Universidade de São Paulo

Arte

Graphic Design

Gabriel Galdino

Universidade de São Paulo

Corpo Editorial Internacional

International Advisory Board

Cuerpo Editorial Internacional

Ana Esther Ceceña

Universidad Nacional Autónoma de México

Andrés Donoso Romo

Universidad Playa Grande (Chile)

Angel Guillermo Quinteros

Universidad de Puerto Rico

Ariel Gómez Ponce

Universidad Playa Grande

Betty Lozano

University Consortium on Afro-Latin American Studies (USA)

Elissa Loraine Lister Brugal

Universidade Nacional de Colombia

Enrique E. Shaw

Universidad de Córdoba

Guillermo Beatón

Universidad de la Habana

Inés María Fernández Mouján

Universidad Nacional de Mar del Plata

Jhon Williams Montoya

Universidad Nacional de Colombia

Juan Bello Dominguez

Universidad Pedagógica Nacional

Marina von Harbach Ferenczy

Università degli Studi di Ferrara

Nohora Inés Carvajal Sanchez

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

Octavio Quesada García

Universidade Autónoma de México

Pablo Rocca

Universidad de la República (Uruguai)

Raúl Bernal-Meza

Universidades Nacional del Centro (Argentina)

Tício Escobar

Centro de Artes Visuales (Paraguai)

Vincent Gouëset

Université Rennes 2 (França)

Wladimir Mejía Ayala

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

Editores Honorários

Honorary Editors

Editores Honorários

Sedi Hirano

Universidade de São Paulo

Emir Simão Sader

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Lígia Prado

Universidade de São Paulo

Afrânio Mendes Catani

Universidade de São Paulo

Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves

Universidade de São Paulo

Editora/es Assistentes

Assistant Editors

Asistentes Editoriales

Giovanna Fidelis Chrispiano

Andréa Rosendo da Silva

Graziela Tavares de Souza Reis

Fernanda Durazzo de Oliveira

Suzana Maria Loureiro Silveira

Ygor Pierry Piemonte Ditão

Gabriel Dibb Daub De Vuonno

Beatriz Leal

Deise dos Santos Oliveira

Lucas Cotosck Lara

Helena S. Rodrigues Cunha

Karen Marcello

Isabela Furegatti Corrêa

Ana Paula Dias

Francielli Mores Gusso

Maira Alejandra Amaris Buelvas

Universidade de São Paulo

APRESENTAÇÃO

A ***Brazilian Journal of Latin American Studies (BJLAS)*** é uma revista especializada em difundir estudos sobre a América Latina. Criada em 2002 pelo Programa de Pós-graduação Integração da América Latina (PROLAM/USP), na fase inicial a ***BJLAS*** teve o objetivo de favorecer o ambiente de integração regional com publicações neste âmbito do conhecimento. Com o passar dos anos, o periódico ampliou seu universo disciplinar e hoje divulga produções científicas de nível de pós-graduação nos diversos campos das humanidades, das artes e das ciências sociais.

Para garantir o foco das publicações da Revista, os editores da ***BJLAS*** têm priorizado temáticas de impacto regional para a América Latina e trabalhos com metodologias comparativas sobre dois ou mais países deste continente. O propósito é que as publicações contribuam de modo significativo para o avanço dos conhecimentos sobre a América Latina e para a divulgação do que se produz nos diversos centros de pesquisa sobre a região, articulando assim a pluralidade de perspectivas teóricas, de linhas de pesquisa e de possibilidade de interpretação.

Tais são as motivações da linha editorial da ***BJLAS*** que incentiva seus autores a realizar análises sobre tópicos transversais em questões sociais, políticas, culturais, econômicas, jurídicas, históricas e artísticas com abordagens transdisciplinares. Por fim, a ***BJLAS*** estimula seus autores a publicar não apenas Artigos, mas também Resenhas Críticas sobre livros recentes ou de grandes obras de pensadores clássicos da América Latina, assim como Críticas de Arte e Ensaios de interpretação da realidade regional.

PRESENTACIÓN

Versión en español

La ***Brazilian Journal of Latin American Studies (BJLAS)*** es una revista especializada en difundir estudios sobre América Latina. Creada en 2002 por el Programa de Posgrado de Integración en América Latina (PROLAM / USP), en la fase inicial la ***BJLAS*** tuvo como objetivo favorecer el entorno de integración regional con publicaciones en este campo del conocimiento. Con los años, la revista ha expandido su universo disciplinario y hoy publica producciones científicas de posgrado en los diversos campos de las humanidades, las artes y las ciencias sociales.

Para salvaguardar la propuesta de las publicaciones de la Revista, los editores de ***BJLAS*** priorizan los temas de impacto regional para América Latina y trabajos con metodologías comparativas sobre dos o más países de este continente. El propósito es que las publicaciones contribuyan significativamente al avance del conocimiento sobre América Latina y a la difusión de lo que se produce en los diversos centros de investigación de la región, articulando así la pluralidad de perspectivas teóricas, líneas de investigación y posibilidad de interpretación.

Con tales motivaciones editoriales, la ***BJLAS*** alienta a sus autores a realizar análisis sobre asuntos transversales en temas sociales, políticos, culturales, económicos, jurídicos, históricos y artísticos con enfoques transdisciplinarios. Finalmente, a ***BJLAS*** estimula que a sus autores publiquen no solo Artículos, sino también Reseñas críticas de libros recientes o de grandes obras de pensadores clásicos de América Latina, así como Críticas de arte y Ensayos de interpretación de la realidad regional.

PRESENTATION

English version

The ***Brazilian Journal of Latin American Studies (BJLAS)*** is a journal specialized in disseminating studies on Latin America. Created in 2002 by the Latin America's Integration Graduate Program – Prolam/USP, in the initial phase ***BJLAS*** aimed to promote the environment of regional integration with publications in this field of knowledge. Over the years, the journal has expanded its disciplinary universe and today publishes graduate scientific productions in the different fields of the humanities, arts and social sciences.

To ensure the focus of the journal's publications, ***BJLAS*** editors have prioritized issues of regional impact for Latin America and works with comparative methodologies on two or more countries of the continent. The purpose is that these publications contribute significantly to the advancement of knowledge about Latin America and to the dissemination of what is produced in the various research centers on the region, thus articulating the plurality of theoretical perspectives, research lines and alternative ways of interpretation.

Such are the motivations of the ***BJLAS*** editorial line that encourages authors to carry out analyzes on cross-cutting approaches on social, political, cultural, economic, legal, historical and artistic issues with transdisciplinary perspectives. Finally, ***BJLAS*** stimulates authors to publish not only Articles, but also Critical Reviews of recent books or of great works by classical thinkers from Latin America, as well as Art Critics and Essays to interpret regional reality.

Editoras *Editors*

Maria Cristina Cacciamali 
Universidade de São Paulo

Vivian Urquidi 
Universidade de São Paulo

Editores convidados *Guest Editors*

Lúcio Fernando Oliver Costilla 
Universidad Autónoma de México

Eduardo Restrepo 
Universidad Javeriana de Colombia

ARTIGOS / Artículos / Papers

Apresentação do Dossiê: Culturas, identidades e expressões artísticas: perspectivas estéticas e políticas na América Latina

Presentación del Dossier: Culturas, identidades y expresiones artísticas: perspectivas estéticas y políticas en América Latina

Presentation of the Dossier:

Cultures, Identities, and Artistic Expressions: Aesthetic and Political Perspectives in Latin America

Ana Daniela de Souza Gillone

Isabella Regina Oliveira Goulart

Gonzalo Aguilar

01

Malos usos y otros gestos feministas. De la Glorieta de las mujeres que luchan (México) a las imaginaciones anticoloniales de Daniela Ortiz (Perú).

Usos indevidos e outros gestos feministas. Da "Glorieta de las mujeres que luchan" (México) às imaginações anticoloniais de Daniela Ortiz (Peru).

Misuses and other feminist gestures. From the "Glorieta de las mujeres que luchan" (Mexico) to the anti-colonial imaginations of Daniela Ortiz (Peru).

Rían Lozano

30

Entre Fotografia e Arte Têxtil: outras epistemologias na arte contemporânea latino-americana

Entre la fotografía y el arte textil: otras epistemologías en el arte contemporáneo latinoamericano

Between Photography and Textile Art: other epistemologies in Latin American contemporary art

Victa de Carvalho

58

Fotografia experimental: conceito, poética e estética de agenciamento político na arte latino-americana

Fotografía experimental: concepto, poética y estética de la agencia política en el arte latinoamericano

Experimental photography: concept, poetics and aesthetics of political agency in Latin American art

Ludimilla Carvalho Wanderlei

86

Atrizes e personagens mulheres no cinema da América Latina (1930 - 1940)

Actrices y personajes femeninos del cine latinoamericano (1930-1940)

Actresses and female characters of Latin American cinema (1930-1940)

Ana Daniela de Souza Gillone

115

Cinearte e Adhemar Gonzaga: relações interamericanas e indústria cinematográfica

Cinearte y Adhemar Gonzaga: relaciones interamericanas e indústria cinematográfica

Cinearte and Adhemar Gonzaga: interamerican relations and film industry

Isabella Regina Oliveira Goulart

153

Assédio em A menina santa

Acoso en La niña santa

Harassment in La niña santa

Gonzalo Aguilar

174

Ficção visionária e anticolonialidade no filme "O que não tem espaço está em todo lugar", de Jota Mombaça

Ficción visionaria y anticolonialidad en "Lo que no tiene espacio está en todas partes", una película de Jota Mombaça

Visionary fiction and anticoloniality in "What has no space is everywhere", a film by Jota Mombaça

Fernando do Nascimento Gonçalves

187

ARTIGOS / Artículos / Papers

Las Calles son nuestras (y las imágenes, también)

As ruas são nossas (e as imagens, também)

The streets are ours (and the images, too)

Paola Cortes Rocca

207

Múltiples exposiciones montajes fotográficos en la obra de Annemarie Heinrich

Múltiplas exposições montagens fotográficas na obra de Annemarie Heinrich

Multiple expositions photographic montages in Annemarie Heinrich's Work

Julieta Pestarino

228

RESENHAS / Book Reviews / Reseñas

Latinos na mídia: um panorama evolutivo da televisão norte-americana

Latinos en los medios: un panorama evolutivo de la televisión estadounidense

Latinos in the media: an evolving panorama of American television

Marcella Lins

244

Palavras e imagens para uma filosofia pós-humanista

Palabras e imagens para una filosofía posthumanista

Words and images for a post-humanist philosophy

Victa de Carvalho

Ludimilla Carvalho Wanderlei

255



Ana Daniela de Souza Gillone¹ 
Universitat Pompeu Fabra, Espanha

Isabella Regina Oliveira Goulart² 
Faculdades Metropolitanas Unidas | FIAM-FAAM Centro Universitário, Brasil

Gonzalo Aguilar³ 
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Apresentação do Dossiê:

Culturas, identidades e expressões artísticas: perspectivas estéticas e políticas na América Latina

Nesta edição, a ***Brazilian Journal of Latin American Studies (BJLAS)*** apresenta este Dossiê dedicado a visibilizar e problematizar a produção de conhecimentos fundamentais para pensar as culturas, identidades e expressões artísticas na América Latina. A partir da noção do vínculo entre estética e política, as abordagens se pautam em teorias e paradigmas no campo da arte com referências a estudos que caracterizam o pensamento crítico dos sistemas coloniais. Destacamos a circulação de estudos acadêmicos produzidos *na e a partir da* América Latina, em disciplinas variadas, que incluem a Filosofia, a Sociologia, a História da Arte, a Estética, a Comunicação, a Ciência Política e as Teorias Feministas. Essa fortuna crítica consolidou uma tradição de pensamento, originada em

¹ Pesquisadora pós-doutoral da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-USP). Pós-doutora pelo Departamento de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), Doutora (2003-2007) e Mestre (2000-2002) pela Faculdade de Ciências Humanas e Sociais (FCHS) da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Professora dos Cursos de Pós-graduação em Cinema e Artes Visuais das Faculdades Metropolitanas Unidas (FMU) e do FIAM-FAAM Centro Universitário. E-mail: danielagillone@gmail.com

² Doutora e Mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Graduada em Comunicação Social, com habilitação em Cinema, pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professora no Centro Universitário FMU FIAM-FAAM. E-mail: isa.goulart@gmail.com

³ Doutor em Letras pela Universidade de Buenos Aires. Professor na Universidade de Buenos Aires, pesquisador do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) e Diretor do Programa de mestrado em Literaturas latinoamericanas da Universidad Nacional de San Martín (Argentina). Correo electrónico: gonzalus2001@gmail.com

países como Argentina, Bolívia, México, Peru e Brasil, e possui um traço comum: interpretar a região a partir de uma perspectiva que encara criticamente seus processos históricos, marcados pelo colonialismo e suas consequências (escravidão, genocídio de populações originárias, economia de base agrária, desigualdade social, racismo, violência de gênero, interdependência cultural), e pela herança epistemológica europeia (em seus valores, normas e conhecimentos supostamente universais).

Todas estas produções intelectuais oferecem contribuições valiosas às epistemologias e conceitos da América Latina – por vezes conceituados em terminologias diversas como o pensamento decolonial (WALSH; MIGNOLO, 2018), as epistemologias do Sul (SANTOS; MENESES, 2009) ou mesmo as práticas descolonizadoras como propõe Silvia Rivera Cusicanqui (2015) ao pensar em novos regimes de visibilidade e interpretação das imagens – para (re)pensarmos os modos de ser, viver, sentir e se expressar dos povos latino-americanos.

Muitas dessas leituras têm sido evocadas para sublinhar o quanto a agenda colonial eurocentrada caracterizou negativamente nossas populações, tradições, crenças, hábitos e representações. Atualmente, são muitos os e as artistas que problematizam em seus trabalhos essas representações, ideias e interpretações que integram um projeto de subalternização, deslegitimação e dominação, alterando de forma radical o campo simbólico. Aqui, interessa-nos especialmente lançar mão dessa herança crítica para dialogar com ela, e expandir suas propostas, através da observação da produção cultural e artística dos países latino-americanos, sem perder de vista o substrato político que conforma muitas dessas experiências, em diferentes épocas.

Lembremos que a produção de um pensamento *sobre e a partir da* América Latina mostra-se especialmente intensa nos anos 1950-60-70-80, período em que emergem em países como Chile, Argentina, Brasil, Peru, Bolívia e Uruguai regimes autoritários que perseguem, reprimem, silenciam violentamente as atividades de grupos políticos e artísticos,

estivessem eles atuando paralela ou conjuntamente. Na primeira década dos anos 2000, assistimos a uma integração regional mobilizada por forças políticas de esquerda, coincidindo com a ampliação e o adensamento das questões teorizadas na segunda metade do século XX, e indicando que o debate sobre as condições sociais, políticas, econômicas e estéticas segue atual e ganha novos contornos no raiar do século XXI. Neste momento, a América Latina desponta como território que pode oferecer alternativas e soluções ao modelo societário implementado pelo Ocidente.

Na sequência dessa cronologia, testemunhamos novos retrocessos políticos na maioria desses países, uma espécie de reciclagem de velhas ideologias, personagens e interesses, em que mecanismos de censura, intimidação, redução de investimentos, retirada de direitos e criminalização são novamente acionados. A produção artística, cultural, intelectual e os movimentos sociais lançam respostas contundentes a este cenário marcadamente neoliberal e neoconservador. Uma reação que também se verificou nos momentos anteriores mencionados.

Na ciência de que tais respostas dão continuidade a uma tradição de debates fomentados, porém de visibilidade e centralidade acadêmicas ainda aquém do que gostaríamos, o Dossiê intitulado ***Culturas, identidades e expressões artísticas: perspectivas estéticas e políticas na América Latina*** apresenta-se como esforço de continuidade e aprofundamento, com atenção especial ao imbricamento entre estética e política nas produções latino-americanas.

O presente dossiê propõe, então, a análise das artes, culturas e identidades latino-americanas, dando sequência ao trabalho pioneiro desenvolvido por intelectuais como Silvia Rivera Cusicanqui, Lélia Gonzales, Aníbal Quijano, Sueli Carneiro, Boaventura Sousa Santos, María Lugones, Catherine Walsh, entre tantos outros, considerando a necessidade de promover reflexões nesse eixo temático que incluam referências a estudos que caracterizem o pensamento crítico dos sistemas coloniais (dado histórico comum a muitos países).

De certa maneira, as principais questões discutidas nos artigos deste Dossiê correspondem com as seguintes perguntas. Que relação têm a noção estética, os discursos e as práticas culturais com a noção política? A partir de culturas, identidades e expressões artísticas, como pensar as relações entre esses dois conceitos no passado e presente? De que forma a produção científica latino-americana contribuiu e continua contribuindo para interpretar e compreender aspectos sócio-políticos específicos dos países da região? É possível traçar eixos comparativos entre as identidades, culturas e artes de diferentes países latino-americanos, tendo como pano de fundo processos políticos semelhantes (por exemplo, a ocorrência de regimes autoritários)? É possível detectar um projeto estético-político nos discursos e imagens das mulheres nas artes?

Além dessas perguntas, apresentamos os eixos de contribuição para os debates sobre e/ou a partir da América Latina: imagens e discursos nas artes e na comunicação; expressões artísticas e construção de imagens no/do passado, presente e futuro na América Latina; representações de sistemas coloniais e ditaduras militares em países latino-americanos; o uso da arte militante, feminismo, estética e política; além de repensar teorias, paradigmas e abordagens no campo da arte.

Vale destacar os esforços das pesquisadoras integrantes do Grupo de Estudo Américas IGRIPLA – Imagens, Gênero, Recepção, Identidades e Pensadoras Latino-Americanas durante a estruturação da proposta deste dossiê. Esse coletivo, em formação e com vínculo com a Escola de Artes, Ciências e Humanidades – Universidade de São Paulo, tem proposto discussões que dialogam com os temas deste número especial da **BJLAS**.

No artigo que abre esta edição, *Usos indevidos e outros gestos feministas*. Da ***Glorieta de las Mujeres que Luchan (México) às imaginações anticoloniais de Daniela Ortiz (Peru)***, a autora Rián Lozano (Universidad Nacional Autónoma de México) argumenta sobre os gestos feministas e analisa intervenções recentes de coletivos feministas em bens patrimoniais da Cidade do México. Reflete sobre a construção de um

memorial público e coletivo onde a estátua de Cristóvão Colombo foi substituída pela silhueta de uma mulher em luta, além de identificar a proposta da artista peruana Daniela Ortiz em seu desafio à sobrevivência em um regime visual colonial e patriarcal. O objetivo do artigo é analisar como as aparições inesperadas de corpos de mulheres e também corpos racializados no espaço e no debate público produzem um desvio irreversível do significado das coisas e de seus usos.

O próximo artigo ***Entre Fotografia e Arte Têxtil: outras epistemologias na arte contemporânea latino-americana***, de Victa de Carvalho, professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), reflete sobre algumas estratégias estético-políticas utilizadas na produção artística contemporânea latino-americana. O estudo se concentra na série *Detrás del têxtil* (2018-2019), da artista peruana Ana Teresa Barboza, que utiliza imagem fotográfica e a arte têxtil para criar foto-esculturas de mapas geológicos híbridos de regiões relacionadas às práticas de tecelagem comumente feitas por mulheres. A discussão é sobre a forma como essas imagens incitam a invenção de mundos possíveis. Um aprofundamento sobre as possibilidades da fotografia expandida, considerando os atravessamentos da fotografia com outras formas de arte (como a arte têxtil), e suas estratégias de produção de outros modos de ser e de estar em comum.

Em ***Fotografia experimental: conceito, poética e estética de agenciamento político na arte latino-americana***, Ludimilla Carvalho Wanderlei (Universidade Federal de Pernambuco – UFPE) identifica na fotografia experimental contemporânea, realizada por artistas latino-americanos, afinidades com a crítica feita por intelectuais que refletem sobre os efeitos sociais, epistêmicos e estéticos do pensamento moderno europeu. As práticas experimentais são percebidas em sua conotação política e analisadas em suas críticas às consequências históricas dos processos colonizatórios, resultantes da Modernidade europeia ocidental. Analisa-se como as abordagens dos artistas

latino-americanos experimentais ensejam teorização específica, extrapolando o viés marcadamente formalista dos teóricos europeus, insuficiente para dar conta de obras com fortes conotações políticas.

O artigo ***Atrizes e personagens mulheres no cinema da América Latina (1930 – 1940)***, de Ana Daniela de Souza Gillone (Universidade de São Paulo – USP), analisa os aspectos estéticos, políticos e sociais das representações de mulheres no cinema latino-americano. Propõe uma leitura que pense a questão das narrativas e das posturas das atrizes e personagens femininas do ponto de vista do feminismo, das epistemologias latino-americanas e da teoria fílmica. As personagens mulheres são analisadas nos filmes *Limite* (Mário Peixoto, Brasil, 1931), *Enamorada* (Emílio Fernández, México, 1948) e *Mujeres que trabajan* (Manuel Romero, Argentina, 1938). É interessante entender as atuações das atrizes latino-americanas na construção das narrativas e percebê-las diante dos projetos nacionais implicados ou não nos filmes. As atrizes são analisadas em suas dissidências aos padrões do patriarcado historicamente definidos a elas. Assim, nas encenações é possível observar a liberdade de dizer o que não seria conveniente na narrativa histórica. Interessa encontrar nos liames as relações da atriz com seu personagem, que contemple a gestualidade que possa vir a romper com padrões definidos para constituir um discurso que escape de normativas impostas.

Em ***Cinearte e Adhemar Gonzaga: relações interamericanas e indústria cinematográfica***, Isabella Regina Oliveira Goulart (Centro Universitário FMU FIAM-FAAM) aborda a revista *Cinearte* e um de seus editores-chefe, Adhemar Gonzaga. O momento histórico analisado corresponde ao período de transição do cinema mudo para o sonoro, que destacou questões associadas aos padrões nacionais de cultura e entrou em um debate permanente sobre identidades culturais nas relações pós-coloniais entre Europa e América Latina, bem como nas relações interamericanas. O artigo examina a negociação entre o projeto de defesa do cinema brasileiro difundido pela revista e as imagens da latinidade

elaboradas por Hollywood em dois episódios: o concurso da Fox de 1926 e as versões em espanhol.

No artigo **Assédio em A menina santa**, o professor da Universidade de Buenos Aires (UBA, Argentina) Gonzalo Aguilar apresenta uma análise do filme *A menina santa* (*La niña santa*, Argentina, 2004), de Lucrecia Martel. A vida provinciana, a violência na família, o assédio sexual em espaços públicos, seus vínculos com a cultura popular e as reticências como forma narrativa do não dito e do oculto são os temas abordados. No estudo do filme, Gonzalo Aguilar parte de referências da manifestação 'Nem uma a menos', ocorrida em 3 de junho de 2015 para discutir a questão do assédio sexual. A marcha contra a violência de gênero e o feminicídio realizada em Buenos Aires e outras oitenta cidades argentinas transformou a percepção das relações afetivas entre homens e mulheres. O acontecimento histórico e a ficção são referências para perceber como as relações afetivas entre homens e mulheres foram historicamente condicionadas.

Ficção visionária e anticolonialidade no filme "O que não tem espaço está em todo lugar", de Jota Mombaça, artigo de autoria do professor Fernando Gonçalves da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, discute o filme-ensaio que realiza debates sobre racismo, considerando questões de classe, gênero e sexualidade. Através de textos, performances, instalações, filmes e fotografia, a narrativa fílmica ressignifica deslocamentos da artista Jota Mombaça (diretora do filme) entre Lisboa, Fortaleza e Berlim. É uma forma de manifesto contra a violência e exclusão de corpos e subjetividades que não se encaixam no modelo moderno-capitalístico do homem ocidental, branco, cisgênero e heterossexual. O texto discute o filme em sua crítica às lógicas de violência. Propõe, assim, uma abordagem a corpos e subjetividades dissidentes que, por não poder existir no mundo, precisam ser afirmados em todo lugar.

Em **As ruas são nossas (e as imagens, também)**, Paola Cortes-Rocca, da Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF,

Argentina), discute imagens das mobilizações que ocorreram na Argentina em 2015 em torno da reivindicação pela lei do aborto, sancionada em 2020. As imagens realizadas por coletivos fotográficos e fotógrafas ativistas, e a experiência pessoal de participação no grupo de ativistas Ni Una Menos são analisadas sob a perspectiva da visualidade feminista. Parte-se da hipótese de que o feminismo se constitui como um aparato de inteligibilidade, ou seja, como um modo de falar e produzir imagens, de ler e ver o mundo.

Múltiples exposiciones – Montajes fotográficos en la obra de Annemarie Heinrich, de Julieta Pestarino (Universidad de Buenos Aires, Argentina), explora as diversas opções criativas implantadas pela fotógrafa germano-argentina Annemarie Heinrich. Os recursos utilizados em múltiplas exposições e montagens fotográficas e também a circulação dessas imagens são analisadas em suas perspectivas estéticas, como procedimentos-chave que ampliam as possibilidades de representação e criam uma realidade imaginada. A discussão se centra no campo de pesquisa que permitiu a Heinrich expandir sua criatividade e questionar o status de verdade da imagem fotográfica.

Além dos artigos mencionados, o dossiê apresenta duas resenhas de livros publicados recentemente. Em **Latinos na mídia: um panorama evolutivo da televisão norte-americana**, Marcella Lins (EACH-USP) faz um panorama detalhado do livro *Latino TV: A History*, de Mary Beltrán, que apresenta uma retrospectiva histórica da televisão norte-americana. O enfoque é sobre as diversas mudanças ocorridas na indústria, em matéria de representação de personagens hispânicos. Também se analisa a relação da população hispânica residente nos Estados Unidos com a mídia *mainstream* e a importância de membros da comunidade como produtores e criadores de conteúdo. O estudo demonstra como os padrões de representação são compostos por normas culturais e paradigmas da indústria, de acordo com o período em que são produzidos.

Em **Palavras e imagens para uma filosofia pós-humanista**, VÍcta de Carvalho (UFRJ) e Ludmilla Carvalho Wanderlei (UFPE) analisam o livro

Futuros menores: Filosofías del tiempo y arquitecturas del mundo desde Brasil, de Luz Horne. O enfoque principal é sobre as formas como a autora empreende um gesto estético e político sobre contos, ensaios, curadorias, filmes, arquiteturas e objetos de arte. Por esses meios se promove um deslocamento em relação aos lugares epistemológicos e de saberes organizados historicamente sob a lógica da modernidade. A construção de um pensamento latino-americano contemporâneo sobre o tempo e o espaço, que excede tanto eixos nacionais quanto regionais, ultrapassa as marcas coloniais e modernas, e se estabelece como lugar de invenção e de produção de conhecimento. No livro, o Brasil é o cenário para observar a crise política e ecológica mundial, as falências do modelo eurocêntrico e as diferentes proposições supostamente capazes de contorná-las. Busca-se em uma revisão de projetos artísticos do século XX a compreensão de uma temporalidade dissidente, que expresse os desejos latentes de uma epistemologia pós-humanista.

Por fim, ressaltamos que os mencionados artigos apresentados são de autores que, ao longo de suas carreiras acadêmicas, dedicaram-se a repensar o vínculo entre estética, política, práticas culturais e espetatorialidade em países da América Latina. Com este Dossiê, esperamos contribuir com o amadurecimento do debate sobre as questões estéticas e políticas, fundamental para pensar as artes, as culturas e as identidades na América Latina, como nos mostram as histórias de nossos países.

Referências

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Sociología de la imagen**: ensayos. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Orgs.).

Epistemologias do Sul. Coimbra: Almedina, 2009.

WALSH, Catherine; MIGNOLO, Walter. **On Decoloniality:** Concepts, Analytics, Praxis. Durham: Duke University Press, 2018.

DOI:[10.11606/issn.1676-6288.prolam.2023.218958](https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2023.218958)

Recebido em: 15/11/2023
Aprovado em: 15/11/2023
Publicado em: 30/11/2023



Ana Daniela de Souza Gillone¹ 
Universitat Pompeu Fabra, España

Isabella Regina Oliveira Goulart² 
Faculdades Metropolitanas Unidas | FIAM-FAAM Centro Universitário, Brasil

Gonzalo Aguilar³ 
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Presentación del Dossier:

Culturas, identidades y expresiones artísticas: perspectivas estéticas y políticas en América Latina

En este número, la ***Brazilian Journal of Latin American Studies (BJLAS)*** presenta este Dossier dedicado a visibilizar y problematizar la producción de conocimientos fundamentales para pensar las culturas, identidades y expresiones artísticas en América Latina. A partir de la noción del vínculo entre estética y política, los enfoques se basan en teorías y paradigmas en el campo del arte con referencias a estudios que caracterizan el pensamiento crítico de los sistemas coloniales. Destacamos la circulación de estudios académicos producidos en y desde América Latina, en diversas disciplinas, entre ellas Filosofía, Sociología, Historia del Arte, Estética, Comunicación, Ciencia Política y Teorías Feministas. Esta fortuna crítica ha consolidado una tradición de pensamiento, originada en

¹ Investigadora postdoctoral de la Facultad de Artes, Ciencias y Humanidades de la Universidad de São Paulo (EACH-USP). Postdoctora por el Departamento de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo (ECA-USP), Doctora (2003-2007) y Master (2000-2002) por la Facultad de Ciencias Humanas y Sociales (FCHS) de la Universidad Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Profesora de Postgrados en Cine y Artes Visuales de las Faculdades Metropolitanas Unidas (FMU) y FIAM-FAAM Centro Universitário. Correo electrónico: danielagillone@gmail.com

² Doctora y Máster en Medios y Procesos Audiovisuales por la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo (ECA-USP). Licenciada en Comunicación Social, con especialización en Cine, por la Universidad Federal Fluminense (UFF). Profesora del Centro Universitario FMU FIAM-FAAM. Correo electrónico: isa.goulart@gmail.com

³ Doctorado en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Profesor en la Universidad de Buenos Aires, investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y Director del Programa de maestría en Literaturas latinoamericanas de la Universidad Nacional de San Martín (Argentina). Correo electrónico: gonzalus2001@gmail.com

países como Argentina, Bolivia, México, Perú y Brasil, y tiene un rasgo común: interpretar la región desde una perspectiva que afronta críticamente sus procesos históricos, marcados por el colonialismo y sus consecuencias (esclavitud, genocidio de poblaciones nativas, economía de base agraria, desigualdad social, racismo, violencia de género, interdependencia cultural) y por el patrimonio epistemológico europeo (en sus valores, normas y conocimientos supuestamente universales).

Todas estas producciones intelectuales ofrecen valiosos aportes a las epistemologías y conceptos de América Latina –a veces conceptualizados en diversas terminologías como el pensamiento decolonial (WALSH y MIGNOLO, 2018), las epistemologías del Sur (SANTOS y MENESES, 2009) o incluso prácticas descolonizadoras como las propuestas por Silvia Rivera Cusicanqui (2015) al pensar nuevos regímenes de visibilización e interpretación de las imágenes– con el fin de (re)pensar las formas de ser, para vivir, sentir y expresarse de los pueblos latinoamericanos.

Muchas de estas lecturas han sido evocadas para subrayar hasta qué punto la agenda colonial eurocéntrica ha caracterizado negativamente a nuestras poblaciones, tradiciones, creencias, hábitos y representaciones. En la actualidad, son muchos los artistas que problematizan en su obra estas representaciones, ideas e interpretaciones que forman parte de un proyecto de subordinación, deslegitimación y dominación, alterando radicalmente el campo simbólico. Aquí, nos interesa especialmente hacer uso de esta herencia crítica para dialogar con ella, y ampliar sus propuestas, a través de la observación de la producción cultural y artística de los países latinoamericanos, sin perder de vista el sustrato político que da forma a muchas de estas experiencias, en diferentes momentos.

Recordemos que la producción de pensamiento *sobre y desde* América Latina es especialmente intensa en las décadas de 1950-60-70-80, período en el que emergen regímenes autoritarios en países como Chile, Argentina, Brasil, Perú, Bolivia y Uruguay que persiguen, reprimen y silencian violentamente las actividades de grupos políticos y artísticos, ya

sea que actuaran en paralelo o conjuntamente. En la primera década de los 2000 asistimos a una integración regional movilizadora por fuerzas políticas de izquierda, coincidiendo con la expansión y densificación de las cuestiones teorizadas en la segunda mitad del siglo XX, e indicando que el debate sobre las condiciones sociales, políticas, económicas y estéticas sigue vigente y adquiere nuevos contornos en los albores del siglo XXI. En este momento, América Latina emerge como un territorio que puede ofrecer alternativas y soluciones al modelo de sociedad implementado por Occidente.

Siguiendo esta cronología, asistimos a nuevos retrocesos políticos en la mayoría de estos países, una especie de reciclaje de viejas ideologías, personajes e intereses, en los que se vuelven a activar mecanismos de censura, intimidación, reducción de inversiones, retirada de derechos y criminalización. La producción artística, cultural, intelectual y los movimientos sociales lanzan respuestas contundentes a este escenario marcadamente neoliberal y neoconservador. Una reacción que también se verificó en los momentos anteriores mencionados.

A sabiendas de que tales respuestas continúan una tradición de debates fomentados, pero de visibilidad y centralidad académica aún por debajo de lo que quisiéramos, el Dossier titulado **Culturas, Identidades y Expresiones Artísticas: Perspectivas Estéticas y Políticas en América Latina** se presenta como un esfuerzo de continuidad y profundización, con especial atención a la imbricación entre estética y política en las producciones latinoamericanas.

El presente dossier propone, entonces, el análisis de las artes, culturas e identidades latinoamericanas, continuando el trabajo pionero desarrollado por intelectuales como Silvia Rivera Cusicanqui, Lélia Gonzales, Aníbal Quijano, Sueli Carneiro, Boaventura Sousa Santos, María Lugones, Catherine Walsh, entre muchos otros, considerando la necesidad de promover reflexiones sobre este eje temático que incluyan referencias a estudios que caracterizan el pensamiento crítico de los sistemas coloniales

(datos históricos común a muchos países).

En cierto modo, las principales cuestiones tratadas en los artículos de este Dossier se corresponden con las siguientes preguntas. ¿Cuál es la relación entre la estética, los discursos y las prácticas culturales y las nociones políticas? Desde las culturas, las identidades y las expresiones artísticas, ¿cómo pensar las relaciones entre estos dos conceptos en el pasado y en el presente? ¿De qué manera la producción científica latinoamericana ha contribuido y sigue contribuyendo a la interpretación y comprensión de aspectos sociopolíticos específicos de los países de la región? ¿Es posible trazar ejes comparativos entre las identidades, culturas y artes de diferentes países latinoamericanos, en el contexto de procesos políticos similares (por ejemplo, la ocurrencia de regímenes autoritarios)? ¿Es posible detectar un proyecto estético-político en los discursos e imágenes de las mujeres en las artes?

Además de estas preguntas, presentamos los ejes de contribución a los debates sobre y/o desde América Latina: imágenes y discursos en las artes y la comunicación; expresiones artísticas y construcción de imágenes en/del pasado, presente y futuro en América Latina; representaciones de los sistemas coloniales y dictaduras militares en los países latinoamericanos; el uso del arte militante, feminismo, estética y política; así como repensar teorías, paradigmas y enfoques en el campo del arte.

Cabe destacar el esfuerzo de las investigadoras integrantes del Grupo de Estudio Américas IGRIPLA – Imágenes, Género, Recepción, Identidades y Pensadoras de Latino América durante la estructuración de la propuesta de este dossier. Este colectivo, en formación y vinculado a la Facultad de Artes, Ciencias y Humanidades de la Universidad de São Paulo, ha propuesto discusiones que dialogan con los temas de este número especial de la **BJLAS**.

En el artículo que abre este número, ***Malos usos y otros gestos feministas. Desde la gloria de las mujeres que luchan (México) hasta el imaginario anticolonial de Daniela Ortiz (Perú)***, la autora Riánsares

Lozano de la Pola (Universidad Nacional Autónoma de México) argumenta sobre los gestos feministas y analiza las intervenciones recientes de colectivos feministas en los bienes patrimoniales de la Ciudad de México. Reflexiona sobre la construcción de un memorial público y colectivo donde la estatua de Cristóbal Colón fue reemplazada por la silueta de una mujer en lucha, además de identificar la propuesta de la artista peruana Daniela Ortiz en su desafío a la supervivencia en un régimen visual colonial y patriarcal. El objetivo de este artículo es analizar cómo las apariciones inesperadas de los cuerpos de las mujeres y también de los cuerpos racializados en el espacio y en el debate público producen una desviación irreversible del sentido de las cosas y de sus usos.

El siguiente artículo ***Entre la fotografía y el arte textil: otras epistemologías en el arte contemporáneo latinoamericano***, de Victa de Carvalho, docente de la Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), reflexiona sobre algunas estrategias estético-políticas utilizadas en la producción artística latinoamericana contemporánea. El estudio se centra en la serie *Detrás del textil* (2018-2019), de la artista peruana Ana Teresa Barboza, que utiliza imágenes fotográficas y arte textil para crear foto-esculturas de mapas geológicos híbridos de regiones relacionadas con las prácticas de tejido comúnmente realizadas por mujeres. La discusión gira en torno a la forma en que estas imágenes incitan a la invención de mundos posibles. Una mirada en profundidad a las posibilidades de la fotografía expandida, considerando las intersecciones de la fotografía con otras formas de arte (como el arte textil), y sus estrategias para la producción de otras formas de ser y estar en común.

En ***Fotografía experimental: concepto, poética y estética de la agencia política en el arte latinoamericano***, Ludimilla Carvalho Wanderlei (Universidade Federal de Pernambuco – UFPE) identifica en la fotografía experimental contemporánea, realizada por artistas latinoamericanos, afinidades con la crítica realizada por intelectuales que reflexionan sobre los efectos sociales, epistémicos y estéticos del

pensamiento europeo moderno. Las prácticas experimentales son percibidas en su connotación política y analizadas en sus críticas a las consecuencias históricas de los procesos de colonización, resultantes de la modernidad europea occidental. Se analiza cómo los planteamientos de los artistas experimentales latinoamericanos dan lugar a teorizaciones específicas, extrapolando el sesgo marcadamente formalista de los teóricos europeos, insuficiente para dar cuenta de obras con fuertes connotaciones políticas.

El artículo ***Actrices y personajes femeninos en el cine latinoamericano (1930 – 1940)***, de Ana Daniela de Souza Gillone (Universidade de São Paulo – USP), analiza los aspectos estéticos, políticos y sociales de las representaciones de las mujeres en el cine latinoamericano. Propone una lectura que reflexiona sobre el tema de las narrativas y posturas de las actrices y personajes femeninos desde el punto de vista del feminismo, las epistemologías latinoamericanas y la teoría cinematográfica. Los personajes femeninos son analizados en las películas *Limite* (Mario Peixoto, Brasil, 1931), *Enamorada* (Emilio Fernández, México, 1948) y *Mujeres que trabajan* (Manuel Romero, Argentina, 1938). Es interesante entender las actuaciones de las actrices latinoamericanas en la construcción de narrativas y percibir las frente a los proyectos nacionales implícitos o no en las películas. Las actrices son analizadas en su disidencia con los estándares del patriarcado históricamente definidos para ellas. Así, en las puestas en escena es posible observar la libertad de decir lo que no sería conveniente en el relato histórico. Es interesante encontrar en los vínculos las relaciones de la actriz con su personaje, que contempla el gesto que puede romper con patrones definidos para constituir un discurso que escapa a las normas impuestas.

En ***Cinearte y Adhemar Gonzaga: las relaciones interamericanas y la industria cinematográfica***, Isabella Regina Oliveira Goulart (Centro Universitário FMU FIAM-FAAM) aborda a la revista *Cinearte* y a uno de sus editores jefes, Adhemar Gonzaga. El momento histórico analizado

corresponde al período de transición del cine mudo al sonoro, que puso de relieve cuestiones asociadas a los patrones nacionales de cultura y entró en un debate permanente sobre las identidades culturales en las relaciones poscoloniales entre Europa y América Latina, así como en las relaciones interamericanas. El artículo examina la negociación entre el proyecto de la revista para la defensa del cine brasileño y las imágenes de la latinidad elaboradas por Hollywood en dos episodios: el concurso de Fox de 1926 y las versiones en español.

En el artículo ***Acoso en La niña santa***, Gonzalo Aguilar, profesor de la Universidad de Buenos Aires (UBA, Argentina), presenta un análisis de la película *La niña santa* (Argentina, 2004), de Lucrecia Martel. La vida provinciana, la violencia en la familia, el acoso sexual en los espacios públicos, sus vínculos con la cultura popular y la elipsis como forma narrativa de lo no dicho y lo oculto son los temas abordados. En el estudio de la película, Gonzalo parte de referencias a la manifestación 'Ni una menos', que tuvo lugar el 3 de junio de 2015 para discutir el tema del acoso sexual. La marcha contra la violencia de género y el feminicidio realizada en Buenos Aires y otras ochenta ciudades argentinas transformó la percepción de las relaciones afectivas entre hombres y mujeres. El acontecimiento histórico y la ficción son referencias para entender cómo se han condicionado históricamente las relaciones afectivas entre hombres y mujeres.

Ficción visionaria y anticolonialidad en la película "Lo que no tiene espacio está en todas partes", de Jota Mombaça, un artículo escrito por el profesor Fernando Gonçalves de la Universidade do Estado do Rio de Janeiro, discute el cine-ensayo que debate el racismo, considerando cuestiones de clase, género y sexualidad. A través de textos, performances, instalaciones, películas y fotografías, la narrativa fílmica resignifica los desplazamientos del artista Jota Mombala (director de la película) entre Lisboa, Fortaleza y Berlín. Es una forma de manifiesto contra la violencia y la exclusión de cuerpos y subjetividades que no encajan en el modelo

capitalista moderno del hombre occidental blanco, cisgénero y heterosexual. El texto discute la película en su crítica a las lógicas de la violencia. Propone, por lo tanto, un acercamiento a los cuerpos y subjetividades disidentes que, por no poder existir en el mundo, necesitan ser afirmados en todas partes.

En ***Las calles son nuestras (y las imágenes, también)***, Paola Cortés-Rocca, de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF, Argentina), analiza imágenes de las movilizaciones que tuvieron lugar en Argentina en 2015 en torno a la demanda de la ley del aborto, sancionada en 2020. Las imágenes tomadas por colectivos de fotógrafos y fotógrafas activistas, y la experiencia personal de participar en el grupo activista Ni Una Menos son analizadas desde la perspectiva de la visualidad feminista. Se parte de la hipótesis de que el feminismo se constituye como un aparato de inteligibilidad, es decir, como una forma de hablar y producir imágenes, de leer y ver el mundo.

Múltiples exposiciones – Montajes fotográficos en la obra de Annemarie Heinrich, de Julieta Pestarino (Universidad de Buenos Aires, Argentina), explora las diversas opciones creativas implementadas por la fotógrafa germano-argentina Annemarie Heinrich. Los recursos utilizados en múltiples exposiciones y montajes fotográficos, así como la circulación de estas imágenes, son analizados desde sus perspectivas estéticas, como procedimientos clave que amplían las posibilidades de representación y crean una realidad imaginada. La discusión se centra en el campo de investigación que le permitió a Heinrich expandir su creatividad y cuestionar el estatus de verdad de la imagen fotográfica.

Además de los artículos mencionados, el dossier presenta dos reseñas de libros publicados recientemente. En ***Latinos na mídia: um panorama evolutivo da televisão norte-americana***, Marcella Lins (EACH-USP) ofrece una reseña detallada del libro *Latino TV: A History*, de Mary Beltrán, que presenta una retrospectiva histórica de la televisión estadounidense. La atención se centra en los diversos cambios que se han

producido en la industria en cuanto a la representación de los personajes hispanos. También se analiza la relación de la población hispana residente en Estados Unidos con los principales medios de comunicación y la importancia de los miembros de la comunidad como productores y creadores de contenido. El estudio demuestra cómo los estándares de representación están compuestos por normas culturales y paradigmas de la industria, de acuerdo con el período en el que se producen.

En ***Palabras e imágenes para una filosofía posthumanista***, Vícta de Carvalho (UFRJ) y Ludmilla Carvalho Wanderlei (UFPE) analizan el libro *Futuros menores: Filosofías del tiempo y arquitecturas del mundo desde Brasil*, de Luz Horne. El foco principal está en las formas en que el autor emprende un gesto estético y político en cuentos, ensayos, curadurías, películas, arquitecturas y objetos de arte. De esta manera, se promueve un desplazamiento en relación con los lugares epistemológicos y los saberes históricamente organizados bajo la lógica de la modernidad. La construcción de un pensamiento latinoamericano contemporáneo sobre el tiempo y el espacio, que va más allá de los ejes nacionales y regionales, va más allá de las marcas coloniales y modernas, y se establece como un lugar de invención y producción de conocimiento. En el libro, Brasil es el escenario para observar la crisis política y ecológica global, las quiebras del modelo eurocéntrico y las diferentes propuestas supuestamente capaces de sortearlas. En una revisión de los proyectos artísticos del siglo XX, buscamos comprender una temporalidad disidente, que expresa los anhelos latentes de una epistemología posthumanista.

Finalmente, destacamos que los artículos mencionados son de autores que, a lo largo de su trayectoria académica, se han dedicado a repensar el vínculo entre estética, política, prácticas culturales y espectadorialidad en los países latinoamericanos. Con este Dossier esperamos contribuir a la maduración del debate sobre cuestiones estéticas y políticas, fundamental para pensar las artes, las culturas y las identidades en América Latina, como lo muestran las historias de nuestros

países.

Referencias

- RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Sociología de la imagen: ensayos**. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.
- SANTOS, Boaventura de Sousa.; MENESES, Maria Paula. (Orgs.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009.
- WALSH, Catherine; MIGNOLO, Walter. **On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis**. Durham: Duke University Press, 2018.

DOI:[10.11606/issn.1676-6288.prolam.2023.218958](https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2023.218958)

Recebido em: 15/11/2023
Aprovado em: 15/11/2023
Publicado em: 30/11/2023



Ana Daniela de Souza Gillone¹ 
Universitat Pompeu Fabra, Spain

Isabella Regina Oliveira Goulart² 
Faculdades Metropolitanas Unidas | FIAM-FAAM Centro Universitário, Brasil

Gonzalo Aguilar³ 
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Presentation of the Dossier:

Cultures, Identities, and Artistic Expressions: Aesthetic and Political Perspectives in Latin America

In this issue, the ***Brazilian Journal of Latin American Studies (BJLAS)*** presents this Dossier dedicated to making visible and problematizing the production of fundamental knowledge to think about cultures, identities and artistic expressions in Latin America. Starting from the notion of the link between aesthetics and politics, the approaches are based on theories and paradigms in the field of art with references to studies that characterize critical thinking of colonial systems. We highlight the circulation of academic studies produced in and from Latin America, in various disciplines, including Philosophy, Sociology, Art History, Aesthetics, Communication, Political Science, and Feminist Theories. This critical fortune has consolidated a tradition of thought, originating in countries

¹ Post-doctoral researcher at the School of Arts, Sciences, and Humanities at the University of São Paulo (EACH-USP). Post-doctor by the Department of Communications and Arts at the University of São Paulo (ECA-USP), PhD (2003-2007) and Master (2000-2002) from the Faculty of Human and Social Sciences (FCHS) at Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Cinema and Visual Arts Professor at Faculdades Metropolitanas Unidas (FMU) and FIAM-FAAM Centro Universitário. Email: danielagillone@gmail.com

² Ph.D. and Master in Audiovisual Media and Processes from the School of Communications and Arts of the University of São Paulo (ECA-USP). Graduated in Social Communication, with a specialization in Cinema, from Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor at the Centro Universitário FMU FIAM-FAAM. Email: isa.goulart@gmail.com

³ Professor at the Universidad de Buenos Aires and researcher at the Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Holds a PhD in Literature from Universidad de Buenos Aires and is the head of the master's program in Latin American literature at the Universidad Nacional de San Martín (Argentina). Email: gonzalus2001@gmail.com

such as Argentina, Bolivia, Mexico, Peru and Brazil, and has a common trait: interpreting the region from a perspective that critically confronts its historical processes, marked by colonialism and its consequences (slavery, genocide of native populations, agrarian-based economy, social inequality, racism, gender violence, cultural interdependence, etc) and by Europe's epistemological heritage (in its supposedly universal values, norms and knowledge).

All these intellectual productions offer valuable contributions to the epistemologies and concepts of Latin America – sometimes conceptualized in various terminologies such as decolonial thought (WALSH and MIGNOLO, 2018), the epistemologies of the South (SANTOS and MENESES, 2009) or even decolonizing practices such as those proposed by Silvia Rivera Cusicanqui (2015) when thinking about new regimes of visibility and interpretation of images – in order to (re)think ways of being, living, feeling and expressing themselves of the Latin American peoples.

Many of these readings have been evoked to underline the extent to which the Eurocentric colonial agenda has negatively characterized our populations, traditions, beliefs, habits, and representations. Nowadays, there are many artists who problematize in their work these representations, ideas and interpretations that are part of a project of subordination, delegitimization and domination, radically altering the symbolic field. Here, we are especially interested in making use of this critical heritage to dialogue with it, and to expand its proposals, through the observation of the cultural and artistic production of Latin American countries, without losing sight of the political substratum that shapes many of these experiences, at different times.

Let us remember that the production of thought *about* and *from* Latin America is especially intense in the 1950s-60s-70s-80s, a period in which authoritarian regimes emerged in countries such as Chile, Argentina, Brazil, Peru, Bolivia and Uruguay that persecuted, repressed and violently silenced the activities of political and artistic groups, whether they acted in

parallel or jointly. In the first decade of the 2000s, we witnessed a regional integration mobilized by left-wing political forces, coinciding with the expansion and densification of the issues theorized in the second half of the twentieth century, and indicating that the debate on social, political, economic and aesthetic conditions is still valid and acquires new contours at the dawn of the twenty-first century. At this time, Latin America is emerging as a territory that can offer alternatives and solutions to the model of society implemented by the West.

Following this chronology, we are witnessing new political setbacks in most of these countries, a kind of recycling of old ideologies, characters and interests, in which mechanisms of censorship, intimidation, reduction of investments, withdrawal of rights and criminalization are reactivated. Artistic, cultural, intellectual production and social movements launch forceful responses to this markedly neoliberal and neoconservative scenario. A reaction that was also verified in the aforementioned moments.

Knowing that such responses continue a tradition of fostered debates, but of visibility and academic centrality even below what we would like, the Dossier entitled ***Cultures, Identities and Artistic Expressions: Aesthetic and Political Perspectives in Latin America*** is presented as an effort of continuity and deepening, with special attention to the interweaving between aesthetics and politics in Latin American productions.

This dossier proposes, therefore, the analysis of Latin American arts, cultures and identities, continuing the pioneering work developed by intellectuals such as Silvia Rivera Cusicanqui, Lélia Gonzales, Aníbal Quijano, Sueli Carneiro, Boaventura Sousa Santos, María Lugones, Catherine Walsh, among many others, considering the need to promote reflections on this thematic axis that include references to studies that characterize critical thinking about colonial systems (historical data common to many countries).

In a way, the main issues dealt with in the articles in this Dossier

correspond to the following questions. What is the relationship between aesthetics, cultural discourses and practices, and political notions? From the point of view of cultures, identities and artistic expressions, how can we think about the relationships between these two concepts in the past and in the present? In what way has Latin American scientific production contributed and continues to contribute to the interpretation and understanding of specific socio-political aspects of the countries of the region? Is it possible to draw comparative axes between the identities, cultures, and arts of different Latin American countries, in the context of similar political processes (e.g., the occurrence of authoritarian regimes)? Is it possible to detect an aesthetic-political project in the discourses and images of women in the arts?

In addition to these questions, we present the axes of contribution to the debates on and/or from Latin America: images and discourses in the arts and communication; artistic expressions and construction of images in/of the past, present and future in Latin America; representations of colonial systems and military dictatorships in Latin American countries; the use of militant art, feminism, aesthetics and politics; as well as rethinking theories, paradigms and approaches in the field of art.

It is worth highlighting the efforts of the researchers who are members of the IGRIPLA Americas Study Group – Images, Gender, Reception, Identities and Thinkers of Latin America during the structuring of the proposal of the dossier. The group, which is in formation and linked to the Faculty of Arts, Sciences and Humanities of the Universidade de São Paulo, has proposed discussions that dialogue with the themes of this special issue of **BJLAS**.

In the article that opens this issue, ***Misuses and Other Feminist Gestures. From the glory of women who struggle (Mexico) to the anti-colonial imaginary of Daniela Ortiz (Peru)***, Riánsares Lozano de la Pola (Universidad Nacional Autónoma de México) argues about feminist gestures and analyzes recent interventions by feminist collectives in Mexico

City's heritage assets. It reflects on the construction of a public and collective memorial where the statue of Christopher Columbus was replaced by the silhouette of a woman in struggle, in addition to identifying the proposal of the Peruvian artist Daniela Ortiz in her challenge to survival in a colonial and patriarchal visual regime. The aim of this article is to analyze how the unexpected appearances of women's bodies and also of racialized bodies in space and in public debate produce an irreversible deviation from the meaning of things and their uses.

The following article, ***Between Photography and Textile Art: Other Epistemologies in Latin American Contemporary Art***, by Victa de Carvalho, professor at the Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) reflects on some aesthetic-political strategies used in contemporary Latin American artistic production. The study focuses on the series *Detrás del textil* (2018-2019), by Peruvian artist Ana Teresa Barboza, which uses photographic images and textile art to create photo-sculptures of hybrid geological maps of regions related to weaving practices commonly performed by women. The discussion revolves around the way in which these images incite the invention of possible worlds. An in-depth look at the possibilities of expanded photography, considering photography's intersections with other art forms (such as textile art), and its strategies for the production of other ways of being and being in common.

In ***Experimental Photography: Concept, Poetics and Aesthetics of Political Agency in Latin American Art***, Ludimilla Carvalho Wanderlei (Universidade Federal de Pernambuco – UFPE) identifies in contemporary experimental photography, made by Latin American artists, affinities with the critique made by intellectuals who reflect on the social, epistemic and aesthetic effects of modern European thought. Experimental practices are perceived in their political connotation and analyzed in their critiques of the historical consequences of the processes of colonization resulting from Western European modernity. It analyzes how the approaches of Latin American experimental artists give rise to specific theorizations,

extrapolating the markedly formalist bias of European theorists, insufficient to account for works with strong political connotations.

The article ***Female Actresses and Characters in Latin American Cinema (1930 – 1940)***, by Ana Daniela de Souza Gillone (Universidade de São Paulo – USP), analyzes the aesthetic, political, and social aspects of representations of women in Latin American cinema. It proposes a reading that reflects on the theme of the narratives and positions of female actresses and characters from the point of view of feminism, Latin American epistemologies and film theory. Female characters are analyzed in the films *Limite* (Mario Peixoto, Brazil, 1931), *Enamorada* (Emilio Fernández, Mexico, 1948) and *Mujeres que trabajo* (Manuel Romero, Argentina, 1938). It is interesting to understand the performances of Latin American actresses in the construction of narratives and to perceive them in the face of national projects, implicit or not implicit in the films. Actresses are analyzed in their dissent with the standards of patriarchy historically defined for them. Thus, in the *mise-en-scène* it is possible to observe the freedom to say what would not be convenient in the historical narrative. It is interesting to find in the links the relationships of the actress with her character, who contemplates the gesture that can break with defined patterns to constitute a discourse that escapes the imposed norms.

In ***Cinearte and Adhemar Gonzaga: Inter-American Relations and the Film Industry***, Isabella Regina Oliveira Goulart (Centro Universitário FMU FIAM-FAAM) discusses the magazine *Cinearte* and one of its editors-in-chief, Adhemar Gonzaga. The historical moment analyzed corresponds to the period of transition from silent to sound films, which highlighted issues associated with national cultural standards and entered an ongoing debate on cultural identities in postcolonial relations between Europe and Latin America, as well as in inter-American relations. The article examines the negotiation between the magazine's project for the defense of Brazilian cinema and the images of *Latinidad* elaborated by Hollywood in two episodes: the 1926 Fox Film beauty contest and the Spanish versions.

In the article ***Harassment in The Holy Girl***, Gonzalo Aguilar, professor at the Universidad de Buenos Aires (UBA, Argentina), presents an analysis of the film *The Holy Girl* (Argentina, 2004), by Lucrecia Martel. Provincial life, violence in the family, sexual harassment in public spaces, its links with popular culture and ellipsis as a narrative form of the unsaid and the hidden are the themes addressed. In the film's study Gonzalo starts with references to the 'Ni una menos' demonstration, which took place on June 3, 2015 to discuss the issue of sexual harassment. The march against gender-based violence and femicide held in Buenos Aires and eighty other Argentine cities transformed the perception of affective relationships between men and women. Historical events and fiction are references to understand how affective relationships between men and women have been historically conditioned.

Visionary Fiction and Anticoloniality in Jota Mombaça's film "What Has No Space Is Everywhere," an article written by professor Fernando Gonçalves of the Universidade do Estado do Rio de Janeiro, analyzes the essay-film that discusses racism, considering issues of class, gender, and sexuality. Through texts, performances, installations, films and photographs, the filmic narrative resignifies the movements of the artist Jota Mombaça (director of the film) between Lisbon, Fortaleza and Berlin. It is a form of manifesto against violence and the exclusion of bodies and subjectivities that do not fit into the modern capitalist model of the white, cisgender, heterosexual Western man. The text discusses the film in its critique of the logics of violence. It proposes, therefore, an approach to dissident bodies and subjectivities that, because they cannot exist in the world, need to be affirmed everywhere.

In ***The Streets Are Ours (and the Images, Too)***, Paola Cortés-Rocca, from the Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF, Argentina), analyzes images of the mobilizations that took place in Argentina in 2015 around the demand for the abortion law, sanctioned in 2020. The images taken by collectives of activist photographers, and the personal experience

of participating in the activist group Ni Una Menos are analyzed from the perspective of feminist visibility. It is based on the hypothesis that feminism is constituted as an apparatus of intelligibility, that is, as a way of speaking and producing images, of reading and seeing the world.

Multiple Exhibitions – Photographic Montages in the Work of Annemarie Heinrich, by Julieta Pestarino (Universidad de Buenos Aires, Argentina), explores the diverse creative options implemented by German-Argentine photographer Annemarie Heinrich. The resources used in multiple exhibitions and photographic montages, as well as the circulation of these images, are analysed from their aesthetic perspectives, as key procedures that expand the possibilities of representation and create an imagined reality. The discussion focuses on the field of research that allowed Heinrich to expand his creativity and question the truth status of the photographic image.

In addition to the above-mentioned articles, the dossier features two reviews of recently published books.

In **Latinos in the media: an evolutionary panorama of North American television**, Marcella Lins (EACH-USP) offers a detailed review of the book *Latino TV: A History*, by Mary Beltrán, which presents a historical retrospective of U.S. television. The focus is on the various changes that have occurred in the industry in terms of the representation of Hispanic characters. It also analyzes the relationship of the Hispanic population residing in the United States with the mainstream media and the importance of community members as producers and creators of content. The study demonstrates how representation standards are composed of cultural norms and industry paradigms, according to the period in which they occur.

In **Words and images for a posthumanist philosophy**, Victa de Carvalho (UFRJ) and Ludmilla Carvalho Wanderlei (UFPE) analyze the book *Futuros menores: Filosofías del tiempo y arquitecturas del mundo desde Brasil*, by Luz Horne. The main focus is on the ways in which the author

undertakes an aesthetic and political gesture in short stories, essays, curatorships, films, architectures and art objects. In this way, a displacement is promoted in relation to epistemological places and knowledge historically organized under the logic of modernity. The construction of a contemporary Latin American thought about time and space, which goes beyond national and regional axes, goes beyond colonial and modern marks, and establishes itself as a place of invention and production of knowledge. In the book, Brazil is the setting to observe the global political and ecological crisis, the bankruptcies of the Eurocentric model and the different proposals supposedly capable of circumventing them. In a review of twentieth-century artistic projects, we seek to understand a dissident temporality, which expresses the latent longings of a posthumanist epistemology.

Finally, we would like to point out that the above articles are by authors who, throughout their academic careers, have dedicated themselves to rethinking the link between aesthetics, politics, cultural practices and spectatoriality in Latin American countries. With this Dossier we hope to contribute to the maturation of the debate on aesthetic and political issues, fundamental to thinking about the arts, cultures and identities in Latin America, as shown by the histories of our countries.

References

- RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Sociología de la imagen: ensayos**. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.
- SANTOS, Boaventura de Sousa.; MENESES, Maria Paula. (Orgs.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009.
- WALSH, Catherine; MIGNOLO, Walter. **On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis**. Durham: Duke University Press, 2018.

DOI:[10.11606/issn.1676-6288.prolam.2023.218958](https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2023.218958)

*Recebido em: 15/11/2023
Aprovado em: 15/11/2023
Publicado em: 30/11/2023*



MALOS USOS Y OTROS GESTOS FEMINISTAS. DE LA GLORIETA DE LAS MUJERES QUE LUCHAN (MÉXICO) A LAS IMAGINACIONES ANTICOLONIALES DE DANIELA ORTIZ (PERÚ).

*USOS INDEVIDOS E OUTROS GESTOS FEMINISTAS. DA “GLORIETA DE LAS
MUJERES QUE LUCHAN” (MÉXICO) ÀS IMAGINAÇÕES ANTICOLONIAIS DE
DANIELA ORTIZ (PERU).*

*MISUSES AND OTHER FEMINIST GESTURES. FROM THE “GLORIETA DE LAS
MUJERES QUE LUCHAN” (MEXICO) TO THE ANTI-COLONIAL
IMAGINATIONS OF DANIELA ORTIZ (PERU).*

Rían Lozano¹ 

Universidad Nacional Autónoma de México, México

Resumen: En uno de sus últimos textos Sara Ahmed, a propósito de los usos del uso, explica la potencia política de las cosas cuando nos negamos a usarlas “adecuadamente”. Tomando este argumento como punto de partida, y aterrizando el análisis de los *malos usos* en el contexto latinoamericano, este texto estudiará dos gestos feministas: por un lado, analizaremos intervenciones recientes, por parte de colectivas feministas, en los bienes patrimoniales de la Ciudad de México. Nos centraremos en la construcción de un memorial público y colectivo donde la estatua de Cristóbal Colón ha sido sustituida por la silueta de una mujer en lucha. En segundo lugar, tomaremos la propuesta de la artista peruana Daniela Ortiz para demostrar cómo ciertas prácticas artísticas contemporáneas, producidas en América Latina, pueden desviar la conformación de sentido y, con ello, desafiar la pervivencia de este régimen visual colonial y patriarcal. El objetivo general de este artículo busca analizar cómo las apariciones inesperadas de determinados cuerpos (los de mujeres, pero también los cuerpos racializados, las experiencias migrantes, etc.) en el espacio y el debate público producen, además, un irreversible desvío del *sentido de las cosas y de sus usos*.

¹ Rían Lozano es Doctora en Filosofía, Investigadora Titular A definitiva del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM e investigadora de excelencia, María Zambrano, de la Universidad Miguel Hernández de Elche. Email: rian.lozano@gmail.com

Palabras clave: Usos feministas; Usos anticoloniales; Herencias culturales; Inconveniente; Arte feminista.

Resumo: Num dos seus últimos textos, Sara Ahmed, a propósito dos usos, explica o poder político das coisas quando nos recusamos a usá-las “adequadamente”. Tomando este argumento como ponto de partida, e desembarcando na análise do uso indevido no contexto latino-americano, este texto estudará dois gestos feministas: por um lado, analisaremos intervenções recentes, por coletivos feministas, nos bens patrimoniais da Cidade do México. Abordaremos a construção de um memorial público e coletivo onde a estátua de Cristóvão Colombo foi substituída pela silhueta de uma mulher lutadora. Em segundo lugar, tomaremos a proposta da artista peruana Daniela Ortiz para demonstrar como certas práticas artísticas contemporâneas, produzidas na América Latina, podem desviar a conformação do sentido e, com isso, desafiar a sobrevivência desse regime visual colonial e patriarcal. O objetivo geral deste artigo é analisar como as aparições inesperadas de certos corpos (de mulheres, mas também corpos racializados, experiências migrantes etc.) no espaço e no debate público também produzem um desvio irreversível do sentido das coisas e de seus usos.

Palavras-chave: Usos feministas; Usos anticoloniais; Patrimônio cultural; Inconveniência; Arte feminista.

Abstract: In one of her latest texts, Sara Ahmed, regarding the uses of things, explained the political power of things when we refuse to use them "properly". Taking this argument as a starting point and focusing the analysis of misuses on the Latin American context, this text will study two feminist gestures: on the one hand, we will analyze some recent interventions by feminist collectives in some of the iconic monumenta of the City of Mexico. We will specifically focus on the construction of a public and collective memorial where the statue of Christopher Columbus has been replaced by the silhouette of a fighting woman. Secondly, we will take the proposal of the Peruvian artist Daniela Ortiz to demonstrate how certain contemporary Latin American artistic practices can divert the conformation of sens and meaning and, at the same time, challenge the survival of the colonial and patriarchal visual regime. The general objective of this article is to analyze how the unexpected appearances of certain bodies (those of women, but also those of racialized bodies, migrant experiences, etc.) in space and in public debate also produce an irreversible deviation of the meaning/sens of things and their uses.

Keywords: Feminist uses; Anticolonial uses; Cultural heritage; Inconvenience; Feminist art.

1 Introducción

En uno de sus últimos textos Sara Ahmed, a propósito de los usos del uso, explica la potencia política de las cosas cuando nos negamos a usarlas “adecuadamente” (AHMED, 2020, p. 279). Tomando este argumento como punto de partida, y aterrizando el análisis de los *malos usos* en el contexto latinoamericano, este texto estudiará dos gestos feministas: por un lado, analizaremos intervenciones recientes, por parte de colectivas feministas, en los bienes patrimoniales de la Ciudad de México. Nos centraremos en la construcción de un memorial público y colectivo donde la estatua de Cristóbal Colón ha sido sustituida por la silueta de una mujer en lucha. En segundo lugar, tomaremos la propuesta de la artista peruana Daniela Ortiz para demostrar cómo ciertas prácticas artísticas contemporáneas, producidas en América Latina, pueden desviar la conformación de sentido y, con ello, desafiar la pervivencia de este régimen visual colonial y patriarcal. El objetivo general de este artículo busca analizar cómo las apariciones inesperadas de determinados cuerpos (los de mujeres, pero también los cuerpos racializados, las experiencias migrantes, etc.) en el espacio y el debate público producen, además, un irreversible desvío del *sentido de las cosas y de sus usos*. Ambos gestos estarán hilvanados, siguiendo la argumentación de Audre Lorde, a través del análisis del uso de la ira (feminista) como estrategia política de lucha y supervivencia opuesta -muchas veces de “manera airada”, “respondona”— al odio desatado por las estructuras patriarcales y coloniales.

El artículo acabará proponiendo como conclusión, y volviendo a la propuesta teórica de Sara Ahmed (2020, p. 281), que los malos usos feministas y anticoloniales (del pasado histórico, del patrimonio visual, de la cultura audiovisual) requieren, a menudo, convertirse en *inconvenientes*. Un gesto que, además, irá siempre de la mano de la protesta política.

2 Con nosotras no se juega²

Figura 1- Nirvana Paz de la serie *Victoria Alada* (2019). Fotografía digital. Ciudad de México.



Fonte: Fotografía cedida por la autora, s/d

El 16 de agosto del 2019 y el 8 de marzo del 2020, en la Ciudad de México, miles de feministas marchamos denunciando la violencia sin límite ejercida sobre los cuerpos de las mujeres. Desde entonces, y aún a pesar de que nos vimos atravesadas por una pandemia, muchos grupos feministas siguieron tomando las calles de la capital y de otras ciudades de la República. No se pudo, en todo este tiempo, contener la urgencia de salir a

² Una primera versión de este apartado (centrada específicamente en las pinturas realizadas sobre la Victoria Alada) fue publicada, en inglés, en la revista *Critical Times* en 2022. Ver Belausteguigoitia et al. (2022).

ocupar el espacio público y reclamar el cese de una violencia que, como el virus más letal, aumenta su ritmo de crecimiento de manera exponencial.³

En todas estas tomas y marchas las actuaciones de las mujeres sobre el patrimonio (pintas, tachones, grafitis) tuvieron un papel protagonista y sirvieron, entre otras muchas cosas, para que se encendiera un acalorado debate en los medios de comunicación y en las redes sociales. El hecho provocó reflexiones interesantes sobre la ocupación del espacio público, sobre la ira del movimiento, sobre el sesgo patriarcal del patrimonio y sobre los enormes problemas derivados de ese régimen visual constituido a través de los monumentos.

Amigas Vivas, Policía nos viola, Se va a caer, La Patria mata, México feminicida, Con nosotras no se juega, han sido algunas de las frases escritas desde entonces en muchos monumentos icónicos. Las acusaciones no se hicieron esperar. Las ralladuras y los tachones feministas sobre las piedras sirvieron para criminalizar la protesta y, de manera metonímica, al movimiento feminista en su conjunto. De este modo, la ralladura que servía como huella del grito exasperado —“¡Nos están matando!”— fue condenada con rotundidad. Desde aquella manifestación de 2019, y hasta la fecha, los medios de comunicación y una gran parte de los poderes públicos acusaron a las mujeres de violentas; sus acciones fueron descritas como vandalismo callejero. “Así no”. “Esa no es la forma”. “Los monumentos no tienen la culpa”. “A la violencia no se le responde con violencia”, sentenciaban.

En los últimos años, los feminismos -desde la calle, pero también en la academia- se han visto interpelados a pensar sobre la ira, el enfado y el uso de la violencia como herramienta de protesta, de sobrevivencia y, también en algunos casos, de desencialización de un movimiento que no siempre ha sido pacífico (CHEMALY, 2019; TRAISTER, 2019; DORLIN, 2019; IRENE, 2022). Ante la enorme exigencia mediática por “abandonar la ira”

³ Según datos de la Secretaría Ejecutiva del Sistema Nacional de Seguridad Pública, más de 10 mujeres y niñas son asesinadas diariamente en la República mexicana. Se ha consultado el informe con corte al 31 de marzo de 2023. Disponible en: <https://drive.google.com/file/d/1f1TWow5NhIM-5y650wuOq1viOCNKaStM/view>. Consultado en: 27 abril 2023.

para ser escuchadas, ante el requerimiento de dejar atrás el enfado como prerrogativa para tener interlocución, muchas mujeres se han puesto a pensar qué sentido tiene, en el fondo, este reclamo. Soraya Chemaly se preguntó si acaso la invitación a abandonar nuestra ira nos convierte en buenas personas y si, en cualquier caso, esto sería un hecho indudablemente saludable. “¿Acaso nos permite proteger nuestros intereses, llevar el cambio a comunidades en apuros o derrocar sistemas fallidos? Rotunda, total y absolutamente, no” (CHEMALY, 2019, p. 23)

En el mundo occidental la furia de las mujeres se ha vinculado, de manera muy frecuente, a la locura, a la pérdida de papeles (CHEMALY, 2019, p. 16), al carácter histérico, loco, de esas mujeres “corajudas”, “las de la mecha corta” (RIVERA GARZA, 2022, p. 34); algo que, como resulta bastante obvio, no se corresponde con la ira cuando esta surge de cuerpos asignados a varones. La razón tiene que ver, como parece claro, con el género: con esas expectativas que, a lo largo de los siglos, han conformado poderosos estereotipos responsables de modelar cuerpos e incluso sentimientos.

La ira tiene mala fama, pero en realidad es una de las emociones más esperanzadas y avanzadas que poseemos. Engendra transformación, pone de manifiesto nuestro apasionamiento y además nos mantiene comprometidos con el mundo. Es una respuesta racional y emocional ante la transgresión, el traspaso y el desorden moral. Tiende un puente entre lo que se “es” y lo que “debería ser” y entre un pasado difícil y una posibilidad mejorada. La ira es una alternativa visceral ante la vulneración, la amenaza y el insulto (CHEMALY, 2019, p. 23)

La ira, la rabia, el enfado son, efectivamente, sentimientos. Pero la ira y la rabia, “la respuesta airada” de las mujeres, pueden ser, además, un motor de actividad política, una llamada a la acción. Es, como explican la periodista estadounidense Rebecca Traister y la escritora mexicana Cristina Rivera Garza, un modo de expresión pública que ha demostrado ser capaz de hacer cambiar el curso de la historia, aunque rara vez haya sido una actitud celebrada o destacada (TRAISTER, 2019, p. 18-20; RIVERA GARZA, 2022, p. 34).

Las movilizaciones de mujeres, feministas tantas de ellas, que han tomado el espacio y el lenguaje público por asalto nos han

enseñado que la rabia, que tan a menudo parece ser más una imposición en un contexto de desigualdad y no una elección, mucho menos una oportunidad, puede convertirse también en un parteaguas en nuestros modos de estar en el mundo (RIVERA GARZA, 2022, p. 34).

Desde entonces los debates no han dejado de sucederse. En las calles muchas mujeres enfurecidas han seguido pintándolo todo, han querido quemarlo todo mientras, desde la esfera política, parece no hacerse nada. El número de mujeres y niñas asesinadas y desaparecidas en México no deja de crecer; la violencia feminicida sigue campando a sus anchas. A su vez, una extraña comunidad de pertenencia se ha conformado en torno a la vigilancia del patrimonio⁴: una comunidad defensora a ultranza de no tocar bienes pétreos y monumentales pero censora, en cambio, de la tinta con la que madres, hijas, hermanas y amigas estampan -hacen públicos- los nombres de las que ya no están. Una comunidad que insta a “limpiarlo todo”, mientras reprueba las frases que, sobre las piedras, traducen la rabia que empuja el grito y el llanto desesperado. Pareciera como si el odio patriarcal, el responsable de los asesinatos y violaciones ante los que responden estas mujeres en muchos casos enfurecidas, hubiera sido capaz, además, de refugiarse bajo la monumentalidad de los símbolos patrimoniales. *El patrimonio no se toca. El patriarcado tampoco.*

En 1981 y con motivo del discurso de apertura del Congreso de la Asociación Nacional de Estudios sobre las Mujeres, celebrado en Connecticut, Audre Lorde habló sobre el odio y la ira; específicamente con relación a la historia de las mujeres negras.

Este odio y esta ira son muy distintos. El odio es la furia de aquéllos que no comparten nuestros objetivos, y su fin es la muerte y la destrucción. La ira es el dolor motivado por las distorsiones que nos afectan a todas, y su objetivo es el cambio (LORDE, 2003, p. 143-144).

⁴ Para un análisis de las estrategias visuales y narrativas puestas en juego, desde 1968, por parte del movimiento feminista mexicano véase: Belausteguigoitia et al. (2022).

En este contexto de odio desmedido y respuestas enfurecidas, no es casual que en las últimas décadas y, de manera muy clara en los últimos años, los monumentos hayan sido objetivos claros de las protestas protagonizadas por grupos subordinados en términos de visibilidad, de representación y reconocimiento histórico asociados, desde luego, a condiciones de subyugación económica, política y social: mujeres, pueblos originarios, comunidades afroamericanas, disidencias sexuales, etc. Y es que, tal y como señala la antropóloga Guadalupe Jiménez-Esquinas, “las relaciones con el patrimonio son relaciones situadas, encarnadas, generizadas, enclasadas, etnizadas, politizadas y, por lo tanto, no universales” (2017, p. 34).

Desde hace ya varias décadas, los estudios críticos de las herencias culturales, y de manera especial los enfoques feministas de los estudios patrimoniales, han señalado la importancia de revisar los procesos de patrimonialización de monumentos teniendo en cuenta que, estos, han sido herramientas históricamente puestas al servicio del poder colonial, patriarcal y clasista. Tampoco es casual, como insisten las lecturas feministas, que patrimonio y patriarcado compartan la misma raíz etimológica: lo heredado por vía paterna. Entre otras muchas cosas, estos trabajos han demostrado que los monumentos públicos —aquellos que han servido para la construcción de *una* historia y *una* memoria al servicio del poder— lejos de ser bienes naturalmente “dados”, son instrumentos que producen y reproducen el ámbito material y cultural que le es propio (JIMÉNEZ-ESQUINAS, 2017, p.19): ese que conforma los estados-naciones, el que mantiene estructuras de poder tan inamovibles como las piedras con las que se celebran, el que perpetúa las imágenes monumentales de la mujer madre, del padre héroe de la patria o del indígena como vestigio del pasado.

En el proceso de construcción de la memoria, el espacio público representa uno de los lugares que más pueden prestarse a las transformaciones del aparato mnemónico colectivo, porque el estado *habla* de sus valores y principios inmateriales a través de sus construcciones materiales. Puesto que “el espacio es política” (Lefebvre 1976, 52), las calles, las plazas, los monumentos, los museos y todos los edificios que en el entramado urbano acogen

nuestra mirada son intrínsecamente mensajeros de un sistema de símbolos que sostiene y alimenta la imagen pública del estado. Pero, ¿qué pasa cuando el espacio público va ocultando otra cara de la historia justo a través de lo que exhibe? Si la memoria es una construcción discursiva que depende del poder, ¿cómo hacer para que los grupos sociales que no encajan en la imagen oficial de la nación puedan encontrar en el espacio público una materialidad que también los represente? (DI MATTEO, 2023, p. 161).

No es por lo tanto un dato menor que, en los últimos años, hayamos asistido a ataques y derribos, a nivel global, de estatuas y monumentos públicos relacionados con legados coloniales, historias esclavistas y violencias patriarcales y heterosexistas. Así, por ejemplo, el 22 de mayo de 2020, 172 años después de la abolición de la esclavitud en las colonias francesas, los activistas de Martinica derribaron la estatua de Victor Schoelcher. En el contexto de las protestas chilenas ocurridas durante 2019, diferentes manifestantes —algunos asumiendo las reivindicaciones del pueblo mapuche— derribaron la estatua de Pedro de Valdivia en Temuco, mientras otros decapitaron la cabeza de Diego Portales. En los Estados Unidos, las protestas ocurridas tras el asesinato racista de George Floyd en mayo de 2020, a manos de la brutalidad policial, también desembocaban en el derribo de estatuas de personajes históricos y otros símbolos esclavistas y coloniales: Cristóbal Colón, Isabel la Católica, Junípero Serra, Winston Churchill, Theodore Roosevelt.

A pesar de que existen diferencias importantes entre los diferentes contextos nombrados, parece que el “ataque al monumento” es síntoma de un malestar global frente al patrimonio que es, en última instancia, una disputa por la historia, la memoria y la pertenencia.

También en este contexto podemos leer otra acción, en este caso gubernamental, dirigida por el gobierno de la Ciudad de México, cuando en 2020 —advertido por la fuerza de diferentes movimientos sociales en torno a las protestas del 12 de octubre— decidió retirar la estatua del monumento a Colón, en la céntrica avenida de la Reforma, argumentando la necesidad de su restauración y dejando ese pedestal vacío.

Unos meses más tarde, y ante el gran revuelo que se había formado en la opinión pública y académica —acompañado además por los acontecimientos previos (las pintas feministas) producidas en el Monumento a la Independencia situado en la diagonal de esa misma avenida— el gobierno de la Ciudad de México anunció su decisión de “rellenar” el vacío con una nueva escultura monumental. El almirante trasatlántico sería sustituido por Tlali: una enorme cabeza de piedra sobre base de tezontle “en honor a las mujeres indígenas de México”, tallada por el escultor Pedro Reyes. La discusión, una vez más, no se hizo esperar; las críticas y la ira de los movimientos sociales, encabezados en este caso por la lucha feminista, condenaron la decisión unilateral de un gobierno que, de nuevo, contrataba unas manos blancas y masculinas para representar la “raíz” feminizada y racializada, universalizada y estereotipada, de un país.

La disputa por la ocupación del espacio público a través de la escultura conmemorativa, que es siempre una lucha por el control del sentido (común) nacional, hizo que el Gobierno de la Ciudad de México decidiera repetir esa fórmula decimonónica, extendida por toda América Latina, de “monumentalización de indígenas”; un proceso que, como explica Carolina Vanegas (2022, p. 165), lejos de contribuir a la presencia de las comunidades originarias, parece contribuir a la idea de su desaparición.

La utilización del indígena como alegoría territorial y signo de posesión de un pasado glorioso, que caracterizó los discursos de las primeras décadas del siglo XIX, parece retornar hacia finales del siglo, en forma de monumentos “al indio”, en los que al perder la individualidad se acentuó la tipificación y estetización del indígena como sujeto —y por ende una cultura— del pasado (VANEGAS, 2022, p. 165).

La decisión generó tanto malestar que, a pesar de haberse hecho pública a través de los medios de comunicación, tuvo que ser cancelada por el propio gobierno de la ciudad. Aún así, desoyendo las voces de quienes insistían en la importancia de significar el propio vacío de un pedestal que por más de ciento cuarenta años había sostenido la figura que conmemora el comienzo del genocidio americano, las autoridades encontraron un nuevo reemplazo relacionado con otro descubrimiento. De

nuevo una mujer; de nuevo la conmemoración del pasado indígena. A comienzos de 2021 el gobierno capitalino anunció que el pedestal sería coronado por “la joven de Amajac”: la figura de una mujer indígena, posiblemente la representación de alguna gobernante, *descubierta* recientemente en Veracruz. Pero unas semanas después de este anuncio, una aparición inesperada interrumpió el nuevo plan gubernamental. En septiembre de ese mismo año, antes de que el traslado de este *nuevo vestigio del pasado* fuera consumado, un grupo de colectivas feministas irrumpió en la glorieta tomando el pedestal y coronándolo con el símbolo de una urgencia radicalmente contemporánea. Convocadas por el grupo “Antimonumenta. Vivas Nos Queremos”, instalaron la silueta morada de una mujer con el puño en alto y rebautizaron el espacio como la Glorieta de las Mujeres que Luchan.

Figura 2. Glorieta de las Mujeres que Luchan, Fotografía digital. Lorena Wolffer, 2021.



Fonte: Fotografía cedida por la autora, s/d

Con este doble gesto las mujeres organizadas intervinieron de manera radical en el uso tradicional del patrimonio provocando, al menos, cuatro maniobras inesperadas. Por un lado, ocuparon un espacio monumental; un tipo de espacio en cuyo significado las mujeres (sus demandas, sus referentes de lucha) rara vez han participado. Además lo hicieron con una imagen pequeña, una imagen que no conjuga bien con la monumentalidad del patrimonio que históricamente ha dejado fuera las vidas y las experiencias de más de la mitad de la población. En segundo lugar, y como había ocurrido meses antes con la vecina columna del Monumento a la Independencia, rebautizada como Victoria Alada (**Figura 1**), el movimiento decide renombrar el espacio contraviniendo, de este modo, uno de los principios de las herencias patriarcales: dar el nombre. De este modo, la antigua Glorieta de Colón es llamada La Glorieta de las Mujeres que Luchan (**Figura 2**). En 1995, a propósito del análisis de otra acción colonial (el hecho de que Americo Vespuccio diera su propio nombre a las “nuevas tierras” conquistadas: América) Anne McClintock, profesora del programa de Estudios de Género y Sexualidad de la Universidad de Princeton, explicaba las razones por las cuales ha prevalecido, a lo largo de la historia, la insistencia masculina de marcar el producto de la cópula con su propio nombre. Se trataría, decía McClintock siguiendo a Luce Irigaray, de una respuesta ante la ansiedad que causa la incertidumbre que los hombres tienen con respecto al origen, el malestar con respecto a la pérdida de control sobre el futuro. El acto de dar el propio nombre —el patrimonio: lo heredado por vía paterna— sería, pues, una manera de aplacar este desasosiego (McClintock, 1995, p. 28-29).

En tercer lugar, este gesto feminista también llevó a las mujeres organizadas a tomar las vallas con las que las autoridades de la Ciudad de México, en los últimos años, han pretendido demostrar (hacer visible) su defensa metálica de los monumentos. Como ha ocurrido en otros espacios de la ciudad, esas vallas hoy visibilizan —y de manera simbólica resguardan— los nombres de miles de mujeres y niñas asesinadas y

desaparecidas. Con ello consiguen también proponer una nueva lectura de la función transitiva de las imágenes monumentales: esa según la cual estas imágenes representan, hacen aparecer “lo que ya no está” (Vanegas, 2022, p. 164).

Sin embargo, su complejidad [del monumento conmemorativo] como representación está en contrastar ésta con su función reflexiva o la forma en que “toda representación *se presenta* representando algo” [Louis Marin]. Su permanencia en el espacio urbano implica un consenso social que sostiene simbólicamente el poder de la persona o idea que representa. En este sentido las intervenciones, los vandalismos, traslados y otras destrucciones de las que son objeto son indicativos de la vigencia de dichos consensos o la ausencia de ellos (Vanegas, 2022, p. 165).

Por último, al convertir la Glorieta en un espacio autogestionado de memoria y lucha política, las mujeres adquieren un compromiso en relación con el cuidado, el mantenimiento, la transmisión y el trabajo de reproducción social y cultural (Jiménez-Esquinas, 2019, p. 346-347) de lo resguardado —incluyendo la actualización de sus significados. Una actividad de verdadera conservación que, en cambio y de manera paradójica, no siempre es asumida por parte de los poderes públicos que ahora vigilan las intervenciones feministas en el patrimonio. En el caso de las mujeres de la Glorieta este compromiso pone en práctica una política patrimonial que sitúa, ante todo, la vida en el centro (JIMÉNEZ-ESQUINAS, 2019).

Desde finales del 2021 varios han sido los intentos por dismantelar este lugar de memoria y lucha colectiva. Desde 2022 representantes del Frente Amplio que reúne a las diferentes colectivas asistieron a varias mesas de trabajo con la jefa de Gobierno de la Ciudad de México sin que, hasta la fecha, haya un acuerdo por ambas partes⁵.

Devolver a Colón, sustituirlo por Tlali o reemplazar su figura con la joven de Amajac habrían sido tres acciones alineadas con la falsa narrativa de que los bienes patrimoniales son creados, traspasados y conservados por un sujeto universal, para disfrute y orgullo de una comunidad con una

⁵ Para una revisión de lo acontecido según el relato del Frente Amplio de la Glorieta de las Mujeres que Luchan, véase: <https://cmdpdh.org/caso-frente-amplio-de-lacaso-glorieta-de-las-mujeres-que-luchan/> Consultado en: 26 abril 2023.

sensibilidad también pretendidamente única (JIMÉNEZ-ESQUINAS, 2017, p. 22-34). Las colectivas feministas han logrado, en cambio, imponer su gesto despatrimonializador y despatriarcalizador: el que renombra las herencias y reivindica nuevos símbolos y espacios. Con ello, han inaugurado un nuevo modo de protesta que pasa por el *mal* uso del *bien* cultural: una propuesta cercana a la potencia política del uso torcido (*queer*) de las cosas que la investigadora británica Sara Ahmed describe en su obra *¿Para qué sirve? Sobre los usos del uso* (2020).

3 Plantar cara: ira feminista e imaginaciones anticoloniales

En las últimas líneas del ya citado texto con el que se inauguraba, en 1981, el Congreso de la Asociación Nacional de Estudios sobre las Mujeres, Lorde concluía:

No es mi ira la que lanza naves espaciales, gasta más de sesenta mil dólares por segundo en misiles y otros instrumentos de guerra y muerte, asesina a los niños en las ciudades, almacena gases letales y bombas químicas, viola a nuestras hijas y nuestra tierra. No es la ira de las mujeres Negras la que se corroe y convierte en poder ciego y deshumanizador, en un poder que nos aniquilará a no ser que le plantemos cara con lo que tenemos, nuestro poder de analizar y redefinir las condiciones en las que viviremos y trabajaremos; nuestro poder de imaginar y reconstruir, pedrusco a pedrusco, ira sobre dolorosa ira, un futuro de diferencias generativas y una tierra que sustente nuestras decisiones. (LORDE, 2004, p. 150)

Plantar cara e imaginar un futuro y una tierra. Con estas dos últimas ideas, Lorde resumía la importancia que la respuesta (oral y visual) tendría en el proceso de resistencia de las mujeres negras.

A lo largo de la historia, y la historia del expolio y la conquista de América no es en absoluto una excepción, las imágenes (también las artísticas) han sido herramientas muy potentes puestas al servicio del poder: el poder político, el religioso, el económico, el poder judicial. Pero, a su vez, plantando cara, ciertas prácticas artísticas y culturales han funcionado como elementos disruptores en la conformación de estos imaginarios. Responder con palabras y con imágenes parece un extraordinario resumen de lo que, siguiendo la estela de los malos usos,

ciertas prácticas artísticas feministas y anticoloniales han puesto en juego; demostrando con ello que el trabajo desde las artes tiene la capacidad tanto de reinterpretar el hecho histórico, como de producir nuevos sentidos: reimaginar el mundo, “un futuro y la tierra”.

Al igual que ocurrió con en el inicio del proceso de la resignificación de la Glorieta de las Mujeres que Luchan en la Ciudad de México, el 12 de octubre ha sido una fecha importante para entender el devenir político y artístico de Daniela Ortiz, cuyo trabajo ocupará la segunda parte de este análisis.

Daniela Ortiz es una artista peruana que vivió en Barcelona entre los años 2007 y 2020. Su origen peruano y su residencia en el Estado español por más de una década son datos importantes para entender por qué una gran parte de su producción e investigación artística, indisociable de su militancia política, ha estado dedicada al análisis crítico de los mecanismos (también visuales) que por más de cinco siglos han conformado y sostenido el poder colonial y patriarcal.

Como ella misma explica, desde que llegó a Barcelona realizó acciones en contra de la celebración del 12 de octubre: día de la fiesta nacional de España. En 2012, por ejemplo, coincidiendo con los festejos militares por el “Día de la Hispanidad”, y acompañada por Xosé Quiroga, Daniela caminó por algunas calles céntricas de Madrid. El recorrido, que comenzó en la Plaza Colón y tuvo varias paradas destacables por su peso histórico y simbólico (GUARDIOLA, 2016), acabaría en el Hospital Universitario 12 de Octubre. La artista portaba una pancarta con el retrato en blanco y negro de una mujer. La imagen se acompañaba de una leyenda en la que se explicaba que se trataba de Samba Martine: una migrante congoleña que, después de haber pasado 38 días detenida en el Centro de Internamiento de Extranjeros de Aluche y de haber solicitado sin éxito, repetidamente, asistencia médica, había muerto en el Hospital 12 de octubre (GUARDIOLA, 2016; MONTY, 2017⁶).

⁶ Materia disponible en: https://www.elsaltodiario.com/espana-no-es-solo-blanca/daniela-ortiz-militancia-anticolonial-arte?fbclid=IwAR3KA4jW4FvVbDeN1QH9TWZ8HCgVmJVAfSd5j_Dvvc16a0opbhPOC2N5K9c. Consultado en 1 nov. 2023.

En una entrevista en el diario *El Salto* (MONTY, 2017), Ortiz explica que le pareció importante narrar —en esta fecha y a través de esta performance, poniendo el cuerpo y dando la cara— la historia de una mujer migrante, víctima de ese sistema colonial que se conmemora como fiesta nacional y que sigue dando nombre a edificios y espacios públicos. El hospital en el que murió Samba Martine fue inaugurado en 1973. En aquel momento, en los últimos años de la dictadura franquista, se estrenó con otro nombre: “Ciudad Sanitaria Primero de Octubre”. Se trataba de otra fecha histórica destacada en la historia de España: el día que el golpista Francisco Franco fue nombrado Jefe de Estado (título que mantendría durante toda la dictadura). En 1988, coincidiendo con los primeros años del gobierno democrático, el hospital cambió su nombre por el actual. Así, la memoria democrática del Estado español eliminaba las referencias que glorificaran la brutalidad dictatorial sustituyéndolas por las conmemoraciones de los, no menos brutales, acontecimientos coloniales. Treinta y cinco años después, y a pesar algunos cambios destacables en la gestión gubernamental de la memoria histórica⁷, el pasado colonial del Estado español sigue siendo conmemorado en este y otros muchos espacios públicos del país. El 12 de octubre sigue siendo el día en que se celebra la fiesta nacional. El debate en medios de comunicación y redes sociales reaparece, también, cada mes de octubre.

Esta acción, que acabó documentada por un vídeo y diferentes fotografías bajo el título *Homenaje a los caídos*, fue una de las múltiples intervenciones que Daniela Ortiz ha realizado en torno a esta fecha y como crítica a la conmemoración del pasado colonial.

⁷ En el año 2007, el gobierno del Partido Socialista Obrero Español, presidido por José Luis Rodríguez Zapatero, aprobó La ley de Memoria Histórica donde se instaba a los diferentes poderes y particulares a retirar “escudos, insignias, placas y otros objetos o menciones conmemorativas de exaltación, personal o colectiva, de la sublevación militar, de la Guerra Civil y de la represión de la Dictadura”. Publicado en BOE 310 de 27 de diciembre de 2007. Disponible en: <https://www.boe.es/boe/dias/2007/12/27/pdfs/A53410-53416.pdf>. Consultado en 1 nov. 2023. En cambio, y aún a pesar de que varios colectivos y grupos de activistas han presentado proposiciones no de ley, los monumentos que glorifican el pasado colonial español han seguido en pie. La ley fue derogada en 2012 bajo el gobierno del conservador Mariano Rajoy. El pasado mes de octubre de 2022 entró en vigor la nueva Ley de Memoria Democrática, publicada en el BOE 252 el 20 de octubre de 2022 (Disponible en: <https://www.boe.es/boe/dias/2022/10/20/pdfs/BOE-A-2022-17099.pdf>, consultado en 1 nov. 2023), impulsada desde el gobierno de coalición progresista encabezado por Pedro Sánchez. Aunque vuelve a estar centrada en los acontecimientos sucedidos en torno a la Guerra Civil y la dictadura franquista, la nueva ley insiste en la necesidad de impulsar las políticas de memoria como un deber de los poderes públicos, así como en la responsabilidad que tiene el Estado de asumir los nuevos paradigmas memoriales que se articulan en el ámbito internacional.

En junio 2020, un mes después del asesinato de George Floyd a manos de la policía estadounidense y en pleno auge de los debates internacionales en torno al derribo de monumentos coloniales, Ortiz fue protagonista de otra aparición inesperada: esta vez como conexión invitada a un magacín matinal llamado *Espejo Público*, emitido por el canal de televisión español, en abierto, Antena Tres. Durante su intervención Daniela explicó las razones por las que, desde el movimiento antirracista, consideran que los monumentos que glorifican el pasado colonial de las naciones modernas deben ser removidos del espacio público. El debate tenía en este caso que ver con las acciones desarrolladas en el Monumento a Colón de la Ciudad de Barcelona. Utilizando su voz y su experiencia como migrante, Ortiz utilizó además el espacio televisivo para argumentar que el sistema de control migratorio europeo se eleva sobre las herencias coloniales y se sostiene gracias a los mecanismos de racismo institucional. La respuesta por parte de los tertulianos y de la propia Susanna Griso, conductora del magazine, fue altamente previsible: de la articulación de datos históricos falsos o imprecisos, al discurso de quienes se sienten capaces de sentenciar, sin miramiento, sobre la conmemoración y conservación de un pasado y presente racista y colonial, pasando por la risa de quienes intentan desmerecer la respuesta, por acalorada, de la invitada. Durante la entrevista Daniela, *plantando cara*, aparece visiblemente irritada. Sus respuestas dan cuenta de su enojo. Pero su voz, entrecortada en algunos momentos, no calla hasta haberlo dicho todo. Las consecuencias fueron, como siempre, desiguales. El programa, y en especial su presentadora, ganaron popularidad por titulares tendenciosos que apuntaban que una invitada “llamó racista” en directo a Griso “por ser blanca”.⁸ En agosto de ese mismo año, a causa de una avalancha de ataques xenófobos y racistas, y de amenazas a través de las redes sociales y por otros medios de comunicación privados, Daniela Ortiz se vio obligada a

⁸ Véase, como ejemplo, los titulares de los siguientes medios digitales El Plural e Cope, disponibles en: https://www.elplural.com/comunicacion/radio-y-tv/susanna-griso-defiende-estatua-colon-recibe-contundente-replica-claro-blanca_242022102 Consultado en 1 nov. 2023; e https://www.cope.es/actualidad/television/noticias/cristobal-colon-espejo-publico-detalle-fisico-susanna-griso-20200617_773464 Consultado en 1 nov. 2023.

abandonar precipitadamente Barcelona, acompañada y custodiada por la organización irlandesa no gubernamental Front Line Defenders. Desde entonces reside en Perú, su país de origen.

También en 2020 la artista comenzó a trabajar en una serie titulada *Plegaria anticolonial a Fernandito Tupac Amaru*. Está compuesta de cuatro pequeños cuadros en acrílico sobre madera en los que, retomando el lenguaje y la materialidad de los antiguos exvotos, la artista se encomienda a Fernandito Tupac Amaru, hijo de Micaela Bastidas y Tupac Amaru II —héroes nacionales de la independencia en Perú— quien, tras el asesinato de sus padres en manos españolas, sería sometido a encarcelamientos, torturas y al destierro final a España donde, al parecer, acabó muriendo en 1799. Según relata la propia artista,⁹ Fernandito, hijo de los líderes del levantamiento anticolonial peruano, murió en Lavapiés: un barrio madrileño que, en la actualidad, congrega un gran número de población migrante y en el que, en las últimas décadas, se ha desarrollado un fuerte movimiento vecinal antirracista.

Figura 3. Plegaria Anticolonial a Fernandito Tupac Amaru..



Fuente: Daniela Ortiz, 2020.¹⁰

⁹ Relato disponible en: <https://www.daniela-ortiz.com/plegaria-anticolonial-a-fernandito-tupac-amaru> Consultado en 1 nov. 2023.

¹⁰ Disponible en: <https://www.daniela-ortiz.com/plegaria-anticolonial-a-fernandito-tupac-amaru>. Consultado en 1 nov. 2023.

En una de las tablas **(Figura 3)** que componen esta serie, la artista representó otro monumento a Colón. En este caso se trata, como podemos comprender por la enorme bandera de España que lo flanquea, del monumento instalado en la plaza del mismo nombre que se ubica en el céntrico Paseo de la Castellana, en la capital del país. Este dispositivo conmemorativo, obra de Arturo Mérida y Jerónimo Suñol, fue inaugurado el 12 de octubre de 1892, coincidiendo con el cuarto centenario de la conquista de América. Aunque estuvo muchos años situado en los llamados Jardines del Descubrimiento, en 2009 el Ayuntamiento de Madrid decidió ubicarlo en el centro de una de las rotondas más visitadas de la capital y al lado de una bandera española de tamaño colosal.

La imagen, siguiendo el esquema utilizado por los exvotos populares, está dividida en dos planos: en el superior, que ocupa tres cuartas partes de la superficie total, la estatua del almirante aparece amarrada con una soga que un grupo de personas tensa desde el suelo para intentar derribar. Detrás, una pancarta sostenida por un cuerpo femenino reza: “Fuego al orden colonial”, un texto que se relaciona directamente con las llamas que, en el extremo izquierdo, han hecho arder el majestuoso símbolo patrio. A su vez, otros dos personajes subidos al pedestal del monumento y socorridos por herramientas punzantes, están golpeando el basamento de la columna. Si seguimos la lectura pictográfica encontramos que a la derecha de la imagen se sucede el evento inmediatamente posterior al derribo de la estatua: aprovechando su enorme tamaño un grupo de personas la utilizan para derribar la puerta del que parece, por sus colores y sus muros, un edificio de alta seguridad, fortificado. Acompañando el desarrollo visual la pieza se completa, en su parte inferior, con la historia narrada en este caso por un texto. En ella leemos: “Apu Fernandito Tupac Amaru de Lavapiés que tu espíritu anticolonial nos de fuerzas para tumbar el monumento a Cristóbal Colón y usarlo de ariete para tumbar la puerta del Centro de Internamiento de extranjeros de Aluche liberar a los compañeros internos y con ellos iniciar el incendio y derrocamiento del

racismo institucional teniendo como primer territorio liberado de racismo el barrio migrante de Lavapiés, tu barrio [sic]”.

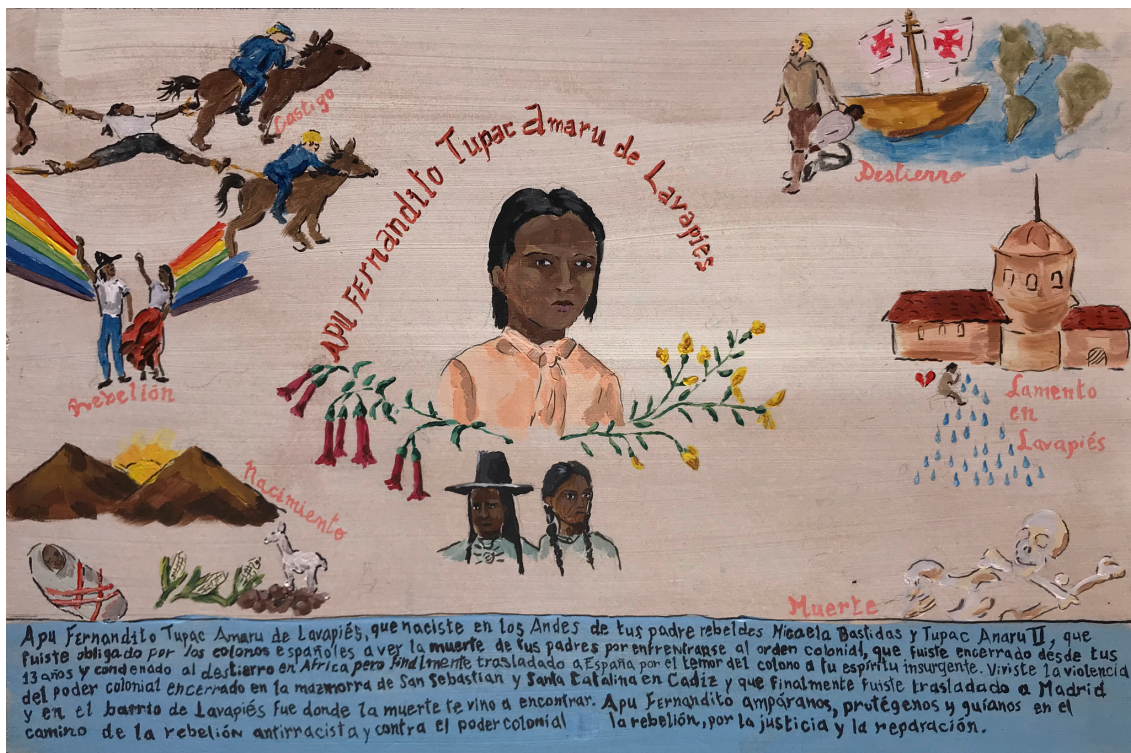
Entre el monumento a Colón y el barrio de Aluche, donde se encuentra el Centro de Internamiento de Extranjeros, hay más de 11 kilómetros. Una distancia que, según parece proponer la artista en esta obra, puede ser acortada con el impulso de la rebelión antirracista: esa “Rebelión” que firma¹¹ el exvoto en el ángulo inferior derecho y que parece sintetizar la potencia de los cuerpos morenos que se imponen al blanco pétreo, inmóvil, del conquistador tallado en mármol. De este modo, retomando la idea de los malos usos y poniendo en práctica la exhortación de Lorde para imaginar (poner en imágenes) y reconstruir un futuro en libertad, Ortiz utiliza las referencias a los bienes culturales (exvotos y monumentos conmemorativos) para proponer un desvío radical de sentido que, como hemos visto, se inserta en las polémicas y los rechazos contemporáneos de imágenes que celebran pasados y presentes de expolios y sometimientos coloniales y patriarcales.

La serie está compuesta por cuatro pinturas del mismo tamaño. Como ocurre con los exvotos populares extendidos por América Latina desde la llegada de los conquistadores, las cuatro escenas están dedicadas a una advocación muy concreta y al relato de una misma plegaria¹². Pero como ocurrió con otros autores que, ya desde el siglo XX, estuvieron atraídos por estos objetos de devoción popular (BARGELLINI, 2018, p. 18), Daniela Ortiz saca el formato —el objeto— del contexto sagrado y religioso para insertarlo, en cambio, en el marco de los movimientos políticos antirracistas, anticoloniales y feministas contemporáneos. De este modo, el santo, la deidad o la advocación mariana son sustituidos por una figura histórica: un personaje sobre el que recayó todo el peso, la violencia y la injusticia del orden colonial aquí denunciado.

¹¹ Según explica la investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM Clara Bargellini (2018: 18), aunque los exvotos solían ser piezas de devoción popular realizadas por autores desconocidos, se conservan algunos firmados.

¹² Para un estudio de los exvotos como testimonios de fe, véase: Clara Bargellini, 2018.

Figura 4. Plegaria Anticolonial a Fernandito Tupac Amaru, Daniela Ortiz, 2020.



Fuente: Daniela Ortiz, 2020.¹³

La primera de las tablas resume su vida: Fernandito Tupac Amaru (**Figura 4**), en el centro de la composición, es sostenido por la imagen -más pequeña- de sus padres, en un guiño iconográfico que nos recuerda la representación tradicional de los donantes a los pies de la advocación venerada. Alrededor cinco estaciones describen iconográfica y textualmente los episodios más destacados de su trayectoria desgraciada¹⁴: Nacimiento, Rebelión, Castigo, Destierro, Lamento en Lavapiés y Muerte. El texto que acompaña esta primera composición narra el calvario sufrido por el protagonista a quien, en la última frase, la autora acaba encomendándose para que nos ampare, nos guíe y nos proteja “en el

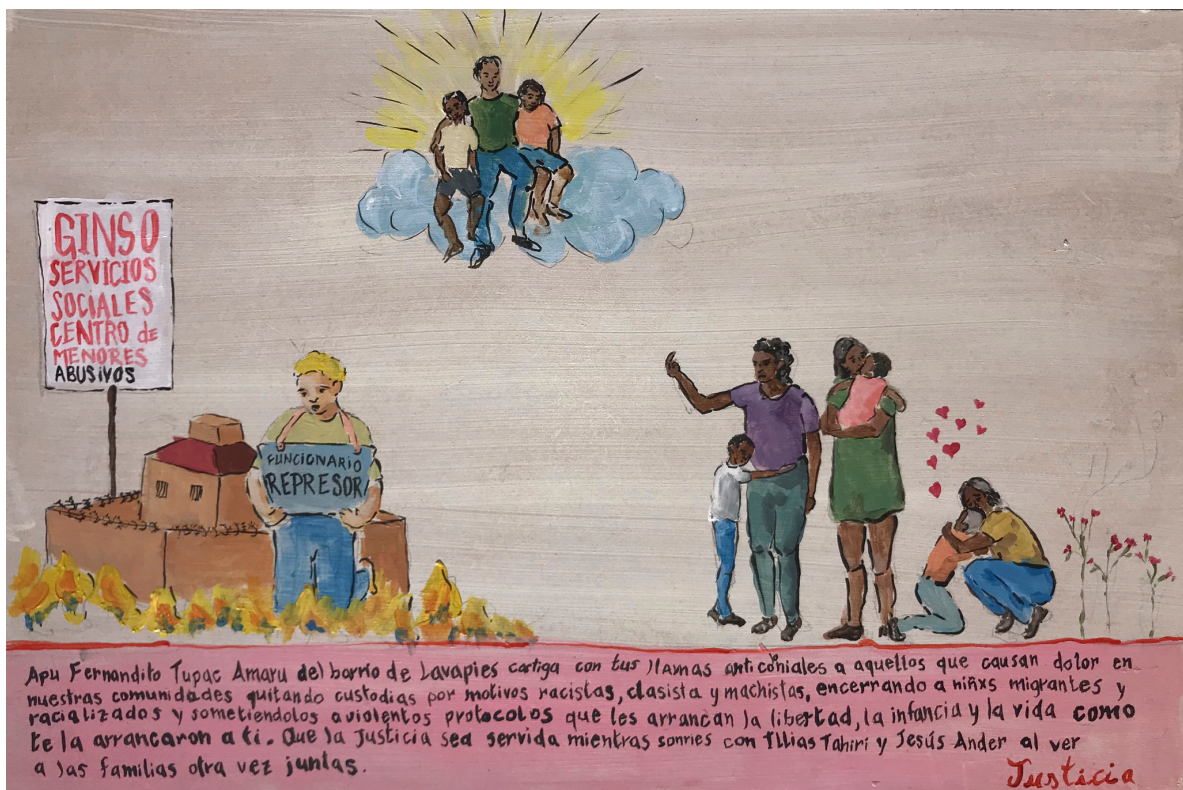
¹³ Disponible en: <https://www.daniela-ortiz.com/plegaria-anticolonial-a-fernandito-tupac-amaru>. Consultado en 1 nov. 2023.

¹⁴ En el ya citado texto, Bargellini explica cómo muchos de estos exvotos, específicamente aquellos que componen la colección del Museo Amparo y que son objeto de su estudio, reproducen detalles dramáticos que enfatizan las vidas desgraciadas de los protagonistas de la petición o el agradecimiento, en relación con el acontecimiento milagroso demandado o ya sucedido, respectivamente (2018: 21).

camino a la rebelión antirracista y contra el poder colonial la rebelión por la justicia y la reparación” [sic].

La segunda escena es la relacionada con el derribo al monumento a Colón **(Figura 3)** que ya hemos comentado y que, como dijimos, está “firmada” por Rebelión. La tercera tabla **(Figura 5)** está dedicada a la petición de castigo al calor de las “llamas anticoloniales” para aquellos que, por motivos racistas, clasistas y machistas, causan daño a los menores de las comunidades migrantes y racializadas. En la parte izquierda de la imagen una composición formada por un espacio cercado (un centro de menores dirigido por la Fundación GINSO¹⁵) y por un personaje blanco y rubio al que se identifica como “funcionario represor”, aparece enmarcada, ardiendo, en las citadas llamas.

Figura 5. Plegaria Anticolonial a Fernandito Tupac Amaru, Daniela Ortiz, 2020.



Fuente: Daniela Ortiz, 2020¹⁶

¹⁵ GINSO (Asociación para la Gestión de la Integración Social) es una entidad española responsable de la gestión de diferentes centros públicos de internamiento de menores. En los últimos años se ha visto envuelta en diferentes polémicas y denuncias por malos tratos en los centros que gestionan, así como por asuntos relacionados con la financiación ilegal del conservador Partido Popular.

¹⁶ Disponible en: <https://www.daniela-ortiz.com/plegaria-anticolonial-a-fernandito-tupac-amaru>. Consultado en 1 nov. 2023.

A la derecha un grupo de seis personajes de piel morena, adultos y niños, se abrazan en la que leemos como una escena de reagrupación familiar. Estos dos conjuntos de imágenes enfrentadas están coronadas por una tríada celeste conformada, según podemos leer en la narración textual, por Fernandito Tupac Amaru y dos jóvenes muertos en años recientes como consecuencia de la violencia institucional: Ilias Tahiri, un adolescente de origen magrebí que murió en 2019 en el Centro de Menores Tierras de Oria (Almería) y Jesús Ánder, un niño tudelano fallecido en un piso de acogida después de haber sido separado primero de sus padres, a quienes deportaron a Colombia y, después, de su abuela, a quien los servicios sociales de Pamplona retiraron la custodia. Cabe señalar que Daniela Ortiz ha dedicado gran parte de su militancia en el movimiento antirracista del Estado español a denunciar los abusos institucionales cometidos contra madres y menores migrantes, a través de la violencia institucional que opera mediante las retiradas de custodia. Esta tercera tabla está firmada con la palabra "Justicia".

Figura 6. Plegaria Anticolonial a Fernandito Tupac Amaru, Daniela Ortiz, 2020.



Fuente: Daniela Ortiz, 2020¹⁷.

Al contrario de lo que hemos visto en las tres imágenes anteriores, la cuarta y última escena (**Figura 6**) acoge una única composición. Un esqueleto de tamaño considerable yace bajo la tierra. De él brota un pequeño tallo verde que llega a la parte superior de la imagen: el exterior en el que podemos ver un sol amaneciendo entre montañas, los Andes. A la derecha, en el cielo, un pequeño avión se dirige hacia la cordillera americana. El texto que ocupa la parte inferior dice: “Apu Tupac Amaru de Lavapiés, que tus restos sean retornados y enterrados en la tierra andina que te vio nacer para que la semilla anticolonial que sembraron tus padres Micaela Bastidas y Tupac Amaru II finalmente pueda florecer y sus frutos alimentar a quienes recibirán la reparación anticolonial y finalmente puedas descansar [sic]”. La tabla aparece, en este caso, firmada por la última reclamación: “Reparación”.

¹⁷ Disponible en:

<https://www.daniela-ortiz.com/plegaria-anticolonial-a-fernandito-tupac-amaru>. Consultado en: 1 nov. 2023.

4 Conclusión: inconvenientes feministas y anticoloniales.

En los últimos años, y gracias al desarrollo de los llamados estudios descoloniales, diferentes teóricas e intelectuales del continente americano se han dedicado a revisar y analizar, de manera crítica, la historia que, desde el siglo XV, atravesó los pasados, presentes y futuros de ambas orillas del océano Atlántico. Gracias a estas perspectivas de trabajo, la historia de la colonización se complejizó con el análisis de las herencias culturales, económicas y políticas que han pervivido hasta nuestros días: unas herencias que el teórico peruano Aníbal Quijano definió con el término de “colonialidad”. Desde entonces, diferentes académicos y académicas latinoamericanas han prestado atención al papel que el uso de las imágenes, la visualidad, y la vida social de las mismas, han tenido en el desarrollo de la empresa colonial y en la pervivencia de la colonialidad hasta nuestros días.¹⁸

Como hemos visto a lo largo de estas páginas, el estudio de los procesos de patrimonialización, las revisiones críticas de los expolios culturales y los extractivismos epistémicos, así como el análisis de las lógicas de acumulación de objetos por parte de museos y otras instituciones de las antiguas metrópolis, han ocupado un papel central. Aunque el tema ha empezado a entrar en las agendas políticas de varios países latinoamericanos,¹⁹ me ha interesado, en este artículo, destacar el papel que determinadas prácticas artísticas y activismos contemporáneos tienen, como gestos feministas y anticoloniales. Unas intervenciones que, como las tablas de Ortiz, reclaman rebelión, justicia y reparación y que, como hemos visto, dando la cara y poniendo el cuerpo, acaban convirtiéndose en inconvenientes: el que ocupa espacios públicos y les da nuevos nombres, el

¹⁸ Véase: Lozano, 2015; Lozano, 2019; Dorotinsky y Lozano, 2022.

¹⁹ En el caso de México, el Gobierno de la República, a través de su Secretaría de Cultura, lanzó la campaña #MiPatrimonioNoSeVende. Esta ha sido encabezada por Beatriz Gutiérrez Müller, esposa del actual presidente Andrés Manuel López Obrador.

que interviene monumentos, el que interrumpe los discursos machistas y racistas sostenidos desde los medios de comunicación.

El *inconveniente* feminista que, en América Latina, como hemos comprobado a lo largo de estas páginas, está frecuentemente asociado al *inconveniente* anticolonial, ocupa el espacio público, emplaza su gran narrativa: la de los vencedores, los héroes de la patria, los ángeles dorados, los genocidas. A través de gestos como la toma feminista de la Glorieta de las Mujeres que Luchan en la Ciudad de México, o la práctica y militancia de la artista antirracista Daniela Ortiz, nos cuestionamos no solo a quiénes pertenecen estos bienes históricos y culturales sino, además, quiénes dictan sus buenos usos.

Acabamos este relato con otras preguntas que nos han acompañado. Si una de las funciones principales de los procesos de patrimonialización y de los análisis del relato histórico consiste en generar sentidos en el presente, tomando el pasado como recurso, ¿qué puede transmitirse cuando el relato del pasado ha sido levantado (“inventado”) desde “sueños dogmáticos” (O’GORMAN, 1976, p. 4) y monumentales, racistas y machistas? ¿Qué sentidos podemos generar cuando el presente está teñido de vidas violentamente arrebatadas a mujeres y a poblaciones migrantes y racializadas? ¿Qué tipo de *bien* podría vincularse con este *mal* mortal? Y, sobre todo, ¿cómo dar cuenta de ello? Las respuestas están por construirse; los gestos, en cambio, aparecen a lo largo y ancho de la región.

5 Referencias

AHMED, Sara. **¿Para qué sirve?** Sobre los usos del uso. Barcelona: Bellaterra, 2020. <https://doi.org/10.5209/poso.73418>

BARGELLINI, Clara. **Testimonios de fe:** Colección de exvotos del Museo Amparo. Puebla: Fundación Amparo, 2018. Disponible en: https://f5c4537feeb2b644adaf-b9c0667778661278083bed3d7c96b2f8.ssl.cf1.rackcdn.com/publicaciones/libro-ex-votos-web_N.pdf Consultado en: 1 nov. 2023.

BELAUSTEGUIGOITIA, Marisa et al. Strikes, Stoppages, Occupations: Mexican Feminist Writing on the Walls. **Critical Times**, n. 5, v. 2, p. 444–474, 1 ago. 2022. <https://doi.org/10.1215/26410478-9799762>

CHEMALY, Soraya. **Enfurecidas**. Reivindicar el poder de la Ira femenina. Barcelona: Paidós, 2019.

DI MATTEO, Angela. De Buenos Aires a la Ciudad de México: reconstruir la memoria pública desde una perspectiva de género. In: BAGGIO, Guido; BELLA, Michela; DI MATTEO, Angela. **Ricostruire**. I luoghi di memoria nelle Americhe. Nueva York: Bordighera Press, 2023. Disponible en: https://www.academia.edu/99091053/De_Buenos_Aires_a_la_Ciudad_de_M%C3%A9xico_reconstruir_la_memoria_p%C3%BAblica_desde_una_perspectiva_de_g%C3%A9nero . Consultado en: 1 nov. 2023.

DORLIN, Elsa. **Autodefensa**. Una filosofía de la violencia. Pamplona: Txalaparta, 2019.

DOROTINSKY, Deborah; LOZANO, Rían (Coords.). **Culturas visuales desde América Latina**. México: IIE/UNAM, 2022.

GUARDIOLA, Juan. Colonia América. Notas para un cine postcolonial (en) español. **Secuencias**, n. 43-44, 2016. <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016.43-44.009>

IRENE. **El terror feminista**. San Sebastián: Kaxilda, 2022.

JIMÉNEZ- ESQUINAS, Guadalupe. El patrimonio (también) es nuestro: Hacia una crítica patrimonial feminista. In: ARRIETA URTIZBEREA, Iñaki (ed.) **El género en el patrimonio cultural**. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2017.

JIMÉNEZ-ESQUINAS, Guadalupe. Poner la vida en el centro como política patrimonial. **Revista PH98**, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, n. 98, p. 346-348, 2019. <https://doi.org/10.33349/2019.98.4488>.

LEFEBVRE, Henri. **Espacio y política**. El derecho a la ciudad, II. Barcelona: Península, 1976.

LORDE, Audre. **La hermana, la extranjera**. Madrid: Horas y horas, 2004.

LOZANO, Rían. Cuir Visualities. Survival Imaginaries. In: IQANI, Mehita; RESENDE, Fernando (Org.) **Media and the Global South: Narrative Territorialities, Cross-Cultural Currents**. Washington DC: Routledge, 2019. <https://doi.org/10.4324/9780429030109>.

LOZANO, Rían. Visualidades descoloniales. Mirar con todo el cuerpo y escuchar con los ojos. **Extravío. Revista de Literatura Comparada**, n. 8, 2015. Disponible en: <https://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/7075/12903>. Consultado en: 1 nov. 2023.

McCLINTOCK, Anne. **Imperial Leather**. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest. Nueva York: Routledge, 1995.

MONTY, Carlos. España no es (solo) blanca. Daniela Ortiz, la militancia anticolonial en el arte. **El Salto**, 24 dic. 2017. Disponible en: https://www.elsaltodiario.com/espana-no-es-solo-blanca/daniela-ortiz-militancia-anticolonial-arte?fbclid=IwAR3KA4jW4FvVbDeN1QH9TWZ8HCgVmJVAFsd5j_Dwvcl6a0opbhP0C2N5K9c. Consultado en: 1 nov. 2023.

O'GORMAN, Edmundo. **La invención de América**. México: Fondo de Cultura Económica, 1986 [1976].

RIVERA GARZA, Cristina. Ya para siempre enrabiadas. *In*: BELAUSTEGUIGOITIA, Marisa (Coord.). **Grrrrr. Género**: Rabia, ritmo, ruido, risa y respons-habilidad. México: CIEG-UNAM, 2022. [DOI:10.22201/cieg.9786073066112e.2015](https://doi.org/10.22201/cieg.9786073066112e.2015).

TRAISTER, Rebeca. **Buenas & Enfadadas**. El poder revolucionario de la ira de las mujeres. Madrid: Capitán Swing, 2019.

VANEGAS, Carolina. La construcción de la imagen del indígena en la monumenta latinoamericana del siglo XX. *In*: DOROTINSKY, Deborah; LOZANO, Rían (Coords.). **Culturas visuales desde América Latina**. México: IIE/UNAM, 2022.



**ENTRE FOTOGRAFIA E ARTE TÊXTIL:
OUTRAS EPISTEMOLOGIAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA
LATINO-AMERICANA**

*ENTRE LA FOTOGRAFÍA Y EL ARTE TEXTIL:
OTRAS EPISTEMOLOGÍAS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO
LATINOAMERICANO*

*BETWEEN PHOTOGRAPHY AND TEXTILE ART:
OTHER EPISTEMOLOGIES IN LATIN AMERICAN CONTEMPORARY ART*

Victa de Carvalho¹ 

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: Com o intuito de refletir sobre algumas estratégias estético-políticas utilizadas na produção artística contemporânea latino-americana, propomos observar a série “Detrás del têtil” (2018-2019), da artista peruana Ana Teresa Barboza. Nesta série, Ana Teresa Barboza aproxima a imagem fotográfica e a arte têtil, para criar foto-esculturas de mapas geológicos híbridos de regiões específicas relacionadas às distintas práticas tradicionais de tecelagem em seu país de origem. Ao produzir misturas improváveis entre meios que se utilizam de matérias plásticas e visuais tão distintas, a obra de Ana Teresa dá a ver outras epistemologias capazes de descentrar as matrizes eurocêntricas humanistas dominantes que determinam ainda hoje as bases do atual projeto de mundo. Para além de uma visada salvacionista que promete dar conta de resolver os problemas de nosso tempo, tanto quanto para além de uma perspectiva calcada no esgotamento e no fim, interessa questionar, de que forma essas imagens incitam, de modo propositivo, a invenção de mundos possíveis. Sob a perspectiva de uma fotografia expandida, este trabalho almeja perceber como os atravessamentos da fotografia com outras formas de arte, nesse caso a arte têtil, comumente voltada para o universo do trabalho das mulheres, podem atuar como estratégias potentes de produção de outros modos de ser e de estar em comum.

¹ Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2008). Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação. E-mail: victacarvalho@gmail.com.

Palavras-chave: Fotografia; Arte têxtil; Arte contemporânea; Mundos possíveis.

Resumen: Con el fin de reflexionar sobre algunas estrategias estético-políticas utilizadas en la producción artística latinoamericana contemporánea, proponemos observar la serie “Detrás del textil” (2018-2019), de la artista peruana Ana Teresa Barboza. En esta serie, Ana Teresa Barboza reúne imágenes fotográficas y arte textil para crear fotoesculturas de mapas geológicos híbridos de regiones específicas relacionadas con diferentes prácticas tradicionales de tejido en su país de origen. Al producir mezclas improbables entre medios que utilizan materiales plásticos y visuales tan diferentes, el trabajo de Ana Teresa revela otras epistemologías capaces de descentrar las matrices humanistas eurocéntricas dominantes que aún hoy determinan las bases del actual proyecto de mundo. Además de una visión salvacionista que promete resolver los problemas de nuestro tiempo, así como más allá de una perspectiva basada en el agotamiento y el fin, es interesante preguntarse cómo estas imágenes alientan intencionalmente la invención de mundos posibles. Desde la perspectiva de una fotografía ampliada, este trabajo pretende comprender cómo las intersecciones de la fotografía con otras formas de arte, en este caso el arte textil, comúnmente centrado en el universo del trabajo de las mujeres, pueden actuar como poderosas estrategias de producción de otras formas de ser y de estar en común.

Palabras clave: Fotografía; Arte textil; Arte Contemporáneo; Mundos posibles.

Abstract: In order to reflect on some aesthetic-political strategies used in contemporary Latin American artistic production, we propose to observe the series “Behind the textile” (2018-2019), by the Peruvian artist Ana Teresa Barboza. In this series, Ana Teresa Barboza brings together photographic images and textile art to create photosculptures of hybrid geological maps of specific regions related to different traditional weaving practices in her country of origin. By producing improbable mixtures between media that use such different plastic and visual materials, Ana Teresa's work reveals other epistemologies capable of decentering the dominant Eurocentric humanist matrices that still support our project of the world. Beyond a salvationist vision that promises to solve the problems of our time, as well as beyond a perspective based on exhaustion and the end, it is important to ask how these images intentionally encourage the invention of other possible worlds. From the perspective of an expanded photography, this work aims to understand how the intersections of photography with other art forms, in this case textile art, commonly focused on the universe of women's work, can act as powerful strategies for the production of other ways of being and being in common.

Keywords: Photography; Textile art; Contemporary art; Possible worlds.

1 Introdução

O debate acerca da arte na América Latina constitui um histórico de disputas variadas voltadas tanto para as particularidades do sul, quanto para o universalismo das práticas artísticas europeias e norte-americanas. A associação feita entre arte latino-americana e cultura periférica, intensificada a partir da década de 1980 por teóricos da cultura, mostra-se hoje devedora de uma reflexão situada capaz de desfazer a aura desqualificadora que insiste em recair sobre uma produção artística realizada fora do centro do mundo. Ainda que o uso do termo periferia tenha sido importante em determinada época para abordar uma reflexão que visava dar conta dos diferentes modos de reapropriar, fagocitar, desviar ou mesclar os variados contextos artísticos e culturais entre os quais era possível estabelecer relações diretas ou indiretas, tal abordagem não impediu a legitimação de uma narrativa hegemônica da arte, relativa aos processos de transformação vividos pelas metrópoles europeias ao longo do século XX. A necessidade de atualizar esse debate torna-se evidente no contexto mais recente da arte, marcado por um número expressivo de produções artísticas latino-americanas voltadas para o debate global sobre as crises que envolvem o planeta na era chamada Antropoceno. Tais crises vêm sendo abordadas por diversos artistas através de obras que visam denunciar as consequências das ações irresponsáveis decorrentes da produção capitalista, extrativista, colonialista, recolocando o debate sobre América Latina, à medida que retomam as epistemologias de povos

ancestrais para, a partir delas, discutir outros diferentes modos de viver no planeta.

Para além da conhecida perspectiva baseada na relação centro-periferia, a ideia de vanguardas simultâneas, proposta por Andrea Giunta (2008; 2020), apresenta-se como uma alternativa ao discurso frequente na historiografia das vanguardas latino-americanas, sustentado pelas noções de influência, difusão a partir do centro, e de cópia reproduzida pelas periferias. O que esta proposta da simultaneidade de ideias e das produções artísticas autoriza é a superação dos dualismos que vigoram na maior parte das teses que abordam a produção artística latino-americana desde a periferia do mundo. Permite compreender a semelhança das questões compartilhadas por vários artistas em diferentes localidades, ao mesmo tempo em que qualifica a produção latino-americana de modo específico, situado e potencialmente inovador. Tal proposta reflete a preocupação de um conjunto relativamente expressivo de artistas, pesquisadores, e curadores contemporâneos que olham para a produção do Sul Global, buscando por alternativas ao pensamento ancorado em matrizes históricas coloniais europeias e norte-americanas, a exemplo da já consolidada abordagem de Luis Camnitzer (2007), denominada “conceitualismo na arte latino-americana”². Uma vez afastado o fantasma da derivação, da cópia e da dependência em relação a arte europeia e norte-americana, é possível então adotar uma perspectiva que assegura a originalidade nas diferentes aspirações que motivaram as vanguardas latino-americanas, de modo a possibilitar recontar essa história, desde suas vanguardas. Tal revisão histórica contribui para uma reflexão contemporânea situada, na qual o seu potencial inventivo e criador de mundos é evidente no campo da arte.

Sob essa perspectiva, a concepção de vanguardas simultâneas constitui o pressuposto histórico a partir do qual será possível observar o

² A metodologia de pesquisa de Luis Camnitzer investe na incorporação de eventos aparentemente não-relacionáveis, como a atuação do grupo guerrilheiro Tupamaro e os escritos de Simón Rodríguez, para promover uma síntese entre arte e política capaz de acentuar a importância dos contextos políticos específicos de cada país, tanto quanto desviar-se da narrativa conceitualista hegemônica europeia. Ver: CAMNITZER (2007)..

protagonismo atual da produção artística latino-americana, para além do dualismo centro-periferia, como uma produção simultaneamente universal e situada, que trabalha sobre as mesmas questões que, nesse momento, interessam e implicam a todos os seres deste planeta, porém com soluções formais e estéticas próprias, e perspectivas singulares que levam em conta seus contextos específicos. O objetivo principal deste artigo é refletir sobre as estratégias estético-políticas utilizadas em produções artísticas contemporâneas latino-americanas, sobretudo nas obras que abordam as crises do Antropoceno, insistindo nas possibilidades de superação e sobrevivência, com foco na construção de relações baseadas na alteridade. São obras que produzem diferenças em relação aos modelos visuais hegemônicos europeus e norte-americanos, transgredindo com isso as fronteiras que delimitam o campo da arte, ao mesmo tempo em que dão a ver outras formas de ser e de estar no mundo.

Para isso, proponho observar a série “*Detrás del têxtil*” (2018-2019), da artista peruana Ana Teresa Barboza, na qual aproxima a imagem fotográfica e a arte têxtil, para criar foto-esculturas de mapas geológicos híbridos de regiões específicas relacionadas às distintas práticas tradicionais de tecelagem em seu país de origem. Ao produzir relações improváveis entre meios e culturas que se utilizam de matérias plásticas e visuais totalmente distintas, que atuam em contextos diferentes com finalidades específicas, a obra de Ana Teresa Barboza ultrapassa os limites que definem os campos da cultura popular e da arte, assim como as fronteiras dos dispositivos da fotografia, da escultura e da tecelagem, materializando aquilo que Florencia Garramuño chamou de práticas inespecíficas da arte contemporânea, “um modo de organização do sensível que coloca em crise ideias de pertencimento, especificidade e autonomia” (GARRAMUÑO, 2015, p. 23).

É importante ressaltar que o interesse aqui não está em promover uma reflexão formalista que visa apenas a expansão de determinados domínios da arte a partir das transformações formais das práticas que se constituem em relações com materiais ou suportes advindos de outros

campos e culturas, mas sobretudo, trata-se de perceber de que modo essa convivência heterogênea, por vezes conflituosa, capaz de guardar as suas diferenças sem se estabilizar em uma nova identidade artística, produz experiências estéticas e políticas baseadas na alteridade, se desviam dos conhecidos regimes de imagem e de subjetividade modernos, e se constituem a partir de epistemologias não humanistas. Uma vez descentradas as matrizes eurocêntricas humanistas dominantes que sustentam ainda hoje nossos projetos de mundo (HORNE, 2021), é preciso identificar o modo como essas práticas artísticas inespecíficas interrogam os postulados artísticos vigentes, tanto quanto dão a ver essas outras epistemologias. Para além de uma visada salvacionista que promete dar conta de resolver as crises do nosso tempo, e para além de uma perspectiva calcada no esgotamento e no fim, interessa a esta reflexão sobre o trabalho artístico de Ana Teresa Barboza as zonas de passagens e as relações criadas entre os diferentes campos da produção visual que, de modo propositivo, dão a ver o que Donna Haraway designou como mundos possíveis, mundos que se configuram nas relações com outros seres (HARAWAY, 2021).

Comumente voltada para o universo do trabalho das mulheres em comunidades marcadas por uma ancestralidade ritual, a arte têxtil é marcada por divergências quanto ao seu papel como produção cultural e trabalho artístico. É preciso, portanto, retomar o debate, nem sempre fácil, que resultou na diferenciação feita por artistas e curadores contemporâneos sobre o que caracteriza o têxtil e a arte têxtil. Ao afirmar que a arte têxtil é o que realizam as tecelãs tradicionais, Lía Colombina, curadora da exposição "*Aó. Episodios textiles de las artes visuales en el Paraguay*", apresentada no MALBA, em 2022, expõe de modo efetivo a raiz do conflito. O depoimento de Colombina, compartilhado pelos demais artistas da mostra, descreve a discrepância entre as propostas dos artistas e o trabalho empreendido pelas artesãs tradicionais do Paraguai, que deve, segundo a curadora, manter-se no campo da arte popular, e desse modo, escapar das normas e dos direcionamentos impostos pela instituição Arte.

Tal assertiva explicita as diferentes agendas de trabalho, que se cruzam quando artistas contemporâneos utilizam o têxtil para dar a ver sentidos ocultados e obliterados da história dessas comunidades, para questionar os parâmetros hegemônicos das atuais visões de mundo, e para oferecer experiências e imaginações narrativas que apenas se revelam nesses atravessamentos entre diferentes matérias, práticas artísticas e modos de produção de conhecimento.

É notório o crescimento da arte têxtil no cenário artístico mais recente, a partir de nomes como Ernesto Neto, Joana Vasconcelos, Cecilia Vicuña, entre muitos outros, rompendo com a forte resistência que a prática têxtil, tradicionalmente feminina e ancestral, situada em territórios da América Andina, encontra ainda no campo da arte internacional. Historicamente, a prática têxtil é parte constituinte da cultura nas comunidades tradicionais incaicas do Peru, e compõe, hoje, um extenso acervo arqueológico que permite, segundo a curadora Verónica Rossi (2022), observar através dos rastros dessas *artesanías* a complexa estrutura social, política e religiosa que as produziu. Reapropriada durante o século XX, por iniciativa das artistas Gunta Stölzl e Anni Albers, a chamada então “arte têxtil” passa a integrar o conjunto de disciplinas da escola de Arte Bauhaus, como parte de seu projeto de aproximação entre arte e práticas artesanais pré-industriais. A partir das décadas de 1960 e de 1970, a artista Sheila Hicks vai promover a arte têxtil seguindo uma agenda feminista voltada para a necessidade de rever a história da arte a partir do privilégio de determinadas práticas e materiais em detrimento de outros, desde então, garantindo, ainda que de modo conflitivo, a sua legitimidade no cenário da arte contemporânea.

Em paralelo à mostra de arte têxtil do Paraguai, o MALBA exibiu a mostra “*Tecer las piedras*”, da artista peruana Ana Teresa Barbosa. Ao longo de sua carreira, a artista vem desenvolvendo seu trabalho têxtil com tapeçarias e bordados, de modo a favorecer um diálogo entre as formas, as cores, os materiais que utiliza, e as comunidades tecelãs tradicionais que vivem em terras peruanas. Suas obras fazem alusão às paisagens desoladas

características de seu país de origem, muitas vezes desérticas, nas quais as relações entre os ecossistemas são tão importantes para a sobrevivência, quanto o seu valor simbólico aferido por aqueles que habitam essas localidades. Formada pela Universidade de Belas Artes de Lima, as principais técnicas de trabalho utilizadas por Ana Teresa Barbosa foram aprendidas nas comunidades da zona de Junín, Huancayo, Lambayeque, Ayacucho e Cuzco, para onde viaja com frequência e permanece por um tempo prolongado, o suficiente para aprender sobre a cultura, os modos de produção e tingimento dos fios, as técnicas de tecelagem e bordado e, sobretudo, para criar vínculos com essas comunidades guardiãs de saberes tradicionais. São esses vínculos que garantem que o trabalho da artista possa se dar em continuidade com esses saberes, e assim colocar em questão as noções de obra artística, autoria, autonomia, especificidade, e de seres viventes.

Segundo a boliviana Elvira Espejo (2022), poeta, artista plástica, e representante da tradição oral da comunidade andina de Qaqachaka, na província de Avaroa, para as comunidades de tecelagem no Peru, o têxtil não é visto como um objeto sem vida, mas como um ser vivente, que mantém, ao longo de toda a sua vida, relações de proximidade e intimidade com as tecelãs³. Suas falas partem de suas próprias experiências como tecelã e membro da comunidade andina, onde a separação entre razão e sensível não existe, de modo que a arte se faz necessariamente em um processo de criação mútua entre todos os seres vivos. De modo geral, esse processo de co-criação está baseado em procedimentos de cuidados mútuos entre as diferentes formas de vida, que se desdobram em cuidados específicos baseados nos seres viventes colocados em relação: a criação mútua das plantas, a criação mútua dos animais e a criação mútua dos bens. Em sua fala de abertura no evento “Epistemologias Situadas”⁴, Elvira Espejo (2022) apresenta cada um desses termos em língua quéchua e

³ XLV Coloquio Internacional de Historia del Arte, 2021. Disponível em: <https://laplurinacional.com.bo/elvira-espejo-ayca/>. Acesso em 09 de set. 2023.

⁴ XLV Coloquio Internacional de Historia del Arte, 2021. Disponível em: <https://laplurinacional.com.bo/elvira-espejo-ayca/>. Acesso em 09 de set. 2023.

aimará, e o modo como eles integram um modo de pensar outro, a partir de uma compreensão de mundo voltada à conectividade e ao cuidado, em oposição a ideia de domesticação e domínio do homem sobre a natureza, levada a cabo pelos colonizadores europeus com a implementação de seu projeto de mundo baseado em hierarquias, no qual o homem ocupa o lugar de maior importância no topo da pirâmide. É evidente, destaca Elvira, que tal projeto de mundo foi responsável pelo apagamento e pela obliteração dos outros modos de conhecer e de viver dos povos andinos, nos quais a relação homem e natureza, sujeito e objeto, razão e sensível não se dá pela via das oposições dualistas, nem pela centralidade do humano. Interessa à reflexão deste artigo a sobrevivência desses saberes e desses modos de vida, e, sobretudo, a forma como eles se articulam e criam novas agências no campo da arte contemporânea.

A recuperação das práticas andinas tradicionais de tecelagem, baseadas no sistema da criação mútua, ganha relevância no trabalho artístico de Ana Teresa Barboza, não apenas por oferecer maior visibilidade às técnicas culturais de um passado ancestral, mas também, por desafiar os parâmetros estéticos e políticos de um modo de ser e de fazer, com bases coloniais europeias e norte-americanas, que no contexto da arte contemporânea, vêm promovendo cruzamentos inéditos entre diferentes práticas e visões situadas do mundo. Em *“Detrás del têxtil”*, a fotografia responde pela parcela de mundo organizada e construída de acordo com o modelo hegemônico de visão disseminado no ocidente, no qual um olhar perspectivado elabora a paisagem em um plano racional e bidimensional, encarnando toda a dinâmica moderna da relação dualista do sujeito com o mundo, baseada em efeitos produzidos por dispositivos de produção de imagens. A discussão mais recente relativa aos dispositivos de produção de imagens (CARVALHO, 2020), permitiu esclarecer, de modo definitivo, a impossibilidade de uma fotografia transparente, de uma mensagem sem código (BARTHES, 1984), uma cópia perfeita ou uma imagem neutra do mundo. Desse modo, a construção de uma imagem fotográfica implica sempre e necessariamente numa política do olhar que corresponde aos

modos de subjetividade por ela instituídos, em uma dinâmica de saberes e poderes, que a modernidade soube estabelecer de modo a satisfazer a sua ambição classificatória e segregacionista. É certo, como disse Foucault (1999), que esses saberes, poderes e subjetividades implicados em um dispositivo podem variar de acordo com as epistemes, como é o caso do entrecruzamento da fotografia e da arte têxtil nos trabalhos aqui analisados. Tais elementos devem, portanto, ser observados sob a lógica dessas variações, que no contexto dos estudos mais recentes da fotografia vem se consolidando como um campo expandido, oferecendo outras possibilidades de compreensão para as dinâmicas entre sujeito e objeto, e entre natureza e cultura, no contexto da arte contemporânea.

2 Fotografia expandida

No ano de 1979, Rosalind Krauss publica seu ensaio seminal sobre a ampliação do campo escultórico, como estratégia de preservação da ideia de escultura, em meio a uma profusão de trabalhos artísticos que desafiavam os parâmetros convencionais da arte. Diante de obras, com características arquitetônicas e paisagísticas diversas, que colocavam em questão os preceitos tradicionais da escultura, a sua sobrevivência, segundo Krauss (2008), estava condicionada a uma nova compreensão do que vinha a ser a escultura naquele momento, ou seja, a uma definição menos universalista e mais histórica, que permitira flexibilizar os limites de suas definições convencionais. Tal compreensão histórica foi o que possibilitou o desenvolvimento da ideia de escultura ampliada, um novo campo capaz de agregar mais do que restringir. Foi a partir de uma percepção semelhante, que o pesquisador George Baker, ex-aluno de Krauss, publicou na revista *October*, o ensaio “Photography’s Expanded Field” (2005), no qual determina o esgotamento da fotografia e afirma a sua obsolescência em tempos de imagem digital. Em meio a uma ampla gama de variações e combinações da fotografia com outros meios, como a

escultura, a pintura ou a arquitetura, Baker pensa a fotografia a partir da sua condição pós-mídia.

Ainda no final dos anos 1990, no Brasil, o crítico e pesquisador Rubens Fernandes Júnior (2006), inspirado nos textos de Gene Youngblood e Andreas Müller-Pohle, elabora a noção de fotografia expandida na ocasião de sua palestra no Seminário “Panoramas da Imagem”, realizado no MUBE-SP, em 1996, sob o título “Descobertas e Surpresas na Fotografia Brasileira Contemporânea Expandida”. Para Fernandes Júnior, a fotografia expandida é caracterizada por uma ênfase nos processos e nos procedimentos utilizados com a finalidade de produzir fotografias perturbadoras. Desse modo, trata-se de uma fotografia que subverte os modelos e desarticula as referências, transgredindo os limites de sua compreensão para além de uma manifestação icônica e indexical. Com esse gesto, o autor almejava garantir a sobrevivência da fotografia num cenário de experimentações múltiplas, abarcando uma miríade de propostas visuais mais recentes que extrapolavam a definição formal do campo da fotografia:

Denominamos essa produção contemporânea mais arrojada, livre das amarras da fotografia convencional, de fotografia expandida, onde a ênfase está na importância do processo de criação e nos procedimentos utilizados pelo artista, para justificar a tese de que a fotografia também se expandiu em termos de flutuação ao redor da tríade peirceana (signo – ícone, índice e símbolo) (FERNANDES JÚNIOR. 2006, p. 11).

A perspectiva expandida foi adotada por alguns dos teóricos mais relevantes da fotografia no Brasil, e destaca a “convergência dos meios” na produção contemporânea, com seus processos “inovadores de hibridização, de fusão das estruturas discretas” (MACHADO, 2007, p. 65), com ênfase “no processo de criação e nos procedimentos usados pelo artista” (FERNANDES JÚNIOR, 2006, p. 11), e o enaltecimento do chamado “paradoxo da fotografia” (FATORELLI, 2016, p. 40), que se pode observar nos inúmeros casos de indiscernibilidade que a fotografia pode criar, por exemplo, com as imagens em movimento. Trata-se, portanto, de identificar uma produção

visual dissonante, que busca reinventar o dispositivo fotográfico⁵ e os modelos de subjetividade a ele associados ao longo da modernidade, através de uma geração de artistas inquietos que reviraram o dispositivo fotográfico para escapar do seu modelo de funcionamento hegemônico e convocar outras formas de experiência com a imagem, estabelecendo diálogos e gerando conflitos com as outras artes.

O termo “fotografia expandida” vem sendo amplamente utilizado para se referir à fotografia contemporânea como aquela capaz de ultrapassar os limites técnicos e conceituais da fotografia moderna, incluindo as mais diversas formas de diálogo com outras artes e intervenções formais, seja como pré ou pós-produção. Ao compreender a fotografia sob uma perspectiva expandida, que permite recontar a sua história desde o ponto de vista relacional com as outras artes e mídias, é possível contornar algumas das limitações e das determinações essencialistas frequentes na crítica modernista. É certo que tais contaminações entre meios foram amplamente exploradas pelas vanguardas modernistas, a exemplo do fotodinamismo, da fotografia surrealista ou da fotografia no contexto construtivista russo. No entanto, segundo a pesquisadora argentina Nathalia Brizuela, tratava-se para as vanguardas europeias de um desejo de síntese das artes, muitas vezes justificado pela sua ambição revolucionária, “uma integração das diferentes disciplinas, todas em busca de uma cooperação que levasse a arte para o mundo, para a experiência, para a vida” (BRIZUELA, 2018, p. 84). Já a partir dos anos de 1960, favorecida pela chamada arte conceitual, multiplicam-se os usos da fotografia ao mesmo tempo em que as artes se deslocaram para diferentes campos e materialidades. É sob essa perspectiva que, para

⁵ As questões que envolvem a noção de dispositivo no campo da arte estão apresentadas no meu livro: “O dispositivo na arte contemporânea: relações entre cinema, vídeo e novas mídias”. O emprego do termo dispositivo foi amplamente utilizado por diferentes pesquisadores do campo da filosofia, da fotografia, do cinema e do vídeo, ao longo das últimas 5 décadas, entre eles Gilles Deleuze, Jean François Lyotard, Foucault, Jean Louis Baudry, André Parente, Ismail Xavier, Jean Marie Schaeffer, Arlindo Machado, Maurício Lissovsky, Philippe Dubois, Antonio Fatorelli, com abordagens diferenciadas, por vezes apontando o seu caráter disciplinarizante e assujeitador, horas privilegiando as possibilidades de escape ao seu funcionamento convencional e a invenção de novas subjetivações. Neste livro, o dispositivo será abordado conforme discutido em minha publicação anterior, como um sistema de forças heterogêneas e assujeitadoras, mas jamais fechado em si mesmo, sempre produtor de suas próprias formas de escape e reinvenção. Ver: CARVALHO (2020).

Brizuela, a fotografia opta por uma estratégia que visa muito mais a uma abertura de seu próprio campo, do que uma síntese. Inspirada pelo trabalho do teórico e crítico paraguaio Ticio Escobar, a partir da ideia de uma arte fora de si, Brizuela propõe essa expansão para além das fronteiras entre os meios, as passagens e os extremos em diversas áreas da produção visual latino-americana, como a fotografia, o cinema, a pintura, o teatro e a literatura.

É preciso, no entanto, destacar a diferença sutil que se estabelece entre o campo expandido da fotografia, delineado a partir desses atravessamentos entre os meios, que visa a uma revisão dos limites do próprio campo, e o fenômeno chamado pós-fotografia, discutido por diversos teóricos, entre eles Geoffrey Batchen, William J. Mitchell e Joan Fontcuberta, que de modo diverso tentaram dar conta de pensar em que se transformaria a fotografia no contexto das tecnologias digitais. De modo geral, a principal questão da pós-fotografia gira em torno da obsolescência das práticas analógicas, e do hibridismo das imagens em um contexto assolado pelo hiperprodutivismo e, sobretudo, por um questionamento da ordem da verdade. Segundo o pesquisador e crítico Ronaldo Entler (2020), nesse conturbado campo de discussões, é preciso levar em conta que o pós pode se referir às marcas de um passado que já não pode vigorar, e por isso avança, ou seja, a fotografia já não pode existir como um meio, e nesse caso estaríamos vivendo um além da fotografia, mas pode indicar também a sua sobrevivência através de uma economia de desejos e conceitos. “A pós-fotografia é também um desejo de fotografia. E, como sugeriu Batchen, enquanto houver esse desejo, haverá fotografia” (ENTLER, 2020, p. 9). Assim, cada vez mais nos encontramos diante de obras inclassificáveis, nem fotográficas, nem escultóricas, por exemplo, o que evidencia a insuficiência do pensamento ontológico para a fotografia expandida, e simultaneamente impõe uma reflexão endereçada ao futuro, um questionamento a respeito da sobrevivência da fotografia num contexto marcado pelas passagens, pelos trânsitos e hibridismos entre as imagens.

3 O têxtil andino

De modo geral, é possível afirmar que o nosso conhecimento acerca do que constitui o têxtil tradicional andino ainda é profundamente marcado pelo colonialismo europeu nas Américas. A distinção entre a arte das metrópoles e a arte das colônias foi estabelecida com base nas diferenças entre arte e *artesanía*, desenvolvidas pelo pensamento estético ocidental, convertendo assim toda a produção estética latino-americana em cultura popular e folclore. Tal segregação, segundo a pesquisadora Mariel Ciafardo (2016), professora da Facultad de Bellas Artes da Universidad Nacional de La Plata, Argentina, foi responsável não apenas por garantir a invisibilização de toda a arte do período pré-colombiano, que ainda hoje é vista majoritariamente em salas específicas dos museus de ciências naturais ao redor do mundo, mas também por enaltecer o trabalho das vanguardas artísticas europeias com base em qualidades como a originalidade das obras e a ruptura formal e conceitual por elas provocadas, sem considerar a história prévia de toda a produção artística do período anterior à colonização da América Latina.

Foi preciso esperar até a década de 1960, quando surgiu a primeira Bienal Internacional de Tapeçaria, em Lausanne, na Suíça, para que o têxtil encontrasse o seu espaço no campo da arte. O uso do têxtil na produção de esculturas e instalações artísticas chamou a atenção para o potencial estético desse campo através dos trabalhos das artistas colombianas Olga Amaral, Graciela Samper e Marlene Hoffmann, e das norte-americanas Sheila Hicks e Claire Zeisler, entre outras. No entanto, segundo Mariel Ciafardo (2016), do ponto de vista da crítica de arte da época, manteve-se a valorização do trabalho de arte têxtil a partir das relações que puderam ser estabelecidas com as vanguardas artísticas europeias, encobrendo com isso a possibilidade de um olhar situado capaz de uma outra teoria da arte fora da relação centro-periferia.

É importante lembrar que a arte Antiga do Peru foi um instrumento fundamental da luta e da resistência das culturas tradicionais peruanas na busca pela consolidação de uma identidade para a nação peruana desde o período das invasões espanholas. Essa história é marcada por diversas batalhas territoriais e culturais, que no final do século XIX e início do século XX ganham maior visibilidade com os trabalhos pictóricos de Ramón Muñiz, Juan Lepiani, Lodovico Agostino, e Afonso Ugarte. A busca pela valorização da cultura indígena peruana ganha novo impulso com as descobertas arqueológicas do século XX, que além de ampliarem o interesse europeu e norte americano sobre o Peru, aproximaram os campos da arte e da política através do importante trabalho em favor da sobrevivência indígena no país desenvolvido pelo sociólogo José Carlos Mariátegui. Tais preocupações com as condições de vida dos povos originários se intensificaram no século XX, e ganham visibilidade no campo artístico com a difusão da pintura indigenista de José Sabogal, na Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima, criada em 1919. É nessa época também que, segundo a pesquisadora Rosa María Vargas (2019), a artista peruana Elena Izcue desenvolve um importante trabalho de docência, voltado para crianças, em escolas públicas em Lima, a partir de uma metodologia de ensino que incluía o bordado, a tecelagem e o desenho, tomando como referência a arte pré-hispânica na elaboração de uma identidade nacional.

Do ponto de visto historiográfico, o têxtil andino surgiu há 7 mil anos, época em que é possível observar peças tecidas como bolsas, esteiras, cordas e roupas⁶. Já os teares teriam aparecido entre os povos andinos há cerca de 3 mil anos, quando a produção têxtil se tornou mais sofisticada, e seus usos mais diversificados, entre eles a identificação de status social, a região de origem ou usos ritualísticos. As técnicas tradicionais têxteis podem variar entre o bordado, a tapeçaria, a tecelagem lisa, a tecelagem pintada, o tecido duplo, e a tecelagem com agulha, a urdidura, entre outras,

⁶ O Museu del Sitio Pachacamac, localizado em Pachacamac, atualmente um importante sítio arqueológico que abriga uma localidade sagrada do período pré-colombiano e que integrou uma importante rota de comércio e peregrinação com Cusco, capital do Império Inca, guarda importante parte dessa historiografia. Ver: **Tejiendo nuestra historia. Nuestra historia y territorio entrelazados a través de la textilería**. Catálogo Museu del Sitio Pachamacac. 2016.

realizadas em teares verticais, horizontais ou de cintura. Nesse contexto, chama a atenção, a tecnologia usada na fabricação dos chamados quipus ou Khipus, cordões têxteis feitos de algodão ou de lã de lhama, que com diferentes nós, texturas e cores, eram usados como ferramenta de registro tanto dos bens adquiridos, do recolhimento de impostos, da contagem de nascimentos etc., quanto da própria história do Império Inca, funcionando como uma espécie de sistema singular de escrita⁷ anterior à invenção da escrita alfabética (SCHMIDT; SANTOS, 2017).

A importância de recuperar formas de conhecimento alternativas às estabelecidas pela tradição científica ocidental, epistemologias que foram silenciadas ou marginalizadas historicamente, reside sobretudo no fortalecimento das lutas contra o colonialismo e o capitalismo, instâncias que determinam e limitam nossas possibilidades de viver e habitar o mundo. Sob essa perspectiva, o têxtil tradicional andino permite, segundo Elvira Espejo (2022), reivindicar as epistemologias e as práticas dos povos originários e camponeses andinos, como epistemologias não humanistas, baseadas na Yanak Uywanã, no processo de criação mútua das artes, um sistema de co-responsabilidade mútua entre os seres humanos e não-humanos⁸. Trata-se de um importante caminho para pensar como as práticas artísticas produzem conhecimento, em um contexto em que as dualidades arte e ciência, sujeito e objeto, razão e emoção não vigoram.

4 “Detrás del têxtil”

Desde a entrada da sala de exposição, já se sabe que a experiência estética será de ordem ótico-tátil, por conta de uma composição inusitada, improvável e desconcertante de fotografias e fios, linhas e tecidos dispostos nas paredes e fora delas, no espaço central da galeria. Foto-esculturas

⁷ Segundo Paulo Schmidt e José Luiz Santos, os quipus eram separados em quipus numéricos e quipus narrativos. Ver: SCHMIDT; SANTOS (2017).

⁸ XLV Coloquio Internacional de Historia del Arte, 2021. Disponível em: <https://laplurinacional.com.bo/elvira-espejo-ayca/>. Acesso em 09 de set. 2023.

imensas que parecem se descolar das paredes e pender do teto chamam a atenção, especialmente porque atravessam o espaço e criam percursos para os observadores. Como uma chuva de fios coloridos entremeados a fotografias, as obras escultóricas elaboram gigantescos mapas geológicos e hidrológicos de localidades do território peruano. A textura dos fios convida a uma aproximação tátil, a um olhar mais íntimo que quer perceber os entremeados, as tramas, as costuras, e a intrigante fusão desta precipitação têxtil que se mistura aos papéis fotográficos. Sob a perspectiva das fotografias expandidas, observamos essas imagens-objetos que se despregam das paredes para construir não apenas outros espaços e outros tempos, mas também para construir outros modos de viver e de habitar o planeta.

Figura 1: *Urdir. Tejido en telar con hilo de algodón, fibra de oveja y alpaca teñido con tintes naturales, bordado sobre fotografía digital en papel de algodón. 110 x 180 cm. 2018*



Fonte: disponível em: <https://www.anateresabarboza.com/p/detras-del-textil.html>

No contexto das produções artísticas contemporâneas que abordam criticamente o Antropoceno a partir da crise ecológica, se destacam obras

nas quais a denúncia dos crimes ambientais, como forma de aferir um caráter político às obras, é uma das estratégias mais utilizadas. A exemplo das impressionantes fotografias de Edward Burtynsky, que exibem de modo alarmante os processos de destruição do planeta decorrentes da atuação humana exploratória e extrativista, essas obras fazem um apelo à tomada de consciência da enorme devastação ambiental em curso. As imagens desse mundo tornado inviável, ou em vias de impossibilitar a vida humana na Terra, atestam o fracasso de um sistema extrativista capitalista destrutivo que não faz outra coisa a não ser dominar, escravizar e destruir. Ainda que essas mesmas questões estejam presentes na série de Ana Teresa Barboza, suas obras seguem uma via alternativa a da devastação e da distopia, e se põem a construir outros modos de sobreviver a essa catástrofe climática planetária. Ao mesmo tempo em que fazem um apelo claro à necessidade de preservação ambiental e dos povos tradicionais localizados em determinados territórios, suas foto-esculturas dão vida a uma proposta que inventa mundos atravessados por diferentes epistemologias, e com isso faz variar o nosso modo de existência, cria uma linha de fuga no dispositivo capitalista neoliberal, propõe um campo de imanência, uma possibilidade de vida, que faz eco ao que Viveiros de Castro e Déborah Danowski afirmaram a respeito dos povos amazônicos:

De qualquer modo, além do fato de que eles permanecem sendo um componente crucial da megacultura demótica das três Américas, e como tal capazes de originarem poderosas e inesperadas linhas de fuga de impacto mundial, uma coisa é certa: os coletivos ameríndios, com suas populações comparativamente modestas, suas tecnologias simples mas abertas a agenciamentos sincréticos de alta intensidade, são uma figuração do futuro (Frøijer, 2010), não uma sobrevivência do passado. Mestres da bricolagem tecnoprimitivistas e da metamorfose político-metafísica, eles são uma das chances possíveis, em verdade, da subsistência do futuro (VIVEIROS DE CASTRO, DANOWSKI, 2017, p. 164-165).

As paisagens criadas por Ana Teresa Barboza convidam a uma experiência que deixa entrever os ritmos e os movimentos constantes de transformação das paisagens, como afirma a artista em seu site, forçando a

um olhar contemplativo sobre elas. A contemplação aqui ganha um status diferente daquela referida ao modelo artístico que emerge na pintura moderna demarcando um tipo de figuração caracterizada pela distância do olhar, e esse estar diante da paisagem é o que vai determinar as condições da experiência. De modo inverso, as foto-esculturas de *“Detrás del Têxtil”* não representam um observador que tem o mundo à sua frente, mas um observador implicado, reinserido numa paisagem híbrida, construída e recriada. Trata-se aqui de um observador ativo e afetivo, que almeja inevitavelmente tocar os fios da obra, habitar a obra, e busca no gesto as condições de possibilidade para essa experiência plural de mundos postos em relação. Aqui, contemplar não é nada mais do que interromper, criar uma fissura no tempo cronológico, linear e unidirecional, e no espaço idealizado e organizado que a modernidade impôs.

Ainda que a paisagem possa ser compreendida como um gênero pictórico dentro da história da arte, é importante retomar as pesquisas da filósofa Anne Cauquelin (2007) para compreender a invenção da noção de paisagem como uma construção que se dá a partir do uso da perspectiva linear como método ideal de representação do mundo. A partir das leituras dos textos de Cassirer, Alberti e Panofsky, Cauquelin afirma que a Perspectiva é a forma simbólica subjacente à paisagem, que demarca o desejo de que a representação, como uma imagem ilusionista, possa se confundir com a realidade, adquirindo assim um status de realidade autônoma. Demarca, no entanto, uma dualidade que se apresenta não apenas nas concepções de janela, de *analogon* para a representação, mas também, e de modo, paradoxal, a distância do real, à medida que se constitui sempre como um fragmento de uma totalidade. A ideia de fragmento é fundamental aqui, e se diferencia do detalhe através de sua função agregadora, ou seja, se destaca por seu potencial de analogia com o todo que repete. A pintura como fragmento do mundo na moldura passa a valer como natureza. Paisagem e natureza se associam, e configuram um modo singular de relacionar sujeito e mundo. Para Cauquelin, natureza não é paisagem, mas passou a ser compreendida como tal a partir da

consolidação desta forma simbólica que preside a relação homem-natureza.

A discussão em torno do ideal de transparência atribuído à perspectiva linear, reaparece no contexto do surgimento da fotografia no século XIX, e vai alimentar um conjunto de teorias ao longo do século XX que buscavam definir a fotografia como a tecnologia de produção de imagem ideal para a produção de um análogo perfeito da realidade, e o cinema como um dispositivo que daria continuidade a esse modelo de visão⁹. A relação de transparência que permaneceu no ideário da fotografia moderna como uma possível continuação dos códigos naturalistas renascentistas baseou-se em convenções dominantes que restringiram a fotografia e o cinema a um conjunto de possibilidades técnicas. À medida que a obra de Ana Teresa Barboza mistura fotografia de paisagem, bordados tradicionais e tecidos artesanais, as teorias modernas da fotografia, baseadas em um regime de transparência e de analogia com o mundo, são claramente superadas. Da mesma forma, é ultrapassada também a compreensão de paisagem natural que prevaleceu no ocidente como parte de uma distante, caótica e inalcançável natureza, que só se pode conhecer excluindo variáveis incontrolláveis, seccionando e dominando. Ao aproximar fotografia e arte têxtil, a artista não apenas contorna a concepção moderna da fotografia, desdobrada também ao longo do século XX em um gênero chamado fotografia de paisagem, como ainda expõe as relações conflitivas que constituíram desde sempre os regimes de imagem e de conhecimento tradicionalmente atribuídos à fotografia e à arte têxtil.

⁹ No entanto, é preciso ressaltar que o nascimento da fotografia e do cinema integram um outro regime de observação baseado nas dinâmicas e opacidades da visão subjetiva, como afirmou Jonathan Crary em seu livro: "Técnicas do observador". Sob essa perspectiva, relação com uma possível continuação dos códigos naturalistas se daria por conta de convenções dominantes que restringiram a fotografia e o cinema a um conjunto de possibilidades técnicas (CRARY, 2012).

Figura 2: *Torcer. Tejido en telar con hilo de algodón teñido con tintes naturales, bordado sobre fotografía digital en papel de algodón. 86 x 140 cm, 2018.*



Fonte: <https://www.anateresabarboza.com/p/detras-del-textil.html>

De modo geral, chama a atenção a monumentalidade das obras desenvolvidas por Ana Teresa Barboza, bem como o fato de que elas invariavelmente se apresentam inacabadas, com fios soltos, e com as costuras à mostra, acentuando tanto a processualidade das artesanias, quanto a importância de desocultar o trabalho realizado pelos dispositivos utilizados, o fotográfico e o têxtil, para revelar seus processos, suas dinâmicas e seus efeitos. Para além da questão da processualidade em si, inerente a todo trabalho manual, o inacabamento marcadamente presente em suas produções autoriza um pensamento que atravessa os diferentes campos do conhecimento, incita as derivações e assume a lentidão própria a cada processo, da mesma forma que os fios, antes de serem abandonados

no solo, transpõem também os limites entre diferentes mundos em comum.

Os fios que compõem a paisagem das obras são produzidos a partir de animais e vegetais, e tingidos com tintas vegetais pelas comunidades próximas às paisagens representadas nas fotografias. Trata-se aqui de uma longa cadeia de procedimentos que vão desde o cuidado com os animais, as plantas, as águas, até o seu desdobramento em relações entre diferentes espécies que ratificam a importância de cada uma dessas subjetividades, cada um desses seres, dessas vidas, que resultarão em fios e depois em tecidos compostos dessas múltiplas subjetividades. A ideia de um objeto sem vida, que se produz a partir de uma matéria-prima retirada de um lugar chamado natureza é exatamente o que colapsa no trabalho de Ana Teresa Barboza. Sob a perspectiva dos povos andinos, os objetos são sempre tomados como seres vivos, resultam de co-criações que comportam uma comunidade de seres transformados que garantirão, a partir dessa convivência entre seres heterogêneos, a materialidade da vida que se cria. Porque a matéria, na epistemologia dos povos de língua quíchua e aimará, é sinônimo de ser vivo, que sente, tanto quanto qualquer outro ser vivo, as mudanças em seu corpo e em sua subjetividade de acordo com o modo como são cuidados. Nesse sentido, o que Ana Teresa Barboza faz é produzir outras possibilidades de vida, a partir dessa reunião de seres heterogêneos formados em uma co-criação de cuidados mútuos.

Figura 3: *Paraíso*. Fotografía digital en papel de algodón y tejido en hilo de algodón, oveja y alpaca. 122 x 92 cm, 2019.



Fonte: <https://www.anateresabarboza.com/p/detras-del-textil.html>

A série observada por este artigo destaca a importância dos *humedales* (zonas úmidas), não apenas para o território peruano, mas também para o planeta. *Humedales* são ecossistemas nos quais o solo é permanentemente ou periodicamente inundado, abrigando uma enorme biodiversidade de plantas e animais, e estão cada vez mais ameaçados pelas mudanças climáticas, principalmente pelo aquecimento da termodinâmica do planeta. São parte constitutiva da paisagem peruana, e cumprem funções importantíssimas de controle de inundações, abastecimento de água para humanos e não-humanos, além de desempenharem funções essenciais na alimentação, na medicina e na *artesanía* dos povos que tradicionalmente habitam as zonas de *humedales*.

Na foto-escultura intitulada “Paraíso” (Figura 3), podemos perceber que o intervalo entre as duas fotografias é preenchido por fios tecidos no espaço vazio, de modo a construir uma imagem da água com o tecido costurado em continuidade com a paisagem fotográfica. Assim como a

paisagem de Ana Teresa Barbosa é construída por elementos de tradições distintas aproximados pela combinação de suas técnicas e conhecimentos, os *humedales* cumprem papel semelhante de ligação entre mundos. São locais conhecidos como zonas de transição entre a vida terrestre e a vida aquática, favorecidos pela baixa profundidade das águas, que nas obras aqui comentadas representam esse laboratório para novos mundos possíveis, onde os diferentes seres vivos formam um composto híbrido biológico, e propõem outras epistemologias capazes de inventar e dar a ver convivências inespecíficas em mundos comuns. Trata-se aqui de perceber, como sinalizou Florencia Garramuño em sua análise sobre a obra do artista brasileiro Nuno Ramos que: “(...) não se trata simplesmente de um cruzamento de meios diversos, mas também da combinação de diferentes mundos de referência que todos estes materiais introduzem na instalação”¹⁰ (GARRAMUÑO, 2015, p. 170).

Nesse modo propositivo de chamar a atenção para territórios ameaçados pelas crises do Antropoceno, é importante esclarecer que não se trata nas obras da série “Detrás del Têxtil” de retomar uma visão de natureza como algo puro e não contaminado pela ação do homem sobre o planeta. Essa perspectiva equivocada seria tanto indesejável quanto catastrófica, à medida que reproduz o modelo epistemológico sobre o qual se sustentaram as práticas de colonização, dominação e destruição de seres e territórios tradicionais, como mostra Luz Horne (2021) em sua análise sobre o filme “Serras da Desordem” (2016), de Andrea Tonacci, onde um retorno a essa natureza como um gesto nostálgico em busca de uma origem do mundo seria um grotesco equívoco de interpretação. Tal retorno a uma natureza pré-adâmica, pura, livre da ação humana seria exatamente o modo de compreensão que permitiu que a natureza fosse percebida como um recurso, uma matéria-prima, um lugar passivo e, por isso, sempre prestes a ser dominado, domesticado, explorado e exterminado. Para Horne:

¹⁰ Tradução da autora. Do original: “(...) no se trata simplemente de un cruce de medios diversos, sino también de la combinación de diferentes mundos de referencia que todos estos materiales introducen en la instalación” (GARRAMUÑO, 2015, p. 170).

(..) é justamente esse modo de compreender o natural que desliza até o índio – ou o negro, ou o pobre, ou o feminino, ou o gay, ou o *queer*, ou o imigrante (e a lista segue) – e que permite considerar certas formas do humano como uma sub-humanidade ou uma extensão do natural e, portanto, aquele que habita o extermínio (HORNE, 2021, p. 243).¹¹

5 Conclusões

No contexto da arte contemporânea, as questões que envolvem a destruição e a sobrevivência dos seres humanos no planeta vêm sendo abordadas, de diferentes modos, por diversos artistas. O número expressivo de exposições em museus e galerias de arte que têm no título a palavra Antropoceno evidencia a importância dessa temática para o campo da arte em vários continentes. É nesse cenário que podemos observar o protagonismo dos artistas latino-americanos, à medida que oferecem perspectivas, abordagens criativas, relações imprevistas entre técnicas, seres vivos, modos de ver, e modos de conhecer, a partir de obras que refletem sobre as possibilidades de manutenção da vida em um contexto de destruições. Desde uma perspectiva capaz de superar o dualismo centro-periferia, este artigo propôs observar o trabalho da artista peruana Ana Teresa Barboza de modo situado, de modo a ressaltar tanto as particularidades das questões e das epistemologias dos povos ancestrais andinos, sua visão de mundo baseada no sistema não dualista da co-criação a partir de cuidados mútuos, como também o seu investimento em questões de interesse internacional à medida que suas obras propõem um inédito entrecruzamento epistemológico. A relação que a artista estabelece entre diferentes culturas, a andina e a ocidental, e seus modos de conhecer e de produzir imagens, compõe a tônica dessas obras que nos instigam a ver e a pensar outros modos de viver em comum não previstos pelo nosso projeto de mundo ocidental vigente.

¹¹ Tradução da autora. Do original: “(..) es justamente esse modo de comprender lo natural que se desliza hacia lo índio – o lo negro, o lo pobre, o lo femenino, o lo gay, o lo queer, o lo imigrante (y la lista sigue) – y que permite considerar ciertas formas de lo humano como una sub-humanidad o una extensión de lo natural y, por lo tanto, el que habilita el extermínio” (HORNE, 2021, p.243).

As foto-esculturas aqui apresentadas podem ser observadas como pequenos laboratórios experimentais, nos quais os diferentes métodos de conhecimento e de produção da vida se interpenetram, se afetam, e se criam mutuamente. Ao questionar os dualismos que sustentam as bases de nosso modo de produção de conhecimento, sujeito e objeto, natureza e cultura, Ana Teresa Barboza desafia tanto nosso modo de conhecer e de ver, quanto os próprios parâmetros que estruturam o campo da arte, inserindo uma produção têxtil ancestral, qualificada no âmbito da cultura popular, para estabelecer novas relações entre esses mundos. Ao aproximar fotografia e arte têxtil, a obra de Ana Teresa Barbosa coloca em relação não apenas os usos e os modos de produção da fotografia, da escultura e do têxtil, totalmente distintos dentro do campo da arte, mas também visões de mundo antagônicas, conflitantes, que problematizam as fronteiras entre os meios de produção de imagens, tanto quanto os limites da compreensão do papel da arte na atualidade.

De que forma esse atravessamento entre diferentes meios no campo da arte contemporânea é capaz de produzir um pensamento crítico sobre as transformações em nossos modos de ser e de estar em comum foi a preocupação central deste artigo. Foi de nosso interesse observar em que medida o esgotamento do planeta, dos modos de produção, e da própria centralidade do humano se reflete também no esgotamento de um pensamento ontológico sobre a imagem fotográfica, sobre o qual se constituíram os dispositivos de produção visual e audiovisual modernos. Sob essa perspectiva, não há lugar para o sujeito cartesiano que, iludido pela falsa aparência, contemplaria o mundo à sua semelhança. Ao descartar o paradigma da ilusão, Ana Teresa Barboza produz uma articulação do têxtil tradicional andino com a fotografia que é capaz de produzir diferença, onde os sujeitos e as imagens se associam de modo múltiplo, nas passagens, nos entrecruzamentos entre os fios e as tramas que atravessam suas fotografias, para produzir uma experiência criadora de outros mundos possíveis. Sua obra produz experiências estéticas e políticas baseadas na alteridade, se desviam dos conhecidos regimes de imagem e

de subjetividade modernos, e se constituem a partir de outras epistemologias não humanistas.

6 Referências

BAKER, George. Photography's Expanded Field. **October Magazine**, n. 114, p.10-140, Fall 2005.

BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. *In*: BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. São Paulo: Edições 70, 1984.

BRIZUELA, Nathalia. What's the matter with photography? *In*: BRIZUELA, Nathalia; ROBERTS, Jodi. (Org) **The matter of photography in the Americas**. Stanford: Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University and Stanford University Press, 2018.

CAMNITZER, Luis. **Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation**. Austin: University of Texas Press, 2007.

CARVALHO, Victa de. **O Dispositivo na arte contemporânea: relações entre cinema, vídeo e novas mídias**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2020.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007.

CIAFARDO, Mariel. Las imágenes visuales latinoamericanas. El derecho a la contemporaneidad. **Octante**, n. 1, p. 23-33, agosto 2016. Disponível em: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/octante/article/view/162>. Acesso em: 7 nov. 2023.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

ENTLER, Ronaldo. Paradoxos e Contradições da Pós-fotografia. **Revista Icônica**. [online], 19 ago. 2020. Disponível em <https://revistazum.com.br/colunistas/pos-fotografia/>. Acesso em: 7 nov. 2023.

ESPEJO, Elvira. Yanak Uywaña, la crianza mutua de las artes. **Malba Diario** [online] 2022. Disponível em: <https://www.malba.org.ar/tag/elvira-espejo-ayca/?v=diario>. Acesso em: 7 nov. 2023.

FATORELLI, Antonio. Modalidades de inscrição temporal nas imagens fotográficas. *In*: FATORELLI, Antonio; CARVALHO, Victa de; PIMENTEL, Leandro (Org.) **Fotografia contemporânea. Desafios e Tendências**. Rio de Janeiro: Mauad, 2016.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento de vetores e das variáveis da produção fotográfica. **Revista FACOM**, n. 16, p. 10-19, 2006. Disponível em: https://www.fAAP.br/REVISTA_FAAP/REVISTA_FACOM/facom_16/rubens.pdf. Acesso em: 7 nov. 2023.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.

GARRAMUÑO, Florencia. **Mundos em Comum. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte**. Buenos Aires: Fondo de cultura económica de Argentina, 2015.

GIUNTA, Andrea. **Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2008.

GIUNTA, Andrea. **Feminismo y Arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2020.

HARAWAY, Donna J. **O manifesto das espécies companheiras – Cachorros, pessoas e alteridade significativa**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HORNE, Luz. **Futuros menores: filosofías del tempo y arquitecturas del mundo desde Brasil**. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2021.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Revista Arte e Ensaios**, v. 17, n. 17, p. 128-137, 2008. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n17.p128%20-%20137>

MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

ROSSI, Veronica. Paisagem Desbordado. *In: Catálogo MALBA Tejer las Piedras*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: MALBA, 2022.

SCHMIDT, Paulo. SANTOS, José Luiz. O uso dos quipus como ferramenta de controle tributário e de accountability dos incas. **Revista Brasileira de Gestão de Negócios**, v. 19, n. 66, p. 613-626, out.-dez. 2017. DOI: <https://doi.org/10.7819/rbgn.v0i0.3099>.

VARGAS, Rosa María. **El arte del Perú Antiguo como medio para la construcción de la identidad peruana y su aplicación en el diseño têxtil: El legado de Elena Izcue (1925-1930)**. Lima: Actas EDK: Anuario de Arte y Diseño, 2019.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo; DANOWSKI, Déborah. **Há mundo por vir ? Ensaio sobre os medos e os fins**. Desterro (Florianópolis): Cultura e Barbárie, Instituto Socioambiental, 2017.



FOTOGRAFIA EXPERIMENTAL: CONCEITO, POÉTICA E ESTÉTICA DE AGENCIAMENTO POLÍTICO NA ARTE LATINO-AMERICANA¹

*FOTOGRAFÍA EXPERIMENTAL: CONCEPTO, POÉTICA Y ESTÉTICA DE LA
AGENCIA POLÍTICA EN EL ARTE LATINOAMERICANO*

*EXPERIMENTAL PHOTOGRAPHY: CONCEPT, POETICS AND AESTHETICS
OF POLITICAL AGENCY IN LATIN AMERICAN ART*

Ludimilla Carvalho Wanderlei² 
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: A fotografia experimental contemporânea, realizada por artistas latino-americanos, demonstra afinidade com a crítica feita por intelectuais do continente (MIGNOLO, 2010; QUIJANO, 1992; BAILO, 2022; MACHADO, 1984) aos efeitos sociais, epistêmicos e estéticos do pensamento moderno europeu. Desde o século XIX, a fotografia e seus usos dominantes remetem a valores deste pensamento, tais como o tempo linear, a objetividade, o realismo e a verossimilhança. As práticas experimentais, realizadas desde o período oitocentista, representam um contraponto a esses valores, apresentando-se como afronta estética e conceitual a esta agenda epistemológica. Sem uma cronologia ordenada e caracterizada por diferentes metodologias e estéticas, elas vêm sendo conceituadas com mais ênfase a partir dos anos 2000, por autores como Fernandes Junior (2002), Lenot (2017) e Chiarelli (2006). Com base em pesquisas recentes Wanderlei (2021, 2022) e Cruz e Wanderlei (2023), apresentamos a hipótese de que no contexto latino-americano alguns trabalhos experimentais podem se revestir de uma conotação política, pois trazem críticas às consequências históricas da Modernidade europeia ocidental, o que veremos a partir da análise dos projetos Atlântico Vermelho (2017), de Rosana Paulino, e Rumiantes (2022), de Manuel Limay Incil.

Palavras-chave: Fotografia experimental; Modernidade; Estética; Política; América Latina.

¹ Este estudo foi financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq (processo 150915/2023-3) e FAPERJ - Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, Processo SEI 260003/005791/2022.

² Doutora em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM-UFPE). Pós-doutoranda em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (bolsista convênio CNPq/FAPERJ). E-mail: ludimillacw@gmail.com

Resumen: La fotografía experimental de algunos artistas latinoamericanos muestra afinidad con la crítica que intelectuales del continente (MIGNOLO, 2010; QUIJANO, 1992; BAIO, 2022; MACHADO, 1984) han hecho a los efectos sociales, epistémicos y estéticos del pensamiento moderno europeo. Desde el siglo XIX, la fotografía y sus usos dominantes remiten a los valores de este pensamiento, como el tiempo lineal, la objetividad, el realismo y la verosimilitud. Las prácticas experimentales, llevadas a cabo desde el siglo XIX, representan un contrapunto a estos valores, presentándose como una afrenta estética y conceptual a esta agenda epistemológica. Sin una cronología ordenada y caracterizadas por metodologías y estéticas diferentes, han sido conceptualizadas con mayor énfasis a partir de la década de 2000 por autores como Fernandes Junior (2002), Lenot (2017) y Chiarelli (2006). A partir de investigaciones recientes Wanderlei (2021, 2022) y Cruz y Wanderlei (2023), presentamos la hipótesis de que en el contexto latinoamericano algunas obras experimentales pueden tener una connotación política, al criticar las consecuencias históricas de la Modernidad europea occidental, lo que veremos al analizar los proyectos *Atlântico Vermelho* (2017), de Rosana Paulino, y *Rumiantes* (2022), de Manuel Limay Incil.

Palabras clave: Fotografía experimental; Modernidad; Estética; Política; América Latina.

Abstract: Experimental photography by some Latin American artists shows an affinity with the criticism made by intellectuals on the continent (MIGNOLO, 2010; QUIJANO, 1992; BAIO, 2022; MACHADO, 1984) of the social, epistemic and aesthetic effects of modern European thought. Since the 19th century, photography and its dominant uses have referred to the values of this thinking, such as linear time, objectivity, realism and verisimilitude. Experimental practices, carried out since the 19th century, represent a counterpoint to these values, presenting themselves as an aesthetic and conceptual affront to this epistemological agenda. Without an ordered chronology and characterized by different methodologies and aesthetics, they have been conceptualized with more emphasis since the 2000s, by authors such as Fernandes Junior (2002), Lenot (2017) and Chiarelli (2006). Based on recent research Wanderlei (2021, 2022) and Cruz e Wanderlei (2023), we present the hypothesis that in the Latin American context some experimental works can have a political connotation, as they criticize the historical consequences of Western European Modernity, which we will see from the analysis of the projects *Atlântico Vermelho* (2017), by Rosana Paulino, and *Rumiantes* (2022), by Manuel Limay Incil.

Keywords: Experimental photography; Modernity; Aesthetics; Politics; Latin America.

DOI:10.11606/issn.1676-6288.prolam.2023.210557

*Recebido em: 13/04/2023
Aprovado em: 17/11/2023
Publicado em: 30/11/2023*

1 Introdução

O artigo discute as relações entre fotografia experimental e uma crítica ao pensamento europeu ocidental, no contexto da chamada Modernidade. Esta crítica parte sobretudo de pesquisadores e pesquisadoras latino-americanos que buscam iluminar as bases da construção de saberes legitimadores do domínio político, econômico e simbólico da Europa sobre povos e territórios não europeus. Estudos nos campos da Filosofia, Estética, Arte e Comunicação que têm apontado como os saberes elaborados na Modernidade subalternizam e deslegitimam as formas de viver, pensar e expressar-se das populações colonizadas.

A fotografia experimental destaca-se como um campo fértil em desvios à agenda estética e conceitual moderna, com obras que tensionam valores caros à retórica da época, demonstrando que à revelia de conceituações que demarcavam a sua especificidade, o fotográfico é diverso em seus métodos, intencionalidades e estéticas. Contemporaneamente, algumas obras mostram-se eminentemente políticas, pois lançam críticas às bases epistemológicas modernas a partir de uma experiência socioeconômica e cultural latino-americana, ampliando, assim, a compreensão do experimental para um agenciamento estético-político que extrapola a noção de um gesto artístico de investigação apenas formalista.

O texto está organizado em seções que revisitam brevemente o contexto histórico da Modernidade, localizando também o surgimento da técnica fotográfica e explorando sua ligação com a epistemologia da época. Em seguida, demonstramos como os pressupostos daquele momento se apresentam conceitualmente na própria teoria da fotografia, e de que maneira a vertente experimental é capaz de fazer um contraponto a essa leitura dominante.

A seguir, indicamos como os debates sobre os hibridismos no campo

da arte, mais frequentes a partir dos anos 1990, são importantes contribuições tanto para apontar o esgotamento das teorias sobre a ontologia da imagem, quanto para a emergência de estudos relevantes sobre fotografia experimental, produzidos com mais intensidade a partir dos anos 2000.

Por fim, o texto busca aproximar o conceito de experimental da produção latino-americana, apontando seu diferencial como operação estético-política verificada em alguns trabalhos de artistas contemporâneos, utilizando principalmente os estudos decoloniais e as teorias do campo da imagem que tratam a fotografia a partir de seus processos criativos.

2 Modernidade e colonialidade

A Modernidade não é um período homogeneamente delimitado, mas uma estrutura discursiva que funciona como parte de uma estratégia de dominação econômica, política e cultural de populações não europeias. Essa é a leitura proposta por pesquisadores como Walter Dignolo, Enrique Dussel e Aníbal Quijano, que refletem sobre os processos econômicos e políticos empreendidos por países europeus a partir do século XV e suas implicações sociais e epistêmicas. Para esses autores, a Modernidade deve ser vista não apenas como um conjunto de acontecimentos históricos, mas como uma “retórica” elaborada através de conhecimentos variados que sugerem e legitimam o domínio europeu a partir de ideias ligadas a questões como desenvolvimento material, científico e intelectual, progresso, racionalidade, entre outras. Para Dignolo:

[...] a “modernidade” não é uma época histórica que desencadeia processos ontológicos e teleologicamente programados, senão que é uma ideia construída por atores que narram sua própria experiência histórica no momento em que essa experiência histórica entrava em um processo de globalização carregada por um novo tipo de economia conhecida hoje como capitalismo (MIGNOLO, 2010, p. 53, tradução nossa).

Ainda segundo o autor, alguns teóricos vinculam a Modernidade ao Renascimento e outros ao Iluminismo. Para ele, o pensamento de Hegel, por exemplo, representa contribuição decisiva na construção da ideia de Modernidade, pois o filósofo entende separadamente Modernidade histórica e Modernidade filosófica. A primeira teria como marcos o Renascimento, a Reforma e a descoberta do Novo Mundo. A segunda teria como pontos importantes, três eventos: a Reforma, o Iluminismo e a Revolução Francesa. Assim, esses processos vão construir a retórica da Modernidade com base em questões importantes como a subjetividade, o individualismo, a liberdade, a humanidade, o cientificismo, as dicotomias entre razão e emoção, primitivo e civilizado, sujeito e objeto, natureza e cultura, entre outras oposições utilizadas para diferenciar europeus de não europeus, atribuindo aos primeiros um lugar de protagonismo.

Em outra reflexão sobre o tema, Mignolo esclarece que

[...] a minha visão de modernidade não é definida como um período histórico do qual não podemos escapar, mas sim como uma narrativa (por exemplo, a cosmologia) de um período histórico escrito por aqueles que perceberam que eles eram os reais protagonistas. “Modernidade” era o termo no qual eles espalhavam a visão heróica e triunfante da história que eles estavam ajudando a construir (MIGNOLO, 2008, p. 316).

Dussel (2013) menciona também Kant e Descartes (além de Hegel), mantendo a referência no âmbito da filosofia, como exemplares de um constructo intelectual que dá sustentação a um intenso processo de acumulação de riquezas, desenvolvimento técnico e produção científica, competição entre nações, exploração econômica, extrativismo e escravidão:

Se a segunda Escolástica espanhola foi a filosofia da expansão mercantilista hispânica, a filosofia inglesa e a do próprio Kant, será a filosofia do mercantilismo capitalista, mas devemos esperar até Hegel para ter a primeira filosofia da revolução industrial anterior à Restauração. [...] A filosofia moderna expressa com Descartes o fundamento mesmo da experiência moderna: “eu penso, logo existo”. O “eu” é o artífice do novo mundo. Sem dúvida, o “eu penso” é todavia uma formulação teórico-ontológica (DUSSEL, 2013, p. 51-52, tradução nossa).

Se ao longo dos séculos as condições políticas e materiais dessa dominação se modificaram, há um corpo de ideias e conhecimentos que

põem a cultura europeia como local de referência para as demais, o que implica também que ela estabeleceu parâmetros de julgamento, classificação, separação e conseqüente deslegitimação e/ou subalternização das culturas não europeias. Este processo, que extrapola cronologicamente o colonialismo, Aníbal Quijano (1992) denominou “colonialidade”. O termo designa uma série de “construções intersubjetivas” como noções de “raça” ou “etnia”, utilizadas em formulações pretensamente científicas e objetivas que ajudaram a construir uma relação hierárquica entre a cultura europeia e as demais, estabelecendo uma dominação dos imaginários (QUIJANO, 1992, p. 1). Ou seja, a colonialidade estabelece mecanismos de discriminação e subalternização que dão sustentação à agenda de ocupação territorial e domínio intelectual e artístico, empreendida por países como Portugal, Espanha, França, Alemanha e Inglaterra. Por fim, o autor aponta a inseparabilidade entre colonialidade e modernidade, sendo a primeira parte integrante e necessária da segunda:

Durante o mesmo período em que se consolidava a dominação cultural europeia foi sendo constituído o complexo cultural conhecido como racionalidade/modernidade europeia, o qual foi estabelecido como um paradigma universal de conhecimento e de relação entre a humanidade e o resto do mundo. Tal concomitância entre a colonialidade e a elaboração da racionalidade/modernidade não foi, de modo algum, acidental, como o revela o modo mesmo em que se elaborou o paradigma europeu do conhecimento racional. Na realidade, teve implicações decisivas na constituição do paradigma, associada ao processo de emergência das relações sociais urbanas e capitalistas, as quais, por sua vez, não poderiam ser plenamente explicadas à margem do colonialismo, sobre a América Latina em particular (QUIJANO, 1992, p. 4).

O conceito de colonialidade, apresentado ainda nos anos 1980 por Quijano, dá centralidade ao papel fundamental desempenhado pelo conhecimento na relação desigual entre a Europa moderna e o restante do mundo, em especial, as suas colônias. Ele chama atenção para as marcas deixadas por esse processo nas suas dimensões simbólica e subjetiva, no imaginário dos povos colonizados, ressaltando como suas identidades e histórias são forjadas a partir de um olhar estrangeiro, que coloniza igualmente as sensibilidades. A colonialidade segue ainda um poderoso

instrumento de poder, e sua compreensão é fundamental para entendermos as estratégias criativas dos artistas que desafiam as representações elaboradas sobre nós, latino-americanos, através do filtro dessa racionalidade moderna.

O importante aqui é compreender que esses autores explicam que a Modernidade existe como narrativa construída, interessada em servir aos propósitos econômicos, políticos e ideológicos de países europeus que alcançaram desenvolvimento à custa da escravidão, do extermínio de populações nativas, da invasão de terras, da imposição da religião católica, entre outros processos de violência e apagamento. Apenas o controle exercido no âmbito político-econômico seria insuficiente para o sucesso completo desta empreitada³. Foi essencial propagar também o modo de pensar, sentir, categorizar dos europeus, para que os demais povos fossem colocados à margem do processo, e com eles, suas epistemologias. Assim, um sofisticado e interconectado arcabouço intelectual e simbólico disseminado em teses filosóficas, nas Ciências Humanas, na História da Arte, nas teorias econômicas e políticas, nas formulações jurídicas, foi disseminado como supostamente universal, servindo também como parâmetro para subjugar os saberes, expressões, crenças e modos de vida dos não europeus.

Entender a Modernidade em seus aspectos geopolíticos, socioeconômicos, ideológicos e sobretudo epistêmicos, formulados desde o século XV em diante, é instrumental para o argumento que pretendemos desenvolver sobre a crítica empreendida por alguns artistas experimentais latino-americanos. A concepção sobre a Modernidade presente nas teses dos autores decoloniais já citados toma como ponto de partida a experiência dos povos colonizados que vivenciam um estágio de interrupção de modos de sociabilidade, organização política, econômica e

³ O pensador e escritor quilombola Antônio Bispo dos Santos (2023), o Nêgo Bispo, também discute sobre como a imposição da religião "monoteísta cristã" (católica) e a proibição de práticas culturais das população negras (a capoeira, o samba e os cultos afro-brasileiros do candomblé e da umbanda) foram estratégias de dominação, repressão e aniquilamento dos modos de viver e saber dos povos colonizados no Brasil, chamados por ele de "afro-pindorâmicos", em referência à palavra "Pindorama", nome dado pelos indígenas ao território que hoje se conhece como América Latina.

cultural próprios, além do início de uma história (também visual) forjada por uma visão de mundo externa. A proposta demonstra a necessidade de adotar como ponto de referência as subjetividades daqueles que foram racializados, excluídos, objetificados, justamente para indicar que a retórica moderna, embora dita universal, possui sim uma identidade: sua identidade é europeia.

Se tivermos tempo para entrar na biografia das principais vozes que conceberam a “modernidade” como a série de acontecimentos históricos localizados a partir da Itália, Espanha e Portugal, e destes para Alemanha, França e Inglaterra, todos eles têm sua origem em um dos seis países europeus que lideraram o Renascimento, a expansão colonial e a formação capitalista, o Iluminismo europeu. As vozes dissidentes provenientes das colônias não se preocuparam em conceber a modernidade e expandi-la no Ocidente (MIGNOLO, 2010, p. 58, tradução nossa).

Para Dussel (2001)⁴ e Quijano (1992) as experiências dos indivíduos atingidos pela colonialidade do saber, do ser e do sentir, devem ser pensadas nessa relação conflituosa (porém inevitável) estabelecida com a retórica e os processos da Modernidade, e não fora dela. Mignolo (2010, p. 28) segue esse entendimento: “[...] entendemos que a modernidade não é um fenômeno exclusivamente europeu, pois se constitui em uma relação dialética com a alteridade não europeia”.

A leitura estético-política sugerida neste texto sobre as práticas experimentais compartilha dessa visão, considerando que os trabalhos dos artistas analisados farão uma crítica nascida desse lugar das identidades atingidas pela “matriz colonial de poder” (MIGNOLO, 2008), utilizando suas técnicas, valores e saberes como ferramentas de desconstrução de imagens e visões de mundo notadamente eurocentradas.

3 Fotografia

A fotografia é o processo de produzir e fixar imagens em uma superfície fotossensível. Ela é o produto de uma série de condicionantes

⁴ Texto publicado originalmente em 1995.

que se consolidam no século XIX, mas que tem origem anterior. Como aponta Arlindo Machado (1984, p. 31), a *camera obscura* já era usada como dispositivo ótico desde o século XV, por pintores e desenhistas, e as lentes utilizadas para refratar a luz que chegava ao dispositivo foram produzidas no século seguinte. Para o autor, do ponto de vista ótico, a fotografia já estava dada desde o Renascimento. A componente química, conclusiva do processo de produzir-fixar a imagem, é que se tornou possível mais tarde, no século XIX.

A valorização e o sucesso da fotografia estão ligados a valores essencialmente modernos, como a racionalidade científica, a necessidade de classificar, registrar, vigiar e identificar indivíduos, a ideia de um espaço-tempo capturável pela tecnologia, o oclocentrismo (presente em outras formas de entretenimento como cinema, panorama, exposições universais e *freak shows*), o ideal de reprodução do mundo concreto, a individualidade do sujeito, a noção de propriedade e o valor monetário das coisas.

Para entender esses valores, é necessário observar rapidamente o panorama histórico do século XIX. Cidades como Londres e Paris experimentavam um surto de urbanização. Os transportes se dinamizam com a invenção do automóvel e da locomotiva, encurtando distâncias e estimulando o deslocamento das pessoas e o trânsito de mercadorias. O mundo do trabalho se torna mais estratificado e mecanizado, com divisão de funções e a estruturação de indústrias, impulsionando uma cultura de consumo fomentada pela ascensão da burguesia, a classe social que mais se volta para as formas de lazer baseadas no olhar. É um período de intensa pesquisa nos campos da ótica, química, mecânica, fisiologia, botânica, psicanálise, uma série de disciplinas que serão instrumentais para a difusão de categorias de pensamento, experiências, e modelos de comportamento que subdividem e escrutinam os indivíduos.

A indústria da imagem se desenvolve rapidamente, mantendo um padrão: equipamentos e materiais (câmeras, negativos, papéis, químicos) são aperfeiçoados com vistas a produzir fotografias nítidas e descritivas, em

processos cada vez mais automáticos, nos quais a intervenção aparente do fotógrafo vai sendo reduzida pela ideia de uma excelência técnica que persegue a reprodução fiel dos detalhes, o equilíbrio entre luz e sombra, o efeito de realidade. Ao final do período, em 1888, a Kodak disponibiliza no mercado uma câmera fácil de operar, com filme carregado, que depois de utilizado, era enviado de volta à fábrica para revelação. O *slogan* do produto ficou famoso: “Você aperta o botão, nós fazemos o resto”.

O equipamento é um símbolo da padronização técnica que marca a indústria fotográfica, contaminando também as práticas artística e amadora: automatizada, realista, mimética. Sua reverberação pode ser detectada na produção visual da fotografia de viagem, na organização de arquivos em instituições como cadeias, hospitais, manicômios e tribunais, na fotografia científica, documental e de imprensa. Todos esses campos de produção imagética possuem em comum a ideia de que a fotografia é uma técnica a serviço da verdade dos fatos e sua base científica afastava seus resultados da ambiguidade. A imagem fotográfica adquire *status* de “evidência”, “prova” e “documento”.

A fotografia enquanto prática, técnica e linguagem, carrega desde seu surgimento uma suposta conexão com a realidade, e as tentativas de desvio dessa “regra” foram vistas como empreendimentos mal sucedidos ou pouco dignos da atenção de críticos e cientistas.

O importante é perceber como essa essência realista da fotografia não é um dado natural, mas sim, uma construção epistemológica. Arlindo Machado argumenta que a fotografia propagou um modelo de visualidade marcadamente perspectivista, herdado do Renascimento, e que se perpetuou nas tecnologias da imagem posteriores - cinema, vídeo e imagem digital.

De um lado, a fotografia se baseia no fenômeno da *camera obscura*, tal como foi entendido no Renascimento, e num código de representação que completa e corrige esse fenômeno: a *perspectiva artificialis*, sistematizada por Leon Battista Alberti em seu *Trattato della pittura* (1443). Dissemos “completa” e “corrige” porque a imagem projetada no interior da *camera obscura* era desfocada e praticamente sem definição: faltava um princípio organizador, um código de base que “arranjasse” a imagem de modo a torná-la inteligível (segundo os parâmetros de

inteligibilidade predominantes na época). [...] No século XVI, apareceram as **objetivas** [...] sistema de lentes côncavas e convexas destinadas a **refratar** a informação luminosa que deveria penetrar na *camera obscura*, de modo a orientá-la no sentido de produzir automaticamente uma construção perspectiva⁵ (MACHADO, 1984, p. 27-28).

Machado conduz uma análise das formas de exercício de poder, cristalizadas nos modelos de representação e estéticas da fotografia. Sua contribuição sublinha o lado nada neutro ou desinteressado das tecnologias, apontando seu viés ideológico. Segundo ele, o regime visual figurativo das imagens técnicas demonstra relação direta com o pensamento da Modernidade. Assim, a participação de um sujeito pensante que elaborou esses códigos à luz de questões de sua época resultaria “escondida” sob o discurso de automaticidade ou de registro direto da realidade.

Pesquisadores como Panofsky (1993) e Jay (2020)⁶ também vinculam o modo representacional da perspectiva geométrica e seu papel dominante com as ideias vigentes na Modernidade. O primeiro explica que a presença de um observador ideal no espaço da representação pictórica e sua visão ordenada são convenções que não coincidem com a experiência fisiológica da visão humana. Jay, por sua vez, enfatiza que a cultura ‘oculacêntrica’ do ‘perspectivismo cartesiano’ eclipsou a existência de outros regimes visuais no contexto da Modernidade. Steyerl (2011) aponta ainda a falência desse regime escópico diante das críticas lançadas aos paradigmas do pensamento moderno europeu ocidental na contemporaneidade (na Filosofia, Antropologia e Estética), que incluem as formas de produção e circulação de imagens geradas por dispositivos autônomos.

A influência do pensamento moderno nas concepções sobre a imagem fotográfica pode ser detectado nas “teses essencialistas” (FATORELLI, 2003), teorias clássicas ligadas ao meio que investigaram suas ontologias, geralmente mapeando suas características singularizadoras. Os

⁵ Grifos do autor.

⁶ Texto original de 1988. A data utilizada neste artigo é da tradução brasileira.

estudos de Roland Barthes (2012) e André Bazin (2017) são exemplos. O primeiro apresenta a tese do “isso foi”, propondo a compreensão da fotografia como captura de um fragmento de tempo passado. Segundo o autor, da ligação com o referente, de sua “teimosia”, surge a essência da fotografia (BARTHES, 2012, p. 15). Já Bazin escreve, em meados dos anos 1940, o ensaio *Ontologia da imagem fotográfica*, apontando a “objetividade essencial” da fotografia, ligada à ideia de automaticidade com que a realidade se inscreveria na imagem. Bazin (2017, p. 21) ainda postula que fotografia e cinema são descobertas que satisfazem, por sua “essência”, a “obsessão do realismo”. Na operação fotográfica haveria uma “reprodução mecânica, da qual o homem se achava excluído” (Idem).

Os argumentos de Barthes e Bazin remetem à cisão entre ser humano e objeto, permitindo interpretar a tecnologia como uma externalidade que, baseada no seu viés científico, pode reproduzir a realidade de maneira fidedigna. As características atribuídas à fotografia como elementos de sua essência (objetividade, transparência, realismo, indexicalidade) decorrem, na verdade, de uma série de implicações estéticas, institucionais, políticas e técnicas também vindas da epistemologia da Modernidade, no entanto, seus autores as posicionam de maneira autônoma.

Tais teorizações demonstram uma preocupação com a ontologia da fotografia, um debate hoje já superado. A questão que chama atenção é que elas discutem a fotografia em geral, com base em um dos modos possíveis do fotográfico, cuja estética está ligada à verossimilhança e ao realismo, passando ao largo da produção experimental realizada desde o século XIX⁷. Ou seja, elas teorizam a fotografia a partir de certo tipo de imagem. Esses estudos também devem ser vistos dentro de um contexto no qual a afirmação da fotografia como expressão artística vinculava-se ao

⁷ Autores como Fatorelli (2013), Fernandes Junior (2002) e Gonçalves (2018) atestam que o modo descritivo da fotografia sempre conviveu com práticas de desvio que questionaram os paradigmas dominantes, criando estéticas explicitamente manipuladas, descontínuas e híbridas, a exemplo das práticas pictorialistas, cronofotográficas, e do uso da fotografia nos movimentos futurista (fotodinamismo), dadaísta e surrealista (fotomontagem) nas vanguardas europeias. Tais práticas extrapolam o universo da produção europeia, como indica, por exemplo, o estudo de Costa e Silva (2004) que trata especificamente do movimento da fotografia modernista brasileira. Essas pesquisas indicam que a vertente experimental se faz presente desde o século XIX, adquirindo diferentes contornos, metodologias e proposições conceituais ao longo do tempo.

exercício de delimitar o que era intrínseco ao meio, ao mesmo tempo diferenciando-o de outras artes (notadamente a pintura e o cinema).

Essas proposições, bastante relevantes até os anos 1980, são questionadas por estudos que assinalam suas limitações ao reduzirem a fotografia a uma tendência dominante, de uma estética indicial. Por exemplo, o estudo de Bellour (1997) sobre as “entre-imagens” que tensionam os limites entre fotografia, cinema e vídeo, Dubois (2016) em sua tese das “temporalidades elásticas” do fotográfico que extrapola o limite temporal do instantâneo, ou em texto mais recente (2022), em que discute as aproximações entre cinema e fotografia, e ainda, Cruz (2014), quando aborda os “movimentos mínimos” em filmes que lembram a imobilidade da fotografia e da pintura. Fatorelli (2017) conclui que

Encontramo-nos, cada vez mais, na condição de criadores multimídia, envolvidos na produção de imagens de diversos formatos. Se ainda podemos falar de fotografia, de cinema e de pintura (e essa é a nossa aposta), trata-se de uma fotografia, de um cinema e de uma pintura marcados pelas intensas experimentações observadas nas últimas três décadas – expandidos, reconfigurados, significativamente modificados, atravessados por vetores temporais singulares, investidos de potências anteriormente inimagináveis. Alterações de tal modo consideráveis, no âmbito das formas expressivas e das linguagens, a ponto de questionar a manutenção das formulações teóricas historicamente consagradas, marcadas pela especificidade das mídias e pela especialização das práticas artísticas (FATORELLI, 2017, p.124-125).

Esses estudos tematizam os hibridismos no campo da imagem moderna e contemporânea, e consideramos aqui, que também abrem caminho para conceituações mais específicas sobre as práticas experimentais, como veremos a seguir.

4 Experimental

Várias pesquisas têm contribuído para clarificar os princípios metodologias e estéticas da fotografia experimental. Lenot (2017, p. 200-202) define a fotografia experimental como um gesto intencional de

questionamento “dos parâmetros do processo fotográfico” e de afastamento da “representação verossímil”, com forte inspiração nas teses de Vilém Flusser (1920-1991) sobre o “aparelho fotográfico”, seu “programa”⁸ e a capacidade criativa de sabotar, desvirtuar suas bases epistemológicas. Fernandes Junior (2002, p.114-115) apresenta a tese da “fotografia expandida” (ou “experimental”, “construída”, “manipulada”) que através de vários tipos de intervenção reorienta paradigmas estéticos. O autor estabelece uma conexão entre o fazer experimental e as práticas multilinguagem das vanguardas europeias dos anos 1920, dedicando sua análise aos trabalhos de artistas como Cássio Vasconcellos, Eustáquio Neves e Kenji Ota, entre outros. Já Chiarelli (2006), por sua vez, propõe a noção de “fotografia contaminada” como aquela que se aproxima de meios como a literatura, a poesia, o teatro, carregando, ao mesmo tempo, traços da experiência pessoal dos e das artistas. Podemos mencionar ainda, as reflexões de Fontcuberta (2010) sobre a “poética dos erros”, a análise de Cruz e Carvalho (2022) sobre o aspecto transgressor das “inimagens” de Eduardo Kac.

Todas essas referências discutem o caráter de maleabilidade da fotografia, sua impureza e hibridismos, seja pelo diálogo com outras linguagens, pela criação de métodos originais (através de adaptações de processos históricos, acoplagem de diferentes tecnologias), ou pelo apreço por estéticas abstratas, ficcionais, descontínuas e por vezes imprevisíveis.

Dando continuidade ao debate inaugurado por esses autores em pesquisas anteriores (WANDERLEI, 2020, 2022), reafirmamos que a experimentação situa a fotografia em um terreno pouco convencional, que é parte de um cenário mais amplo de produção da imagem em que sobressaem as práticas de hibridismo. Indicamos também a emergência de estéticas que revelam os ruídos das mídias, decorrentes do uso da tecnologia fora de padrões industriais, e o interesse dos artistas nessas visualidades que apontam a condição instável tanto da imagem, quanto a

⁸ Flusser (2011) define “aparelho” como dispositivo que é criado com base em conhecimentos científicos. “Programa” é o conjunto de dimensões técnicas, ideológicas, econômicas, estéticas, institucionais inscritas no “aparelho”. Para o filósofo, a câmera fotográfica é o primeiro aparelho que cria “imagens técnicas”.

falibilidade das próprias tecnologias (WANDERLEI, 2021). Acreditamos que, contemporaneamente, o experimental também parte de uma leitura crítica das relações entre seres humanos e mídias. Assim, a prática adquire um sentido político de confronto com o pensamento moderno ocidental europeu, em dimensões técnicas, estéticas e epistemológicas. Desse modo:

Entendo que em muitos trabalhos experimentais encontramos uma proposição política que critica o meio e certos modelos visuais, conferindo importância ao campo na atualidade [...]. Minha ideia é compreender o experimental como um campo amplo da imagem contemporânea produzido com o uso de diferentes meios (analógicos e digitais), incluindo a interação entre eles e o diálogo entre diferentes domínios da imagem (cinema, pintura e vídeo). Mais ainda, creio que a prática experimental demonstra uma articulação entre a crítica tecnológica, a valorização de estéticas cheias de ruídos e o desenvolvimento de processos originais, englobando questões técnicas, poéticas, estéticas, filosóficas e políticas (WANDERLEI, 2022, p. 32).

Nesta proposta ressaltamos a tripla condição da fotografia experimental - como conceito, poética e estética. O conceito indica a expansão da fotografia para além das noções de indexicalidade, verossimilhança, representação descritiva, tempo instantâneo, entre outras; a poética refere-se à recusa do uso da tecnologia de forma automatizada e acrítica, trabalhando com materiais e processos multimídia, mídias defeituosas, descontinuadas pela indústria, adaptadas ou desenvolvidas pelos próprios artistas; a estética mostra-se pontuada de traços formais variados, tais como: múltiplas exposições, desfoques, borrões, tremidos, riscos, marcas, furos, distorções, sobreposições, texturas, manchas, pinceladas, montagens, transmutações causadas por exposição de longa duração, e toda uma série de efeitos explorados como expressão visual do conteúdo das obras.

5 Decolonialidade, estética, política e latinoamericanidade

A abordagem decolonial visa situar o debate sobre o lado perverso da Modernidade, tomando como origem a experiência dos povos colonizados. Concentrado no trabalho do grupo

modernidade/colonialidade, formado nos anos 1990, o entendimento da importância de criticar o eurocentrismo desenvolvendo epistemologias vindas do Sul Global não tardou a chegar ao campo estético. Mignolo e Gómez (2012) formulam então, a noção de “*aesthesis* decolonial”, originada das subjetividades racializadas e subalternizadas pelo projeto moderno. Segundo os autores, (op cit, p.15), “a estética e a arte são assuntos de política”, pois discutir os traços de um projeto político de subalternização, calcado na legitimação de uma estética demarcada pela noção de beleza (em que essa beleza vem de um padrão branco e europeu), é revelar o aspecto profundamente político - e não apenas abstrato e intelectual - presente no fazer e no sentir artísticos.

Além disso, quando a estética, como pensamento filosófico ou como disciplina dentro da História da Arte é postulada como a sensação do belo, produz dois efeitos: primeiro, aquilo percebido como belo obedece a certo parâmetro de beleza (que é singular mas reivindica uma qualidade universal, quando de fato, difere entre povos, territórios e épocas); e segundo, sugere uma importância do sentido da visão, já que a coisa deve ser percebida como bela, quando vista. A estética assim entendida retira da experiência sensível os outros sentidos (audição, tato, olfato), dando privilégio à visão, e deslegitimando outras formas de sentir e fazer arte mais sinestésicas e complexas. Essa deslegitimação é endereçada aos sujeitos que estão fora dessa definição de estética. Porém, sua exclusão não se dá apenas no espaço da criação e legitimação artística, pois é acompanhada de uma inferiorização econômica, geopolítica, científica, social, cultural, etc. Nesse sentido, podemos dizer que no campo da estética é reencenada a mesma disputa que desautoriza as identidades não europeias em outras esferas onde se dão as relações sociais que estão longe de ser apolíticas.

Dessa forma, observaremos como a inserção (tardia e ainda desigual) dos discursos estéticos decoloniais expressam na forma e conteúdo de algumas obras questionamentos de fundo político aos paradigmas epistêmicos modernos no campo da fotografia experimental.

Em estudos recentes (CRUZ; WANDERLEI, 2023), refletimos sobre o

fato de que certos artistas latino-americanos trazem em suas obras temas importantes, ligados à crítica da epistemologia da Modernidade. Seus projetos demonstram a consciência desses artistas do vínculo entre a tecnologia fotográfica e a racionalidade moderna ocidental. Assim, consideramos que a fotografia experimental assume um posicionamento político quando traz à tona assuntos como o racismo, o genocídio de povos originários, a violência de gênero, a exploração de recursos naturais, a cisão entre cultura e natureza, ser humano e objeto, primitivo e civilizado, recusando as premissas da objetividade, do realismo, da reprodução automática do visível.

Propomos assim, um alinhamento entre estética e temática (forma e conteúdo) nas obras que incorporam um gesto de “desobediência epistêmica” (MIGNOLO, 2008), pois posicionam experiências e formas de representação não eurocentradas. Não se trata somente de uma mudança geográfica, mas da localização do discurso a partir de outros sujeitos que denunciam a falácia da neutralidade que serviu durante muito tempo, e simultaneamente, à epistemologia ocidental e à teoria fotográfica. Vejamos como isso ocorre nos trabalhos de Rosana Paulino e Manuel Limay Incil.

Rosana Paulino (1967-) é uma artista visual negra, brasileira, que trabalha com diferentes técnicas como fotografia, pintura, ilustração, colagem e bordado. Seus processos apresentam uma característica de manualidade na produção das imagens, e às vezes, ela desenvolve técnicas próprias para a execução de trabalhos. Sua temática é a situação da população negra brasileira, tratada sob uma abordagem ao mesmo tempo histórica e atual, questão trazida em *Atlântico Vermelho* (2017), exposição montada em Lisboa (Portugal). Na mostra há diferentes obras (um livro de artista, painéis, um gabinete de curiosidades, etc.) que reunidas em conjunto tecem um comentário amargo e contundente sobre o tratamento dispensado pelos europeus aos escravizados.

É muito significativo que a exposição abra com a peça *¿História natural?* (2016), um livro de artista, no qual se coloca em xeque a cientificidade das teorias que tratavam a diferença entre pessoas brancas e

negras com base na categoria de “raça”, que, imposta às últimas, serviu para desumanizá-las, justificando sua escravização, morte e humilhação. Vistos como coisas (não como pessoas), os corpos dos escravizados foram objetificados (assim como a fauna e a flora brasileiras) pelo olhar fotográfico europeu. É dessas imagens que Rosana Paulino se apropria para recontar essa história, agora, do lugar de fala de quem desvela a estratégia de dominação por trás da construção visual e da pseudociência.

O livro é formado por páginas de tecido costuradas à mão, com impressões de ilustrações e fotografias, de modo que a artista junta os fragmentos do discurso moderno para elaborar uma contranarrativa de denúncia e enfrentamento (**Fig. 1, 2 e 3**). Ela mistura ilustrações de instrumentos científicos com fotografias de “tipos raciais”, muito comuns nos anos 1800, tomadas com o fotografado de frente, costas e perfil. A frieza da tomada descontextualizada (sem localização espaço-temporal), descritiva, iluminação uniforme reduzindo áreas sombreadas, mostra um corpo nu, desprovido de gestual ou expressão facial, sem traços de identificação (nome, roupas ou acessórios), conforma uma estética que corresponde a uma abordagem pretensamente clínica e objetiva, mas que na verdade é cuidadosamente elaborada. Ela constrói a imagem dos escravizados como coisas, sem individualidade, sem humanidade. Animalizados por uma história nada natural.

O aspecto construído, elaborado da obra, com fotos, ilustrações, manchas de tinta vermelha (remetendo ao sangue), já se opõe a uma estética apoiada em um “efeito de realidade”; ela se baseia em uma estratégia de montagem, estruturada em relações dialéticas, paradoxais entre os elementos arranjados e a própria realidade (que se repete em outras peças da exposição). A maneira como as fotografias de corpos estão recortadas e arranjadas, junto a instrumentos científicos e ao lado da imagem de um fêmur, referencia diretamente o trabalho de Louis Agassiz, defensor do racismo científico que visitou o Brasil durante a expedição Thayer (1865- 1866), na tentativa de provar sua teoria da degeneração das

raças. Na ocasião, August Stahl produziu as fotos⁹ utilizadas por Rosana Paulino, que as emprega formalmente para quebrar diversas regras da representação figurativa moderna: recusa um ponto de vista privilegiado para onde o nosso olhar possa convergir (coincidindo com o olhar ideal, do sujeito observador); desfaz a profundidade de campo na montagem de corpos e objetos científicos, pois perdemos a referência do que estaria em primeiro plano ou no fundo; desconstrói regras de proporção entre os corpos e os objetos que são equiparados (com os últimos assumindo um tamanho propositadamente irreal); desarruma a ilusão de continuidade espacial entre os elementos presentes na composição, que claramente não pertencem a uma mesma situação de captura.

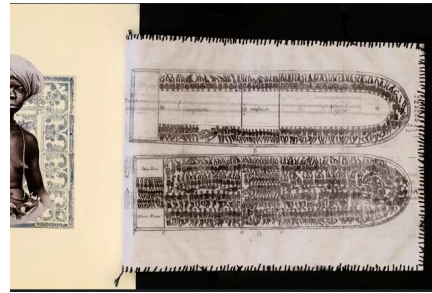
Todas essas questões formais possuem uma relação forte com o modelo de representação baseado na perspectiva linear, criada no Renascimento. Com base na geometria euclidiana, a perspectiva linear tenta organizar os elementos de uma cena tridimensional, em uma superfície bidimensional (plana), retirando de sua origem matemática, portanto científica, o argumento que garantiria a ela (a perspectiva) a capacidade de reproduzir de maneira mais fiel, a visão do ser humano. Refletia a centralidade do sujeito moderno como ponto de observação e julgamento do mundo concreto, mesmo que, na prática, fosse totalmente arbitrária, seletiva e artificial. Até aí nada de novo, já que qualquer sistema de representação pode ter essas características. O problema é a perpetuação da ideia de que esse modo de enquadramento do mundo seria uma reprodução fidedigna da realidade. “Ocorre que a fotografia, por estar subordinada a um aparato tecnológico e por incorporar a racionalidade matemática da projeção perspectiva, parece gozar de uma espécie de inviolabilidade que lhe garante a ciência” (MACHADO, 1984, p.75).

Rosana Paulino não apenas recusa o olhar falsamente científico e universal, mas pelo desmonte de seus pressupostos formais utiliza uma

⁹ As fotos podem ser vistas no artigo de Carlos Haag, disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/as-fotos-secretas-do-professor-agassiz/>. Acesso em: 26 mar. 2023.

estética experimental para mostrar o avesso da história oficial, suturando os elementos dessa narrativa, demonstrando que para a população negra, trata-se de uma experiência marcada por dores, cortes e imposições, de subjetividades apagadas, de violências físicas e psíquicas, em que a fotografia desempenhou um papel fundamental. A costura, deixada aparente, elabora visualmente o gesto de reconstrução dessa narrativa, agora em bases críticas, elucidando seu componente ideológico.

Figuras 1, 2 e 3 - Páginas do livro *¿História natural?*, Rosana Paulino, 2016, da mostra *Atlântico Vermelho* (2017)



Fonte: <https://rosanapaulino.com.br/>

A artista cria ainda uma relação entre os pressupostos científicos e o empreendimento da escravidão, instrumento essencial da colonialidade no Brasil, já que entendidos como coisas, e não como seres humanos, negros e negras passaram logo à condição de escravos. A situação é lembrada na junção entre o registro fotográfico, a ilustração de um esquema de um navio negreiro e um padrão de azulejaria portuguesa, ligados por um processo violento, simbolizado na tinta vermelha (Fig. 2). Segundo ela, “[...] a ciência nunca foi neutra, a ciência foi utilizada também como hierarquização e domínio dos povos” (PAULINO, 2021).

Manuel Limay Incil (1987-) é um artista peruano, formado pela

Escola de Artes Mario Urteaga Alvarado - Cajamarca, onde estudou várias técnicas: desenho, pintura, gravura, fotografia e audiovisual. Ele trabalha com o método da “fotografia verde” utilizando materiais e substâncias químicas “sustentáveis, acessíveis e econômicos” (ÁLVAREZ, 2020), retomando processos históricos caracterizados pela delicadeza, impermanência e até certa fragilidade das imagens.

Limay especializou-se em clorotipia, que é a impressão de imagens sobre folhas. Seu interesse em trabalhar com recursos não industriais está relacionado à compreensão de que as técnicas artesanais acumulam conhecimentos que podem ser revisitados e adaptados: “a fotografia experimental é uma constante em meus discursos plásticos. No futuro gostaria de persistir na busca de corpos fotossensíveis ecológicos, que nos aproximam de uma leitura do universo a partir da luz como o início de tudo” (LIMAY, 2022a).

Seu projeto *Rumiantes* (2022) foi realizado com um processo original que utiliza propriedades fotossensíveis da clorofila contida em fezes de vacas. O excremento é o material fotossensível das imagens, pois contém resíduos de clorofila. As fezes são recolhidas no pasto verde (e não seco), pois assim estarão propícias a gerar contraste e diferentes escalas de exposição, necessárias ao aspecto fotográfico da imagem (LIMAY, 2022b). O artista aplica as fezes em um pedaço de tecido, seca-o para retirar o excesso de umidade, coloca em cima desse suporte uma transparência de acetato que contém a imagem e expõe ao sol. Literalmente, o suporte passa por um processo de insolação e o tecido com a camada de fezes é utilizado como papel fotográfico.

O processo de Limay e a sua concepção da fotografia são importantes como alternativa estético-política à lógica que marca a indústria do universo fotográfico. A clorotipia representa uma crítica à mentalidade capitalista que imprimiu à indústria da imagem um caráter evolucionista, em que a tecnologia recente supera e substitui a anterior, alimentando uma cultura extrativista e de obsolescência programada baseada no descarte, esgotando os recursos naturais (através do consumo

de água para revelação e lavagem de cópias, do uso de metais nobres para a produção de baterias e materiais fotossensíveis) e degradando o meio ambiente. A cadeia produtiva da fotografia é notoriamente conhecida por ser poluente e nada sustentável. A proposta do artista vai na contramão dessa mentalidade, ao utilizar suportes inusitados, sejam naturais, como folhas e cascas de frutas, ou materiais descartados tais como garrafas plásticas e cacos de vidro, engendrando uma crítica à dimensão industrial e capitalista da fotografia¹⁰.

Figuras 4 e 5 - Projeto *Rumiantes*, Manuel Limay Incil, 2022.



Fonte: <https://www.instagram.com/p/CkZuYVzL72t/>

Em *Rumiantes*, a escolha do processo está alinhada à concepção da fotografia como forma expressiva que se reinventa a partir de materiais acessíveis e processos naturais, mas também à temática do projeto, que é sobre feminicídio. As fotografias produzidas tratam de assassinatos de mulheres ocorridos no Peru, e são acompanhadas de pequenas biografias das vítimas, ou frases de impacto alertando para uma das questões mais urgentes na pauta dos movimentos de mulheres nos diversos países latino-americanos (Fig. 4 e 5). O projeto traz à baila a desvalorização e a violência dirigidas às mulheres, consideradas inferiores por uma mentalidade resultante de relações sociais baseadas em noções de hierarquia e diferença, que se traduzem em submissão, desrespeito e morte.

¹⁰ Exemplos dos variados suportes que Manuel Limay Incil utiliza em seus trabalhos (orgânicos ou descartados) podem ser vistos em sua conta no Instagram: https://www.instagram.com/manuel_limay_incil_fotografia/

O pesquisador Cesar Baio (2022) discute o forte antropocentrismo do período moderno e sua influência na concepção da fotografia. Para ele, em meio às críticas sobre os efeitos do capitalismo e da colonização dos saberes pelo eurocentrismo é “[...] urgente o desenvolvimento de abordagens não antropocêntricas da imagem técnica, que sejam capazes de pensar a imagem a partir de modelos conceituais que não reforcem as ideias modernas de dominação” (BAIO, 2022, p. 89).

Em *Rumiantes* parece-nos que a utilização das fezes de vaca é uma estratégia interessante que relativiza as hierarquias entre seres humanos e outros seres vivos. Metaforicamente, de um material sem valor e resultante do final do processo digestivo dos animais ruminantes, um material que já estaria “morto”, o artista cria retratos em que traz à luz as fisionomias de pessoas assassinadas. Se a violência de gênero é um problema decorrente de modelos sociais patriarcais e autoritários, a fotografia de Manuel Limay Incil, que compreende a luz como origem da vida, parece ir de encontro ao que sugere Baio sobre concepções não antropocêntricas da imagem. Segundo o artista,

O ato de ruminar refere-se à capacidade de regurgitar o alimento depositado no estômago para mastigá-lo repetidamente, facilitando a digestão e absorvendo os nutrientes necessários. [...] Este processo fotográfico investiga como os corpos ruminam uns aos outros, como os nossos corpos incompletos interrompem a biologia do outro corpo, como ruminamos sobre nós próprios desde a concepção, em alguns casos até tirando as nossas próprias vidas (LIMAY, 2022b, *trad. nossa*).

A escolha de um processo artesanal não se vincula à nostalgia, mas recusa o modelo predominantemente industrial, voltado ao lucro e de fetichização tecnológica da fotografia. A proposta pode ser vista ainda, como um aceno à responsabilidade ambiental e um questionamento à concepção dicotômica das relações entre ser humano e natureza, tão presente no pensamento moderno.

O artista tira partido de uma certa precariedade visual do método: os retratos apresentam falhas em alguns pontos onde não se consegue ver

completamente os rostos; a textura das imagens (composta de fragmentos dos vegetais digeridos) torna instável a figuração; o baixo contraste entre zonas claras e escuras e a pouca definição das linhas de expressão, do contorno de narizes, bocas, olhos das mulheres. Esses elementos são parte de uma estética desassociada dos imperativos da nitidez, da precisão, do enquadramento bem demarcado visando à descrição acurada. Mesmo a forma de exibição das imagens, penduradas em um varal de roupas, lembra que muitos feminicídios são praticados no ambiente doméstico. Assim, a escolha dos materiais e o modo de apresentação combinam-se para articular questões diversas como a violência de gênero, a memória, a subnotificação dos casos de feminicídio, e os próprios usos do fotográfico (evidência, prova), o artesanal como opção ao industrial.

6 Considerações finais

Os trabalhos de Rosana Paulino e Manuel Limay Incil constituem discursos visuais que incorporam na própria estética um sentido político. Com base em recursos de montagem, apropriação, mistura de técnicas, justaposição, quebra do efeito de continuidade espacial gerado pela perspectiva linear, pela textura e formato pouco comum das imagens, ou pelo efeito de choque causado pelas composições e da própria artesanaria implicada nos processos, seus projetos recusam a gramática formal da Modernidade, oferecendo a ela respostas estéticas a dois problemas centrais do projeto de poder e dominação europeu: o racismo e a violência de gênero.

Se aqui consideramos a fotografia experimental uma forma de problematizar artisticamente a experiência dos povos latino-americanos, *Atlântico vermelho* e *Ruimantes* falam sobre aspectos importantes de nossas histórias recentes, sem perder a criticidade ao estabelecer a conexão entre eles e o passado construído, narrado e registrado por uma cultura estrangeira. Se esta cultura através de suas formas de representar, pensar e categorizar foi determinante para a maneira como

compreendemos e utilizamos a fotografia, os projetos demonstram, cada um a seu modo, maneiras outras de utilizar essa técnica, desvelando também o substrato político que a tecnologia carrega.

Atlântico Vermelho e *Rumiantes* apresentam características que parecem materializar o que Baio propõe como uma “pluriontologia da imagem”, capaz de espelhar experiências sensíveis e cosmovisões pós-antropocêntricas, em que

[...] cada obra de arte passa a ser a materialização de uma maneira singular de conceber a imagem, uma projeção especulativa de realidades, mundos e sujeitos. A obra de arte estabeleceria, assim, um conceito sobre o mundo, algo que se torna parte da poética do artista. A hipótese da pluriontologia não necessariamente exclui o modelo moderno de representação, mas o incorpora como mais um modo de conceber a imagem dentre uma quantidade inumerável de possibilidades. Cada artista, em cada obra de arte, pode criar uma nova maneira de conceber a imagem, de modo que esta possa cristalizar modelos epistemológicos ou mesmo cosmológicos de mundo completamente diferentes (BAIO, 2022, p. 90).

A partir desta proposição, entendemos que os projetos dos artistas se estruturam a partir de identidades que compartilham o lugar da colonialidade, mas são moldadas em diferentes experiências pessoais. Seus trabalhos utilizam a fotografia experimental para levantar questões relevantes (o racismo científico e o feminicídio), implicando paradigmas modernos variados de tempo-espço, humanidade, racialidade, realismo, liberdade, autonomia e dicotomias entre sujeito e natureza, masculino e feminino, corpo e mente, entre outras questões.

Compreendemos o experimental simultaneamente como conceito, poética e estética porque essas três dimensões articulam conjuntamente uma revisão dos usos, modelos visuais e teorias ontológicas do meio fotográfico, ao mesmo tempo em que propõe múltiplas expressões da materialidade fotográfica, a partir de processos de hibridação dos meios, da desconstrução da figuração, das teorias de indexicalidade e objetividade. Suas metodologias desconstróem a noção de que a técnica é capaz de nos dar um retrato fidedigno e neutro do mundo concreto, apostando em modos de fazer que deixam evidentes as intenções de autores/as das obras. São trabalhos que discutem não apenas visualidades outras para o

fotográfico, mas utilizam a estética impura do experimental também como uma forma crítica.

De acordo com Quijano (1992, p.2-3), o processo de dominação cultural imposto no continente latino-americano revestiu a cultura europeia de um viés universalista, de modo que “o imaginário nas culturas não europeias hoje dificilmente poderia existir e, sobretudo, reproduzir-se fora dessas relações”. Isso quer dizer que nossas referências são elaboradas a partir de um lugar periférico, consciente dessa relação hierárquica. A questão é de que modo operamos as ferramentas e postulados dominantes, subvertendo-os, não somente para revelar seu projeto de apagamento e submissão, mas também para lançar respostas, oferecer interpretações alternativas a esse modelo de pensamento. Este parece ser o propósito de Rosana Paulino e Manuel Limay Incil: utilizar os instrumentos visuais da colonialidade para, a partir de táticas construídas na e pela experiência de uma latinoamericanidade (com dimensões históricas, econômicas, políticas e culturais), e baseadas na experimentação, tecer narrativas próprias, em uma operação de leitura crítica dessa mesma colonialidade.

7 Referências

ÁLVAREZ, Luis Cáceres. La magia de la clorofila: Manuel Limay, el arte de imprimir fotografías sobre hojas naturales. **Revista de Fotografía e Investigación Visual**, Lima, v. 3, n. 1, p. 4-9, 2020. Disponível em: <https://revistas.upc.edu.pe/index.php/fot/article/view/1318>. Acesso em: 29 mar. 2023.

BAIO, Cesar. Da ilusão especular à performatividade das imagens. **Significação**, São Paulo, v. 49, n. 57, p. 80-102, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/183203>. Acesso em: 10 jan. 2023.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. *In: O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2017, p.27-34.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**: foto, cinema, vídeo. Campinas: Papirus, 1997.

CHIARELLI, Tadeu Domingos. A fotografia contaminada. In: FERREIRA, Glória. (Org.). **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: FUNARTE, v. 1, p. 425-428, 2006.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CRUZ, Nina Velasco. Entre cinema, fotografia e pintura: o uso de imagens com movimentos mínimos em Melancolia. **Revista Eco-Pós**, [S. l.], v. 17, n. 2, 2014. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/1319. Acesso em: 9 out. 2023.

CRUZ, Nina Velasco; CARVALHO, Victa. Transgressões: as “Inimagens” de Eduardo Kac. In: ANAIS DO 31º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2022, Imperatriz. **Anais eletrônicos** [...]. Campinas, Galoá, 2022. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2022/papers/transgressoes-fotograficas--as---inimagens---de-eduardo-kac>. Acesso em: 14 set. 2022.

CRUZ, Nina Velasco; WANDERLEI, Ludimilla Carvalho. FOTOGRAFIA EXPERIMENTAL: um conceito em construção. In: ANAIS DO 32º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2023, São Paulo. **Anais eletrônicos** [...] Campinas, Galoá, 2023. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2023/trabalhos/fotografia-experimental-um-conceito-em-construcao?lang=pt-br>. Acesso em: 09 out. 2023.

DUBOIS, Philippe. Identidade e fronteira entre meios: a representação do movimento na fotografia e no cinema. In: WANDERLEI, Ludimilla Carvalho; CRUZ, Nina Velasco. (Orgs.). **Imagem, estética, política**: territórios fluidos do contemporâneo. Recife: Edição das autoras, p. 14-50, 2022.

DUBOIS, Philippe. A matéria-tempo e seus paradoxos perceptivos na obra de David Claerbout. In: FATORELLI, Antonio; CARVALHO, Victa; PIMENTEL, Leandro. (Orgs.). **Fotografia contemporânea**: desafios e tendências. Rio de Janeiro: Mauad X, p. 17-31, 2016.

DUSSEL, Enrique. **Hacia una estética de la liberación**. Buenos Aires: Docencia, 2013.

DUSSEL, Enrique. Eurocentrismo y modernidad (introducción a las lecturas de Frankfurt). In: MIGNOLO, Walter (Org.). **Capitalismo y geopolítica del conocimiento**: El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo. Buenos Aires: Ediciones del signo, p. 57-70, 2001.

FATORELLI, Antonio. Notas sobre a fotografia analógica e digital. **Discursos fotográficos**, v.13, n.22, p.52-68, jan.-jul. 2017. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/30296>. Acesso em: 10 jan. 2023.

FATORELLI, Antonio. **Fotografia e viagem**: entre a natureza e o artifício. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2003.

FATORELLI, Antonio. **Fotografia contemporânea**: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias. Rio de Janeiro: Senac, 2013.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. **A fotografia expandida**. Orientador: Arlindo Machado. 2002. 275 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUCSP, São Paulo, 2002. Versão impressa.

FONTCUBERTA, Joan. **O beijo de Judas**: fotografia e verdade. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

GONÇALVES, Fernando. Por uma visada genealógica da fotografia contemporânea. **E-Compós**, [S. l.], v. 21, n. 2, 2018. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1454>. Acesso em: 9 out. 2023.

HAAG, Carlos. As fotos secretas do professor Agassiz. **Pesquisa Fapesp**, São Paulo, n. 175, p. 80-85, 2010. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/as-fotos-secretas-do-professor-agassiz/>. Acesso em: 20 mar. 2023.

JAY, Martin. Regimes escópicos da modernidade. **ARS (São Paulo)**, [S. l.], v. 18, n. 38, p. 329-349, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/169121>. Acesso em: 9 out. 2023.

LENOT, Marc. **Jouer contre les appareils**: De la photographie expérimentale. Arles: Editions Photosynthèses, 2017.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**: Introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MIGNOLO, Walter. **Desobediencia epistémica**: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad. Buenos Aires: Edições del signo, 2010.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF**, Niterói, n. 34, p. 287-324, 2008. Disponível em:

https://www.academia.edu/43889419/DESOBEDI%C3%8ANCIA_EPIST%C3%8AMICA_A_OP%C3%87%C3%83O_DESCOLONIAL_E_O_SIGNIFICADO_DE_IDENTIDADE_EM_POL%C3%8DTICA. Acesso em: 04 abr. 2023.

MIGNOLO, Walter; GÓMEZ, Pedro Pablo. **Estéticas y opción decolonial**. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

PANOFSKY, Erwin. **A perspectiva como forma simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y Modernidad-racionalidad. *In*: BONILLO, Heraclio (comp.). **Los conquistados**. Bogotá: Tercer Mundo Ediciones, 1992, p. 437-449.

SANTOS, Antônio Bispo. **Colonização, quilombos**: modos e significações. Brasília: AYÔ, 2023.

STEYERL, Hito. In the free fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective. **E-flux**, n. 24, 2011. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/24/67860/in-free-fall-a-thought-experiment-on-vertical-perspective/>. Acesso em: 09 out. 2023.

WANDERLEI, Ludimilla Carvalho. **Experimentalismos e ruídos na fotografia contemporânea**. Orientadora: Nina Velasco e Cruz. 2020. 269 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Centro de Artes e Comunicação, UFPE, Recife, 2020. Versão eletrônica. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/38874>. Acesso em: 02 ago. 2022.

WANDERLEI, Ludimilla Carvalho. **Desarranjos maquínicos**: ruído, tecnologia, imagem. Paulista: edição da autora, 2021.

WANDERLEI, Ludimilla Carvalho. But after all, what is the experimental? *In*: GIORI, Pablo. (Org.). **Studies on Experimental Photography**.led. Barcelona: International Festival on Experimental Photography, v. 1, p. 26-33, 2022.

Vídeos

ATLÂNTICO vermelho, de Rosana Paulino - Memória futura. 2021. 1 vídeo (6 min e 3 seg). Publicado pelo canal EGEAC - Cultura em Lisboa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dGSL3gcOfd4>. Acesso em: 26 mar. 2023.

EXP. 22 presents the invited ARTIST: Manuel Limay. 2022a. 1 vídeo (1 min e 25 seg). Publicado pelo canal EXP. Experimental Photo Festival. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FVF9jQmh2tU>. Acesso em: 04 abr. 2023.

REGISTRO de processos - Manuel Limay Incil - Projeto Rumiantes. 2022b. 1 vídeo (3 min e 36 seg). Publicado pelo canal Canal Museal. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C8e-Au6vHRA>. Acesso em: 04 abr. 2023.



ATRIZES E PERSONAGENS MULHERES NO CINEMA DA AMÉRICA LATINA (1930 - 1940)

*ACTRICES Y PERSONAJES FEMENINOS DEL CINE LATINOAMERICANO
(1930-1940)*

*ACTRESSES AND FEMALE CHARACTERS OF LATIN AMERICAN CINEMA
(1930-1940)*

Ana Daniela de Souza Gillone¹ 
Universitat Pompeu Fabra, Espanha

Resumo: O presente artigo tem como objetivo discutir e analisar os aspectos estéticos, políticos e sociais das representações de mulheres no cinema latino-americano produzido nas décadas de 1930 e 1940. As caracterizações das personagens femininas são analisadas nos filmes *Limite* (Mário Peixoto, Brasil, 1931), *Enamorada* (Emilio Fernández, México, 1948) e *Mujeres que trabajan* (Manuel Romero, Argentina, 1938). A proposta é caracterizar a mulher que se manifesta nos temas do trabalho, gênero, política e sociedade passando pelas revoluções e momentos políticos dos países latino-americanos, para além da perspectiva crítica às suas condições simbólicas, frisando uma leitura de resistência que pense a questão do ponto de vista do feminismo, das epistemologias latino-americanas e da teoria fílmica. Essa análise se estende às mulheres *soldaderas* da Revolução Mexicana, à mulher em sua condição de trabalhadora que consegue emancipação pelo trabalho e consumo no cinema argentino, às mulheres trabalhadoras, prostituta, costureira e dona de casa, em condições menos formais no cinema brasileiro. As relações entre representações do feminino e a política dessas cinematografias são vistas para além das estratégias, estéticas e narrativas, desenvolvidas pelos realizadores para a elaboração de seus conteúdos. Interessa encontrar nos filmes as relações da atriz com seu personagem, que contemple a gestualidade que possa vir a romper com padrões definidos para constituir um discurso que escape de normativas impostas a elas historicamente.

Palavras-chave: Atrizes; Cinema da América Latina; Epistemologias latino-americanas; Feminismo; Personagens mulheres.

¹Pesquisadora da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-USP). Atualmente realiza pesquisa de pós-doutorado com bolsa PDE-CNPq no Departamento de Comunicação da Universitat Pompeu Fabra (UPF), Espanha. Email: danielagillone@usp.br

Resumen: Este artículo tiene como objetivo discutir y analizar los aspectos estéticos, políticos y sociales de las representaciones de las mujeres en el cine latinoamericano producido en las décadas de 1930 y 1940. Las caracterizaciones de los personajes femeninos se analizan en las películas *Limite* (Mário Peixoto, Brasil, 1931), *Enamorada* (Emílio Fernández, México, 1948) y *Mujeres que trabajan* (Manuel Romero, Argentina, 1938). La propuesta es caracterizar la mujer que se manifiesta en los temas de trabajo, género, política y sociedad atravesando las revoluciones y momentos políticos de los países latinoamericanos, más allá de la perspectiva crítica a sus condiciones simbólicas, enfatizando una lectura de resistencia que piensa el tema desde el punto de vista del feminismo, las epistemologías latinoamericanas y la teoría fílmica. Este análisis se extiende a las mujeres *soldaderas* de la Revolución Mexicana, a las mujeres en su condición de trabajadoras que buscan la emancipación a través del trabajo y el consumo en el cine argentino, a las mujeres trabajadoras, prostitutas, costureras y amas de casa, en condiciones menos formales en el cine brasileño. Las relaciones entre las representaciones de lo femenino y la política de estas cinematografías se ven más allá de las estrategias, estéticas y narrativas desarrolladas por los cineastas para la elaboración de sus contenidos. Es interesante encontrar en los vínculos las relaciones de la actriz con su personaje, que contempla la gestualidad que puede llegar a romper con estándares definidos para constituir un discurso que huye de las normas históricamente impuestas a ellas.

Palabras clave: Actrices; Cine de América Latina; Epistemologías Latinoamericanas; Feminismo; Personajes femeninos.

Abstract: This article aims to discuss and analyze the aesthetic, political and social aspects of representations of women in Latin American cinema produced in the 1930s and 1940s. The characterizations of the female characters are analyzed in the films *Limite* (Mário Peixoto, Brazil, 1931), *Enamorada* (Emílio Fernández, Mexico, 1948) and *Mujeres que trabajan* (Manuel Romero, Argentina, 1938). The proposal is to characterize the woman who manifests herself in the issues of work, gender, politics and society going through the revolutions and political moments of Latin American countries, beyond the critical perspective of their symbolic conditions, emphasizing a reading of resistance that thinks the issue from the point of view of feminism, Latin American epistemologies and film theory. This analysis extends to women *soldiers* of the Mexican Revolution, to women in their condition as workers seeking emancipation through work and consumption in Argentine cinema, to working women, prostitutes, seamstresses and housewives, in less formal conditions in Brazilian cinema. The relationships between the representations of the feminine and the politics of these cinematographies are seen beyond the strategies, aesthetics and narratives developed by the filmmakers for the elaboration of their contents. It is interesting to find in the links the relationships of the actress with her character, which contemplates the

gestures that can break with defined standards to constitute a discourse that flees from the norms historically imposed on them.

Keywords: Actresses; Latin American Cinema; Latin American Epistemologies; Feminism; Female Characters.

DOI:[10.11606/issn.1676-6288.prolam.2023.211274](https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2023.211274)

Recebido em: 27/04/2023

Aprovado em: 19/11/2023

Publicado em: 30/11/2023

1 Introdução

O cinema da América Latina produzido nos anos 1930 e 1940 tem como enfoque principal as narrativas que se estruturam com um discurso identitário nacional. Os processos de colonização e de liberação dos países latino-americanos da dominação espanhola e portuguesa, as revoluções e os acontecimentos políticos no início do século anterior, os movimentos indígenas e as repressões nas ditaduras que afetaram as populações urbana e rural são temas recorrentes nesse cinema. Essas abordagens têm em comum a presença de uma visão da elite e dos exércitos da América Latina na defesa de um ideal de progresso nacionalista². Nas cinematografias mais desenvolvidas da região (Brasil, México e Argentina), os feitos revolucionários e suas associações com projetos nacionais caracterizaram núcleos semânticos com abordagens ao universo de símbolos e mitos que seus públicos se identificavam. Esses cinemas criaram um *star system* que permitiu a consolidação de uma iconografia cinematográfica própria que evidenciava a nacionalidade e permitia o reconhecimento de valores e códigos morais com os quais o espectador

² As cinematografias brasileira, mexicana e argentina produzidas nas décadas de 1930 e 1940 concentram-se em narrativas de “fundação nacional” que se estruturam com estudos sobre o enredo da história e dos personagens. Os feitos revolucionários são retratados com a necessidade de um discurso identitário empenhado em homogeneizar o imaginário da população, que muitas vezes se canalizou para um positivismo presente na elite e nos exércitos da América Latina na defesa do progresso (geralmente contra movimentos localistas que defendiam a legitimidade da tradição rural como reduto de identidade a preservar. No Brasil, temos os episódios de Canudos e do Contestado, além das lutas de resistência das culturas indígenas) (XAVIER, 2015, p.26).

tinha familiaridade. As estrelas femininas idealizadas nos filmes também refletem essas identificações, proporcionando a recepção de um amplo espectro de feminilidade. São muitos os filmes em que as intérpretes em seus diferentes papéis podem ser identificadas sob o arquétipo da mulher-pátria³, que se resume em caracterizações de um feminino que corresponde ao ideário de nação, mulher e família vigente à época. No entanto, as atrizes e personagens femininas também podem ser analisadas em suas dissidências aos padrões do patriarcado historicamente definidos a elas. Assim, nas encenações é possível observar a liberdade de dizer o que não seria conveniente na narrativa histórica implicada nesses filmes. É interessante entender as atuações das atrizes latino-americanas na construção das narrativas e também percebê-las diante dos projetos nacionais implicados ou não nas produções audiovisuais.

No cinema mexicano, em um primeiro momento, a Revolução Mexicana (1910) é referenciada em filmes documentais⁴. Posteriormente esse cinema é marcado pelas ficções que ambientam o acontecimento histórico. As produções da chamada era de ouro podem ser vistas como sintomas de projetos nacionais, por terem sido produzidas em diálogo com as questões políticas propostas durante e após o período do governo de Lázaro Cárdenas (1934 – 1940), que incluiu uma série de ações sociais e posicionou a pauta que existiu no acontecimento histórico de uma forma revisitada. Pelo fato de esta ter sido uma revolução interrompida, pois como resultado teve muito pouco do cumprimento das promessas de uma reforma agrária, as narrativas tentam recontar a história e preencher essas lacunas. O filme *Enamorada* (1946) de Emilio Fernández, com atuações da atriz Maria Felix, retrata a revolução em diálogo com as pautas do PRI –

³ A categoria mulher-nação é um tema recorrente nos debates sobre o cinema espanhol. Listamos os estudos que relacionam as mulheres ao nacional em tempos ditatoriais em filmes espanhóis para melhor entender a categoria no cinema latino-americano. Isolina Ballesteros (1999, p.60) identifica a presença das mulheres associada à reconstrução política e social da Espanha. Observa-se, assim, a existência de um protagonismo feminino reduzido a uma série de papéis e comportamentos fixos. Uma rígida feminização simbólica e alegórica. Jordi Barló e Marga Carnicé Mur (2017, p.31) mencionam a "promoção de um cinema patriótico e o conseqüente renascimento de um imaginário popular (...)" (tradução nossa).

⁴ A Revolução de 1910 é vista em sua redefinição do papel do cinematógrafo. Os registros da ebulição pela qual passava a sociedade mexicana em documentários aos poucos foram se distanciando do mero aspecto da curiosidade espetacular para atingir uma verdadeira presença do realizador junto aos movimentos que agitavam o cenário político nacional (BRAGANÇA, 2007, p.149).

Partido Revolucionário Institucional. O que se buscava era difundir a utopia de uma revolução, e a via da institucionalização dos poderes é que permitia a convergência das propostas que estavam em pauta no PRI, que esteve muito tempo no poder (1929 até 2000), e que podem ser vistas como paradoxais por incluir a institucionalização de uma revolução.

A institucionalização do projeto político pós-revolucionário e as formas de representá-lo nas ficções corroboram com a produção de um nacionalismo cultural em defesa de uma identidade mexicana. De acordo com Juan Pablo Silva Escobar (2018) as ficções sobre a revolução podem ser vistas em suas articulações com o projeto estatal do nacionalismo revolucionário e suas tentativas de modernização da população a partir da cultura (Idem, 2018, p.150). Ismail Xavier (1993), em sua análise do cinema mexicano, faz uma menção ao imaginário popular em torno do bandido social, “como um justiceiro protorrevolucionário (Eric Hobsbawm) se mesclou com uma experiência concreta em que figuras como Pancho Villa se fizeram líderes da revolução, passando da condição de bandido itinerante para a de braço armado da insurgência” (Idem, 1993, p.28).

Em *Enamorada*, a atriz María Félix é a personificação da mulher burguesa e mimada que se apaixona por um combatente da Revolução Mexicana e se torna uma *soldadera* – nome dado às mulheres que acompanham os militantes, sendo muitas também combatentes. O acontecimento histórico romantizado serve de pano de fundo para dramatizar a união de duas pessoas de diferentes classes sociais com a intenção de transformar o que foi mal visto pela burguesia. O filme busca a superação da discriminação social como conquista de altos ideais, de acordo com as determinações do PRI. A condição de María Félix se tornar uma *soldadera* e se unir a esta maioria de mulheres indígenas e mestiças se apresenta como questão chave para identificar o condicionamento da harmonia de classes e também de unificação racial pretendida, com a forte presença dos valores católicos.

O cinema argentino tem como argumento recorrente a histórica divisão de classes na sociedade argentina. De alguma forma, os filmes

remetem à crise econômica e política que define uma etapa (entre 1930 e 1943) em que ocorreram golpes militares e "revoluções" (entre parênteses). Ana Laura Lusnich (2015) relembra esse momento da história argentina, a partir de duas denominações significativamente contrapostas: "Década Infame" (em alusão ao golpe de estado de caráter cívico-militar que abre o período e promulga um sistema fraudulento de governo orquestrado pela coalizão que se instala no poder) e "Revolução Restauradora" (categoria analisada sob os objetivos da elite governante que visava reverter o processo político de democratização social concretizado na Argentina em 1916 com a chegada de Hipólito Yrigoyen à presidência) (Idem, 2015, p.101). A pesquisadora analisa o segmento de filmes de ambientação histórica e observa a presença de um pensamento antidemocrático que exalta e promove as práticas discursivas e artísticas que aceitam de forma natural as intervenções militares na vida política. O herói militar ou o herói civil, o gaúcho bárbaro ou o gaúcho heróico são figuras emblemáticas nessas narrativas que representam os fatos e processos revolucionários do passado político, como a Revolução de Maio, em 1910, de forma a aludir que na realidade também está ocorrendo uma revolução restauradora (Idem, 2015, p.110). Nesse mesmo período também são produzidos os filmes que se referem ao contemporâneo da época com imagens da Argentina dividida em classes sociais como reflexo da realidade concreta. O elitismo configurado em personagens ricos e maus com uma postura antinacionalista se contrapõe ao nacionalismo das classes populares caracterizado em personagens trabalhadores e também em elementos da cultura popular como o tango. No filme *Mujeres que trabajan* (1938), de Manuel Romero, as atrizes Nini Marshall, Alita Román, Mecha Ortiz, Pepita Serrador, Alicia Barrié, entre outras personagens femininas estão envolvidas em discussões referentes à classe trabalhadora. Abordagens marxistas sobre a organização sindical, lutas políticas e a perspectiva de gênero são colocadas em diálogos do coletivo de trabalhadoras que vivem em uma pensão em Buenos Aires. Essas questões mostram como esse segmento do cinema argentino, que não está necessariamente inserido na proposta de

um discurso patriótico, consegue elaborar críticas à realidade política da época. Nesse sentido, as atuações de algumas das atrizes nesse filme podem representar uma contranarrativa do arquétipo de mulher-pátria dos cinemas nacionalistas. As mulheres que passam a questionar o sistema político da classe trabalhadora e a enfrentar embates das questões de gênero podem ter sido um dos motivos que fez com que a distribuidora espanhola Cifesa⁵ não conseguisse exportar esse filme por motivos de censura na Espanha franquista.

No cinema brasileiro, a produção cinematográfica não chega a ser considerada como industrial, como foi para os cinemas argentino e mexicano nas décadas de 1930 e 1940. Os estúdios se concentram no Rio de Janeiro e prevalecem os musicais carnavalescos e as comédias. As produções são realizadas pela Cinédia, de Adhemar Gonzaga e Sonofilms, de Alberto Byington, ambas iniciadas em 1930, e também pela Brasil Vita Filmes (1933), da atriz, produtora e diretora Carmen Santos, e ainda a Companhia Atlântida, fundada em 1941. Destacamos o filme *Limite* (Mário Peixoto, 1931) nesta análise do cinema brasileiro. Esta obra fílmica foi lançada um ano após Getúlio Vargas assumir o poder, com o fim da República Velha, e atuar com um projeto de desenvolvimento do Brasil pautado no pensamento conservador influenciado pelo populismo nascente e o nacionalismo.

Poder-se-ia dizer que, de certa forma, a produção do cinema brasileiro fazia parte deste projeto de nacionalismo da política de Vargas, crescentemente centralizadora e controladora. *Limite* não correspondeu a esse ideário. Adhemar Gonzaga que dirigia o estúdio Cinédia, responsável pela produção de *Limite*, privilegiava a estética de filmes americanos para as produções cinematográficas e estava alinhado à proposta política de

⁵ Emeterio Díez Puertas (2015, p.134) comenta as tentativas de importação do filme *Mujeres que trabajan* para a Espanha. Em outubro de 1938 foi apresentado à censura e segundo informações obtidas no Archivo General de la Administración Sección Cultura (AGAG), o parecer é negativo. Cifesa tentou novamente em abril de 1942. Mas a Comisión Nacional de Censura Cinematográfica ratifica o parecer dado. A empresa, então, recorreu ao Conselho Superior de Censura Cinematográfica e manteve a proibição. Cifesa fez uma nova tentativa em maio de 1946 pensando que as circunstâncias políticas favoreciam sua aprovação. Mas a decisão é a mesma: proibida em todo o território nacional. Em suma, nem no meio da guerra civil, nem na fase fascista, nem na fase nacional-católica o filme chegou na Espanha. Não pôde ser distribuído em terreno espanhol mesmo com o fato de Cifesa ser a companhia cinematográfica mais franquista.

Vargas para enaltecer os valores burgueses de uma suposta modernidade em um país que ainda conservava aspecto provinciano e rural. O próprio esquema e a política da produtora contribuíram para que o filme não fosse apreciado como merecia. Suspeitamos que as interpretações das atrizes são responsáveis por parte da recusa ao filme por representarem um deslocamento das formas anteriores de construção de personagens femininas nas ficções nacionais, definidas pelos homens. Buscamos entender os modos em que as atuações das personagens mulheres se assumem em uma crítica às imposições dos valores patriarcais. Oprimidas pelos mecanismos de controle que promovem silenciamentos ou descréditos, por meio de seus deslocamentos, as personagens femininas em *Limite* tiveram a chance de falar. Assim, nas encenações é possível observar a liberdade de dizer o que não seria conveniente na narrativa histórica implicada nesse filme mudo. Em *Limite*, as atrizes Carmen Santos, Olga Breno, Taciana Rei e sua irmã, uma intérprete desconhecida, performam situações subversivas que ameaçam normativas do ideário de nação, mulher e família vigente à época. Essas mulheres dissidentes (a costureira fugitiva, a esposa que foge de um casamento, a prostituta que cobiça homens, a amante que possui doença contagiosa), em uma produção de caráter experimental são expressão radical e libertária às normativas do cinema dominante.

As atrizes e personagens mulheres nas três produções mencionadas (*Limite*, *Enamorada* e *Mujeres que trabajan*) são questionadas em suas condições simbólicas de resistência ao pensamento conservador relacionado às questões políticas e sociais do Brasil, México e Argentina. A proposta é conhecer as formas pelas quais as interpretações das personagens femininas são assumidas na posição feminista para construir uma crítica aos valores do patriarcado, considerando as questões políticas e sociais de cada um desses países.

1.1 Por um método de análise do feminino no cinema

Dialogamos com os estudos sobre a atuação das estrelas no cinema espanhol realizados pelo Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales da Universitat Pompeu Fabra – Barcelona – que originaram os livros publicados: *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos (España, Italia, Alemania (1939-1945))*, publicado em 2018, e *El deseo femenino en el cine español (1939 – 1975) Arquetipos y actrices (2022)* – ambos organizados por Nuria Bou y Xavier Pérez (eds). Sem negar a visão das estrelas como resultado de uma construção patriarcal que necessitava satisfazer os valores religiosos, morais e sociais do franquismo, o Coletivo busca identificar o papel dessas mulheres nas telas e a capturar a gestualidade muitas vezes restrita ao comportamento passivo exigido para a expressão da feminilidade da época.

Ainda que o posicionamento político de muitas atrizes seja condescendente ou mesmo a favor da ditadura, consideram que em suas formas de atuar adotaram uma sugestiva poética que apontava a uma possível representação da subjetividade feminina. As tensões entre censura na ditadura franquista e expressão do corpo feminino são consideradas diante das alterações (conscientes ou não) que a imagem fílmica proporciona aos ditados morais da ideologia fascista (Idem, 2022, p.9). Com base no molde católico se determinam as relações pessoais, os papéis de gênero e o erotismo nos filmes. A censura se beneficiava de arbitrariedades legislativas. A legislação como máximo aludia aos valores raciais, aos princípios morais e políticos do regime (ELDUQUE, 2022, p.17).

O catolicismo está associado à forma como o regime franquista define a posição da mulher na sociedade. O novo sistema educativo assimilava uma autêntica feminidade católica. Para o franquismo a mulher deveria ser piedosa, obediente e exercer a função de procriadora. Inclusive, eram orientadas a estar sempre dispostas a contentar seus maridos e até a serem condescendentes às violências. O cinema seria um meio para fixar modelos de comportamento, mas também por sua própria natureza, por

ser um espaço para a representação da realidade, certos signos de resistência nos corpos e nos gestos escapam à censura, e são como intentos de quebrar o molde figurativo da submissão católica (GONZALO, 2022, p.61).

Tais reflexões expostas sobre a representação feminina em um período de exposição do discurso falangista que reprime o corpo erótico⁶ das atrizes nos filmes espanhóis nos orientam nas análises das atuações das atrizes e das questões políticas envolvidas no cinema da América Latina. Podemos estabelecer um paralelo entre a representação de atrizes espanholas em suas dissidências aos poderes patriarcais em tempos ditatoriais e as atrizes latino-americanas contra os poderes constituídos pela herança colonial e patriarcal.

Neste presente artigo, o objeto são as atrizes e personagens mulheres no cinema da América Latina – filmes espanhóis não serão analisados. Utilizamos as referências de estudos sobre o *star system* espanhol e latino-americano e as obras audiovisuais que formam o *corpus* de análises (*Limite*, *Enamorada* e *Mujeres que trabajan*) referido nesta introdução. Salientamos que esses filmes da América Latina estão relacionados à pesquisa⁷ em desenvolvimento que inclui uma perspectiva

⁶ Nuria Bou e Xavier Pérez (2017, p.10) expõem que a função da mulher como catalisadora do desejo erótico tem uma dupla dimensão retórica: envolve a construção da história visual em função do corpo feminino (que pode ser restringido, mas nunca completamente ignorado) e, por sua vez, por essa razão, supõe a autoassunção de um certo poder de sedução. Indagar se por trás dessa ideia do corpo feminino como objeto de desejo para o olhar masculino está subjacente um desejo autônomo é um dos campos de estudo das novas tendências dos Star Studies em relação aos Estudos de Gênero. Abordar esse problema em relação aos cinemas nacionais marcados pela censura signifique forçar ao máximo a tensão entre o que é considerado proibido e aquela tentativa de erotismo nunca completamente silenciada que é ativada a partir do próprio sujeito feminino.

⁷ Conforme exposto, os filmes latino-americanos apresentados compõem o corpus de análises da investigação em curso sobre as atuações das atrizes e personagens mulheres em filmes latino-americanos e espanhóis produzidos entre os anos 1930 e 1940. Inicialmente o *corpus* da pesquisa era formado por *Limite* (Mário Peixoto, Brasil, 1930), com interpretações de Carmen Santos, Olga Breno e Taciana Rei, *Enamorada* (Emílio Fernández, México, 1948) com Maria Felix, *Mujeres que trabajan* (Romero, Argentina, 1938) com Nini Marshall e um coletivo de atrizes e *La vida en un hilo* (Edgar Neville, Espanha, 1945) com Conchita Montes. No percurso da investigação foram incluídos mais dois filmes espanhóis: *Suspiros de España* (Benito Perojo, 1939) com a atriz Estrellita Castro e *Bambu* (José Luis Sáenz de Heredia, 1945) com a estrela Imperio Argentina – estes dois últimos filmes, referidos no cinema espanhol como *películas folclóricas*, foram selecionados por suas aproximações com a América Latina e principalmente por nos permitir uma análise da questão racial no cinema espanhol. Essas obras tornam visível a subjetividade feminina com a presença de intérpretes da cena musical sob a figura folclórica. São mulheres que cantam, dançam, usam vestidos rodados (traje folclórico regional) e podem ser vistas como uma alegoria da nação num jogo ilusório de permanência dos ideais do passado na ditadura de Franco. As folclóricas e a estruturação de uma sintaxe narrativa com referências do folclore andaluz e o folclore aragonês, assim como o melodrama latino-americano podem ser vistos em suas similaridades. Ambos apresentam uma trama de ações sérias e trágicas tendo em comum a intercalação de números musicais. Esses filmes (as folclóricas e o melodrama no cinema latino-americano) deixam evidentes seus discursos didáticos sobre valores patriarcais e judaico-cristãos e funcionam como reafirmação do mundo conhecido e assimilado pelo espectador. Por fim, destacamos que no *corpus* de análises da pesquisa integram dois tipos de filmes, as narrativas que estão a favor de um projeto nacionalista (*Enamorada* e as folclóricas - *Suspiros de España* e *Bambu*) e as narrativas contra

comparada com o cinema espanhol e com referências metodológicas do mencionado Coletivo. Encontramos nas análises dos filmes e de atrizes espanholas subsídios para um estudo sobre os modos de resistência na postura das atrizes latino-americanas que vivenciaram a experiência da herança colonial e das diversas formas de opressão sobre a mulher.

De um lado, o fascismo espanhol, i.e. o franquismo e a religião no contexto das atuações dessas atrizes. Os estudos sobre as filmografias das estrelas espanholas apontam para a elaboração de uma política de visibilidade do corpo feminino, em defesa de sua expressão para além das normativas impostas às mulheres da época franquista. De outro lado, temos o cinema no contexto latino-americano dos governos autoritários e das ditaduras, considerando também a violência estatal latino-americana nos regimes de exceção da Argentina e do Brasil (não foi o caso do México).

Além da condição patriarcal e ideológica franquista envolvida na repressão do corpo erótico das atrizes espanholas, a questão racial também pode ser analisada no cinema espanhol, mais especificamente nas chamadas produções folclóricas (referenciadas na nota 3). Eva Woods (2012) analisa a contradição que existe na figura da folclórica “cigana branca” nas obras cinematográficas. As atrizes brancas espanholas ou mestiças se tornaram verdadeiras estrelas desse cinema interpretando mulheres de um grupo vilipendiado “os ciganos” – como são chamadas as pessoas da etnia romaní. As folclóricas vistas em uma perspectiva racial propõem reflexões sobre a “cigana” branca. O sucesso da folclórica como personagem do filme ou como estrela é analisado em uma perspectiva crítica a um processo de embranquecimento ou assimilação da condição racial a favor do projeto nacionalista.

Esta perspectiva de análise do ponto de vista racial empreendida no cinema espanhol nos orienta a pensar a mestiçagem no cinema latino-americano. Em *Enamorada*, além dos valores nacionais e patriarcais,

hegemônicas ou mais experimentais (*Limite*, *Mujeres que trabajan* e *La vida en un hilo*) que nos permitem uma análise das personagens mulheres que performam feminidades dissidentes no cinema espanhol e no cinema latino-americano.

a condição colonial e, por sua vez, a questão da mestiçagem são tópicos importantes para analisar nas imagens das *soldaderas*. Em *Limite*, há uma comunidade de pescadores e personagens femininas subalternas negras ou mestiças. Em *Mujeres que trabajan* ter acesso ao mercado de trabalho e ao consumo é um privilégio das brancas. Nesse estudo sobre os filmes não se pode obliterar a questão étnico/racial e as múltiplas opressões (classe, raça, gênero) sobre as “mulheres não brancas”. Qual é a posição de sujeito da “personagem latino-americana” no momento da atuação relativa à questão racial? As personagens latino-americanas brancas/mestiças ou também indígenas/negras, muitas vezes em papéis subalternos, podem ser a chave da questão. Em *Enamorada*, o embate entre a burguesa mimada e as *soldaderas* é fundamental para recontar a contrapelo esta temática racial e patriarcal. Propomos então um aprofundamento nas questões feministas e buscamos referências dos estudos que caracterizam o pensamento crítico aos sistemas coloniais para pensar nos acontecimentos representados e nas questões de mestiçagem e também de classe, gênero e trabalho nos filmes da América Latina. Nos próximos tópicos do artigo, buscamos situar as atrizes latino-americanas em contextos que apresentem indícios de que elas têm uma atuação que resiste aos poderes estabelecidos no patriarcado, o machismo e os silenciamentos às opressões de gênero. Ressaltamos a referência de estudos do cinema espanhol que nos servem como indício e exemplo, e reiteramos que os filmes espanhóis não são considerados como objeto deste artigo. Finalmente, expomos os marcos teóricos do feminismo, da teoria do cinema, das epistemologias latino-americanas (o pensamento decolonial e a noção de descolonização), além do desenvolvimento das hipóteses sobre a atuação das atrizes latino-americanas.

2 Sobre colonialidade / de(s)colonialidade, feminismo e teoria fílmica

A revolução no cinema mexicano, as lutas de classes no cinema argentino, os trabalhos informais no cinema brasileiro podem ser analisados em seus vínculos com a condição histórica colonial imperial de cada um desses países. Os filmes como obras de arte e narrativas dessas experiências podem dar lugar à ação política ou ao conhecimento capaz de reacender o que não foi dito no passado e que nos colocam diante dos conflitos e crises do presente. A falta de comunicação sobre a realidade colonial resultou em bloqueios de uma relação de confiança entre diferentes. Os embates entre personagens brancas e não brancas (indígenas, negras e mestiças), assim como os momentos políticos ambientados nas ficções, podem ser analisados em uma visão mais abrangente e que retoma a condição do princípio colonial, que não se limita ao conteúdo representacional.

Destacamos o pensamento decolonial como referência neste trajeto de reconhecimento das questões coloniais envolvidas na perspectiva histórica e social das narrativas. A origem da colonização é pensada por Catherine Walsh (2014, p, 8), quem retoma o termo indígena de “Abya Yala”, proveniente da etnia guna (Panamá e Colômbia) para expressar que houve uma renomeação do continente “América” pelos invasores e afirmar a importância da memória dos povos originários para ser recontada a história colonial. Ao recapitular a invasão nesse continente se constata as estratégias, práticas e metodologias – as pedagogias – de luta, rebelião, quilombola, insurgência, organização e ação que os povos originários primeiro, e depois os africanos sequestrados, usaram para resistir, transgredir e subverter a dominação (Idem, 2014, p.8).

Os feitos revolucionários e os momentos políticos representados nos filmes podem ser vistos como demonstrativos da crise do capitalismo, como também da civilizatória ocidental e a crise da “colonialidade do poder

⁸ – conceito desenvolvido por Quijano (2008) e que Walsh utiliza para centrar sua obra. A revolução em *Enamorada*, cujo discurso está alinhado a um governo que se define como progressista, mas que aponta mudanças vindas de cima, que levam a um nacionalismo, a uma mexicanidade, pode ser percebida nesse contexto de crise de uma época e na necessidade de olhar para os projetos de descolonização inconclusos. Esses momentos políticos são os pilares para reflexões sobre os movimentos teóricos, como o movimento zapatista, que se projetam como caminho⁹ como forma de “continuar sendo, sentindo, fazendo, pensando e vivendo – decolonialmente – ainda que seja sob o poder colonial” (WALSH, 2014, p.10).

Vale recordar que o pensamento decolonial (que se apropria do conceito de colonialidade do poder de Quijano¹⁰) é um projeto político e intelectual dos anos 1990, em cenários não revolucionários. Há entre o pensamento pós-colonial e decolonial diversos diálogos e preocupações comuns “situados” no *Sur* Global, mas o lócus de cada projeto intelectual e político, bem como a história e suas urgências, que constituem suas grandes narrativas e abordagens, não são idênticas e merecem ser distinguidas. Não há uma relação imediata das lutas anticoloniais¹¹ do século XX, com as lutas anticoloniais do século XIX na América Latina, se bem que autores como Frantz Fanon (martinicano) permitiram pensar as

⁸ Catherine Walsh (2014, p.7) identifica na literatura relacionada à colonialidade do poder referências tanto à descolonialidade e ao descolonial, como também à decolonialidade e ao decolonial. “Sua referência dentro do projeto de modernidade/colonialidade teve início em 2004, abrindo assim uma nova fase em nossa reflexão e discussão. “Apagar o ‘s’ é uma escolha minha. Não é promover um anglicismo. Ao contrário, visa marcar uma distinção com o significado em castelhano do ‘des’ e o que pode ser entendido como um simples desarmar, desfazer ou reverter o colonial. Ou seja, passar de um momento colonial para um não colonial, como se fosse possível que seus padrões e traços deixassem de existir”. Com esse jogo linguístico, Walsh procura mostrar que não há estado nulo de colonialidade, mas posturas, posicionamentos, horizontes e projetos de resistir, transgredir, intervir, insurgir, criar e incidir. “O decolonial denota, então, um caminho de luta contínua em que ‘lugares’ de exterioridade e construções alter-(n)ativas podem ser identificados, visibilizados e incentivados” (tradução Nossa).

⁹ Catherine Walsh (2014, p.12) ressalta que os momentos políticos provocam movimentos de teorização e reflexão, “movimentos não lineares, mas serpentinos, não ancorados na busca ou projeto de uma nova teoria crítica ou mudança social, mas na construção de caminhos — de ser, pensar, olhar, ouvir, sentir e conviver com sentido ou horizonte de (s)colonial”. Ela se refere a caminhos que evocam e trazem à memória uma longa duração, “Ao mesmo tempo em que sugerem, apontam e exigem práticas teóricas e pedagógicas de ação, caminhos que em sua caminhada ligam o pedagógico e o decolonial”. Walsh se centra em dois intelectuais comprometidos em suas obras e ações com as lutas de liberação: Paulo Freire e Frantz Fanon (tradução nossa).

¹⁰ Quijano analisa como as experiências do colonialismo e da colonialidade se fundem com as necessidades do capitalismo. Argumenta que a colonialidade consiste em um novo universo de relações intersubjetivas de dominação, mas que, no entanto, permanece sujeita a um modelo de hegemonia eurocêntrica (QUIJANO, 2007).

¹¹ Das lutas anticoloniais no século XX, surge na academia o pensamento pós-colonial (crítica epistêmica e projeto político “anticolonial” e “descolonizador” da África e da Ásia). O argumento pós-colonial confronta padrões globais baseados no sistema europeu na condição moderna, capitalista, colonial e patriarcal. Na América Latina, o Partido Comunista busca a superação política da situação colonial e propõe alternativas epistêmicas, políticas e filosóficas ao eurocentrismo e ao capitalismo/imperialismo no chamado Terceiro Mundo.

lutas armadas na América Central e na América do Sul das décadas de 1960 e 1970 como lutas também de “libertação” de horizonte socialista e revolucionário.

Consideramos a proposta descolonial¹² de Silvia Rivera Cusicanqui (2015) ao pensar em novos regimes de visibilidade e interpretação de imagens sob a perspectiva do reconhecimento de aspectos coloniais. É nesse espaço de reconhecimento da crítica ao colonial nas imagens que este estudo se insere como lugar de afirmação e visibilidade política de atrizes e personagens femininas. Para tanto, as imagens das mulheres, em uma análise sob a condição de serem elas “peças hermenêuticas¹³”, são percebidas em si mesmas, e não apenas descrevem ou refletem uma dada realidade. Elas interpretam e refletem sobre o contexto em que estão envolvidas. Essa forma de análise, com base na sociologia da imagem, propõe um olhar sociológico sobre a organização, os valores e as forças morais que moldam a sociedade (Idem, 2015, p.88). Esse recurso metodológico orienta o processo de análise do contexto histórico e social da narrativa que também se reflete na postura e nos gestos das personagens e atrizes com a necessidade de problematizá-las na perspectiva do colonialismo e do elitismo. Este recurso teórico-metodológico proposto por Rivera Cusicanqui trabalha a desfamiliarização do olhar e do uso polissêmico e dialético da imagem. Em sua conceituação da sociologia da imagem, que não é um instrumento a serviço da observação como postula a antropologia visual, a observação se desloca para uma análise que problematize a mera observação e busque os elementos que levam a interpretação da imagem para além de seu aspecto conservador e colonial. Nesta dinâmica de análise, busca-se

¹² O marco teórico dos estudos descolonizadores de Cusicanqui, e o pensamento decolonial -muito embora tenha as rixas internas eventuais- podem ser bem articulados pois são críticas semelhantes. Esclarecemos que aqui se utiliza “decolonial” nos termos de Catherine Walsh (2014) e “descolonial” nos termos de Silvia Rivera Cusicanqui (2015).

¹³ Silvia Rivera Cusicanqui (2015, p.88) considera o cinema e a pintura como meios mais aptos para uma análise que atravesse a superfície das ideias consoladoras e de uma visão conformista. Na medida em que a fotografia e a imagem pictórica expressam momentos e segmentos de um passado invicto, que se manteve rebelde ao discurso integrativo e totalizante das ciências sociais e suas grandes narrativas. É por isso que, em vez de ver neles apenas fontes de apoio, que apenas ilustram as interpretações mais gerais da sociedade – como as tipicamente formuladas por intelectuais liberais, nacionalistas ou marxistas –, ela propõe uma análise das imagens para entendê-las como peças hermenêuticas.

diálogos com condensações analíticas da expressão do rosto e do gesto¹⁴ colocadas pelos estetas e teóricos das imagens cinematográficas como o pioneiro Béla Balázs (2011) que considera o rosto em *close-up* enquanto imagem, mais que uma forma de carne e sangue ou mera expressão, como um sentimento, um estado de espírito, uma intenção, um pensamento. Balázs identifica ainda na percepção do rosto, ou através dele, a descoberta das mais profundas tragédias humanas. Uma pressuposição da verdade que precisa ser revelada na imagem ou através dela. Nesta visão se ultrapassa o psicologismo dramático da gestualidade e do rosto, que são elementos apenas narrativos.

Em *Mujeres que trabajan*, a atriz Nini Marshall¹⁵ interpreta a funcionária de uma grande loja de variedades que insiste na aparência refinada e não consegue deixar de ter ares das classes populares. Tal postura contraditória determina, na linguagem cômica, uma transgressão por aspirar subir na escala social. Ela e as demais trabalhadoras do centro comercial encontram no trabalho e consumo a independência reprimida pela sociedade patriarcal, além de se reconhecerem em suas condições desfavoráveis na histórica luta de classes na Argentina.

Em *Limite*, a atriz Carmen Santos aparece como uma prostituta com uma postura que denota a condição daqueles que não fazem parte da ideia de progresso que predominava no Brasil. Chama a atenção suas vestes burguesas em contraste com a paisagem provinciana e rural. O comportamento da atriz demonstra seu distanciamento dos valores burgueses idealizados no governo de Getúlio Vargas com o fim da República Velha. A atriz, comendo uma fruta e cuspiendo as cascas, faz do ato alimentar com modos rústicos a ironia ao mito da modernidade.

¹⁴ No livro *Poéticas de gesto en el cine Europeo contemporáneo* temos o capítulo *Variaciones e intermitencias del gesto que permanece y retorna. (Miradas oblicuas a partir del archivo Warburg)* em que o autor Xavier Antich cita que Warburg via no gesto formas cambiantes, o que denominava as grandes formas del pathos (ANTICH, 2012, p.70). Para Giorgio Agamben (2008) o gesto é a comunicação de uma comunicabilidade. Não tem nada que dizer porque o que mostra é o ser-na-linguagem do homem como pura mediação. O autor pensa o gesto no cinema e enfatiza que "uma sociedade que perdeu seus gestos busca se reapropriar do que perdeu e, ao mesmo tempo, registrar a perda" (AGAMBEN, 2008, p.20). (Tradução nossa).

¹⁵ Catita, personagem criada por Nini Marshall, referência de interpretação com humor, marca a primeira atuação da atriz que naquele momento já era um grande sucesso nas rádios.

Em *Enamorada*, a atriz María Félix é a personificação da mulher burguesa e mimada que se apaixona pelo combatente (interpretado por Pedro Armendáriz) da Revolução Mexicana e se torna uma *soldadera*. Esta transição de classe social da protagonista pode ser analisada através de seus gestos no momento em que decide encerrar a cerimônia de seu casamento com um homem estadunidense para seguir o combatente por quem está enamorada e que está prestes a se retirar da cidade. Ela caminha em direção à saída do ambiente solene e ao passar por sua ama, uma mulher indígena ou mestiça, decide subitamente puxar o xale da subalterna e colocá-lo em seus ombros. Ao vestir essa peça a protagonista Beatriz se populariza. Mas tal atitude, o gesto de retirar o xale, é também uma simbólica dominação de uma personagem branca sobre uma indígena.

O que se busca com essas análises dos filmes não é mostrar que a realidade apresentada na narrativa é falsa ou ingênua, mas mostrar como as atuações das atrizes, a gestualidade dos corpos e a expressão do rosto podem resultar em estratégias que nos permitem ver o feminino em um embate com os valores patriarcais e coloniais.

A encenação e gestualidade das atrizes também tensiona a narrativa histórica representada no filme, considerada elemento de tensão à condição de consciência das atrizes em relação à própria encenação. As representações das atrizes são analisadas para entender como a atuação e gestualidade implicam em uma maior ou menor condição de resistência aos discursos normativos dos filmes.

Inclui-se nesta análise a noção do espectador (ou seja, o construto de espectador implícito na obra) para compreender a dimensão política da postura das atrizes. Voltamos a repetir, o filme nos apresenta uma política, cujo sentido é dado na relação que se estabelece entre a obra e o espectador. Identificada a condição de construto de espectador, o foco de análise se centra na postura das atrizes e personagens mulheres. As questões históricas, políticas e sociais implicadas são analisadas a partir do movimento interno do filme. As análises fílmicas, calcadas nos

procedimentos da análise imanente, definem o campo deste estudo no processo de investigação da construção da mulher representada. Sugere-se a noção de autorrepresentação das atrizes, no sentido de defender que há um tensionamento entre a encenação da atriz e o projeto de atuação definido pelo diretor do filme. Esse embate é geralmente ignorado pelo discurso crítico que reduz tudo a uma estratégia do autor. Estamos nos referindo à maneira como o influente teórico Bill Nichols (2016), em *Introdução ao documentário*, define essa relação entre diretor e autor, em que a prevalência do primeiro é absoluta sobre o outro. Exemplos: a ironia da modernidade que se consegue *Limite*, tal como descrito, não existiria sem a encenação e gesticulação da atriz, que pertence a ela, e somente a ela, e não pode ser vista como algo do diretor.

Essas abordagens colocam, de um lado, os embates enfrentados no campo das imagens das mulheres, enquanto resistência à destinação de elas serem objeto sexual ou, como uma espécie de *leitmotiv* do espetáculo num filme narrativo. De outro lado, torna-se evidente o reconhecimento de uma luta histórica das mulheres diante da herança colonial e patriarcal. Ambas as questões solicitam aprofundamento nos estudos das representações das mulheres no cinema latino-americano.

Questões específicas sobre o star system da América Latina são colocadas por Silvia Oroz (1992), em seu livro *O cinema de lágrimas da América Latina*, que apresenta as atrizes e personagens mulheres que trabalharam nos melodramas, principalmente na cinematografia mexicana. Oroz ressalta a condição de este gênero ter sido considerado pela crítica como menor, apesar de ele ter definido os contornos estéticos e políticos do cinema latino-americano e ser um dos cinemas que teve maior sucesso de público. Calcado nos mitos da sociedade judaico cristã com abordagens sobre amor, paixão, incesto (em termos amplos na condição do patriarcado) e a mulher, o melodrama latino-americano define o cinema entre os anos 1930 e 1950. As condições sociais e financeiras péssimas dessas mulheres – mãe solteira, imigrantes, doentes etc.– levam seu espectador à catarse redentora e purificadora porque provoca o choro. A

autora identifica nestes filmes acontecimentos que o espectador reconhece como sendo a sua própria situação social e econômica. Estrelas do cinema da América Latina como Laura Hidalgo, Maria Felix, Dolores del Río, entre outras, representam mulheres lavando roupa no tanque, religiosas, prostitutas etc.

A questão da representação das atrizes e personagens mulheres também aparece como horizonte no artigo de Yanet Aguilera (2019), que propõe uma análise do filme *Suzana* de Luís Buñuel para pensar a imagem da atriz para além do processo de objetificação. A análise de Aguilera discorre sobre as implicações das imagens e os desdobramentos que se alteraram na relação entre atriz/ator e o cineasta, no caso, a relação entre o importante realizador Luís Buñuel e as atrizes latino-americanas que atuam em seus filmes e que são relativamente ignoradas quando se fala de sua filmografia. Consideramos essas colocações de Silvia Oroz e Yanet Aguilera sobre as relações entre diretores e atrizes para pensar nas condições dadas às personagens mulheres e também para melhor entender a iconografia trabalhada no contexto do melodrama e do discurso conservador e patriarcal.

Sob a premissa de reunir conhecimentos que subsidiem a construção de uma política das atrizes, recorreremos aos referidos estudos sobre as estrelas no cinema latino-americano. Volta-se a mencionar os trabalhos do Coletivo CINEMA pela expressa importância dada às intérpretes na criação dos filmes espanhóis e por propor oposição à consuetudinária política dos autores para uma alternativa política das atrizes (BOU; PÉREZ, 2018). Também defendemos um cinema com um distanciamento da política do autor para poder comprovar a hipótese de que o cinema da América Latina se legitima em sua resistência ao pensamento conservador pela atuação das atrizes. Buscamos encontrar as relações entre as questões políticas e sociais e as formas de representação das mulheres na história do cinema e dos países representados. As tensões que se estabelecem no processo de construção dos personagens femininos, desde a interpretação até a recepção dos filmes, são os

principais focos de análise. Neste processo, questionamos a associação do feminino às alegorias nacionalistas e procuramos superar a visão sobre as mulheres como *leitmotiv* de um filme narrativo que está à mercê de um poder patriarcal. Aqui nos referimos à defesa da imagem da mulher, distanciada do ícone fetichista de deleite e controle dos homens, que aparece nas pioneiras questões feministas no cinema, presentes no célebre texto *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, de Laura Mulvey (1983) e no livro *A Mulher e o Cinema: Os dois lados da câmera* de Ann Kaplan (1995a), uma das fundadoras da abordagem feminista na crítica cinematográfica dos anos 1970, e atuante nos Estudos da Mulher, quem também discute a imagem e questões do feminino a partir das teorias psicanalíticas. Recorremos também a Giulia Collaizzi (1995), que ressalta o trabalho de Teresa de Lauretis, Laura Mulvey e Ann Kaplan para propor a discussão da função do ver e da estruturação do visível para mostrar como as mulheres têm sido construídas para além da condição de espetáculo. Collaizzi (1995, p.11) propõe uma crítica da cultura em geral e mais especificamente dos modos em que as práticas são institucionalizadas e os significados são determinados através do estabelecimento de cânones fixos e modelos de ler objetos através de suas referências. Tais referências nos embasam para uma análise das construções conceituais que se desenvolvem na intersecção entre o feminismo e o cinema da América Latina.

3 Mulheres e dissidências nos filmes

A análise do significado das imagens de mulheres em obras cinematográficas envolve ver os detalhes de suas posturas, gestos e enunciados em suas estruturas significativas e simbólicas em uma perspectiva de gênero. É interessante identificar nas imagens as elaborações críticas aos padrões de comportamentos decadentes e de violência contra a mulher. Isso inclui também as representações de mulheres autônomas, que de alguma forma conseguem subverter ordens

e, assim, enfrentam imposições sociais. É precisamente na postura crítica à diferença sexual nos discursos vigentes dos anos 1930 e 1940 que podemos perceber que as atrizes inauguram e legitimam narrativas que as incluam com suas dissidências ao que é normativo.

A questão do mito de Pandora resgatado por Laura Mulvey (1995) nos parece essencial para pensar as mulheres consideradas dissidentes e o enigma que existe por trás delas, já que geralmente são rotuladas como perversas e detentoras dos males. Pandora é um exemplo de mulher cuja aparência sedutora esconde uma ameaça. Mulvey propõe uma análise dos aspectos das implicações sexuais de sua figura para argumentar que as figurações da história permitem uma interpretação mais complexa: a origem do horror não é a mulher, mas a ansiedade que sua imagem representa nas tradições de nossa cultura. Ao resgatar o significado da figura de Pandora da mitologia grega, a autora se baseia em uma orientação psicanalítica para situar e analisar os processos através dos quais a subjetividade feminina é construída para o espectador. A finalidade é explicar os processos que determinam a construção de posições de sujeito na ideologia. Defende, assim, as teorias psicanalíticas e semióticas como ferramentas para decifrar e decodificar as imagens das mulheres, analisando seus significados e o difícil discurso da sexualidade (MULVEY, 1995, p.66).

Em *Limite* temos a representação da prostituta disposta a seduzir (o papel de Carmen Santos), da criminosa que está foragida (a personagem de Olga Breno), da mulher casada que trai o marido para realizar seus desejos (atriz não citada nos créditos do elenco do filme) e da mulher que abandona o lar e o marido alcoólatra (personagem interpretada por Taciana Rei). Elas podem ser vistas como transgressoras e ao mesmo tempo, de algum modo, representam os desejos mais ocultos daqueles que se escondem nos cumprimentos das normas sociais.

As mulheres más e as prostitutas são as figuras que desequilibram a estrutura dramática, já que são elas quem simbolizam a mulher fora do espaço privado. Por esta razão são relacionadas ao perigo. Elas introduzem

o drama ou a ação na narrativa (Oroz, 1992, p, 66). A má não precisa ser prostituta, mas pode ser relacionada com a prostituição, já que também é uma “mulher livre”, no sentido de que não tem marido ou, se o tem, não respeita sua autoridade. O personagem masculino de *Limite* comenta sua história com a presença desses dois tipos de figuras, a má e a prostituta.

As cenas que revelam o passado de uma das mulheres, a partir das imagens em que se simulam lembranças pensadas ou narradas por ela para o homem que está ao seu lado em um pequeno barco (utilizado nos casos de naufrágios de navios) revelam a vida e o aprisionamento dessa personagem. Entre planos sobrepostos, acompanhamos a mulher (Olga Breno) sair de uma casa, que simboliza uma prisão, a percorrer um longo caminho. Eis que aparece um plano que retrocede à imagem da estrada pela qual passou a personagem e se funde ao plano de uma roda de um trem em movimento para, em seguida, sobrepor-se à imagem da roda da máquina de costura em que essa mesma mulher está a cerzir. Alternam-se as posições de câmera de forma a mostrá-la, em um plano fechado, limitada em sua costura. A partir do ponto de vista dela, a amplitude do céu toma conta da tela. Outra sequência se abre e um *close* sobre a notícia do jornal, distribuída como se fosse um anúncio em classificados, informa a fuga de uma presidiária com a ajuda do carcereiro. Nessas imagens, o espectador identifica que essa notícia se refere à história dessa personagem que lê o jornal, a mesma mulher que vimos por trás de uma janela (em forma de cela) nos planos iniciais. Assim, os anseios e as dificuldades dessa personagem são formalmente revelados através do jogo das imagens: as duas lâminas da tesoura aberta, seguidas do *close* sobre o jornal, com as páginas um pouco mais abertas que a tesoura. A sucessão de planos contendo esses dois objetos, conduz a interpretação do passado de uma mulher que está sendo procurada pela polícia para ser novamente presa e julgada por um crime que desconhecemos.

As sobreposições de imagens dão forma à história e ao sentido da vida dessa personagem. A linha e a roda da máquina de costura em movimento provocam o espectador a construir significados com essas

justaposições. O envolvimento dela com os retalhos de tecidos, como se fossem fragmentos de lembranças. A roda em que passa a correia da máquina poderia significar a transitoriedade da vida. O carretel que roda e que recebe um novo pedaço da linha que será passada adiante, com os pontos feitos pela agulha, como passos dados em um mundo limitado e, ao mesmo tempo, abrangente. Com esses materiais (fotocomposição e imagens sobrepostas), cria-se um conceito que reverbera em uma estrutura de pensamento que reforça a caracterização de este ser um filme-ensaio. Por outro lado, temos a personagem como um enigma a ser desconstruído, a partir do ponto de vista do espectador.

No segundo bloco do filme, a atriz Taciana Rei representa a mulher frágil, no citado barco, que decidiu se retirar de um casamento insuportável. Passamos, então, a vê-la a percorrer espaços, observar e dar atenção a uma criança que passa, tentando a todo tempo conseguir mais elementos para a elaboração de sua própria imagem. Em seus gestos, e somente por meio deles, se expressam o desencanto e sua urgência de sair do casamento com um homem que vive alcoolizado.

No terceiro bloco, que se refere a história do homem (Raul Schnoor) que também está no barco, além da mencionada presença da estrela Carmen Santos como prostituta, temos planos que mostram uma mulher (a atriz que não está mencionada nos créditos) que caminha ao seu lado. No barco, o homem está relatando seu relacionamento e a causa da morte de sua amante. Acompanhamos as imagens de sua visita ao túmulo dela. No cemitério, há um inusitado encontro entre ele e o homem que se identifica como o marido viúvo (interpretado pelo próprio diretor Mario Peixoto) e comenta a causa da morte da mulher. Os caracteres na tela informam que ela era “morfética”. Cabe ao espectador decifrar o enigma dessa personagem de aparência sedutora, com doença contagiosa, e que, ainda assim, realizou seu desejo de ter um amante.

Em pânico, o homem corre por espaços rurais e urbanizados até chegar a uma estação de trem, onde o vemos comprando um bilhete para viagem. Alterna-se o plano para a imagem do tempo presente. No barco,

Olga Breno e Taciana Rei se afastam de Raul Schnoor, já que ele pode ter sido contagiado por uma doença mortal.

As encenações descritas e os recursos cinematográficos, as fusões de imagens, e a câmera que recorre a modos de filmagem do documentário observacional, todos esses materiais subsidiam a condução de uma narrativa criada por meio desta articulação de imagens, sem que se perca de vista a narração da história das três personagens no barco à deriva. De modo que o jogo de sobreposição de imagens proponha novos significados que se desenvolvem do enredo, assim como podem surgir tanto na encenação ou pela narrativa das imagens de rua. Nesse agenciamento das imagens também existem lacunas, repetições ou mesmo informações que não se apresentam, sendo a principal delas o mistério do encontro dessas personagens em um barco utilizado em caso de naufrágios de grandes navios que o filme não se ocupa em responder. O caráter ensaístico do filme *Limite* se constrói não apenas pela forma da montagem, mas nas próprias atuações das atrizes. Consideramos a perspectiva da *mise-en-scène* pensada pelo diretor para refletir também sobre a gestualidade das atrizes como enunciados que compõem o ensaio. Na última imagem do filme, a mulher que já esteve encarcerada, a única sobrevivente, está agarrada a um pedaço de madeira em um mar revolto. Antes que o barco afundasse, seus companheiros se jogaram no mar. Ela resiste como náufraga e sabemos de seu passado de mulher fugitiva.

Oprimidas pelo patriarcado, pelos mecanismos de controle que promovem silenciamentos ou descréditos, por meio de seus deslocamentos as personagens em *Limite* tiveram a chance de falar. Em uma visão psicanalítica podemos dizer que pelo relato elas elaboram seus traumas e também demonstram seus desejos. Assim, nas encenações é possível observar a liberdade de dizer o que não seria conveniente na narrativa histórica implicada nesse filme mudo.

Imagem 1 - *Limite* (Mário Peixoto, Brasil, 1931)



Fonte: Frame do Filme LIMITE. Direção de Mário Peixoto. Rio de Janeiro: Cinédia, 1931. Remasterizado: Blu-ray Disc Criterion Coll: Martin Scorsese'S World Cinema. Edizione: Stati Uniti, 2017. 1 Blu-ray (118 minutos).

3.1 As mulheres e as interrelações sociais

Ann Kaplan (1995b, p.106), em sua análise de personagens mulheres no audiovisual, parte das elaborações de Freud e questiona a obediência feminina às normas heterossexuais patriarcais e o sistema de gênero estabelecido com suas hierarquias. Por meio do reconhecimento das dificuldades culturais e discursivas envolvidas com a situação transferencial estabelecida em sua gênese, busca novos estudos que iluminam a maneira pela qual a socialização feminina e a construção da relação com a mãe fazem com que as mulheres sejam mais suscetíveis que os homens de cair na confusão dos limites. A colocação de Kaplan nos parece útil nesta análise sobre a mulher e suas interrelações.

No filme *Mujeres que trabajan* vemos a sororidade feminina. Um enquadramento mostra as trabalhadoras unidas para resolverem injustiças

vividas no patriarcado. A personagem Clara (Alicia Barrie), uma mãe solteira, recebe o apoio de suas companheiras de trabalho, que se organizam para cuidar de seu bebê, fruto de um relacionamento abusivo com seu chefe que se isenta do compromisso paterno.

Um enfoque principal é dado à história da personagem Ana María (Mecha Ortiz), a jovem rica que frequentava festas e teve que mudar o seu estilo de vida após o suicídio do pai, um banqueiro que faliu. Ela passa a trabalhar em uma grande loja de variedades, típica da época, e a morar na mesma pensão onde vive seu chofer e um coletivo de trabalhadoras – Catita (Niní Marshall), Elvira (Sabina Olmos), Luisa (Pepita Serrador) e a já mencionada Clara são suas companheiras. Nessa transformação de vida, a personagem passa por enfrentamentos no trabalho e na vida pessoal. O chefe, o mesmo que engravidou Clara, se apaixona por ela. A perda do status da personagem, que foi herdeira e passou a ser trabalhadora, também reflete problema na relação com o namorado que enfrenta animosidade de sua família endinheirada que não aceita o estilo da namorada.

O tema da luta de classes é posto em discussões entre a Ana María, que desfrutou de uma vida de privilégios, e a intelectualizada Luísa, que além de ler Marx, usa roupas e penteado masculinos como forma de se distanciar das normas sociais. A moça socialista se coloca como porta-voz da classe trabalhadora e rechaça o mundo de prazeres ostentado pela colega que já foi rica.

Os estudos já realizados sobre *Mujeres que trabajan* ampliam as reflexões sobre a recepção das imagens. Flávia Cesarino (2013, p.29) observa o espaço físico da pensão como um microcosmo dos choques de classe. No ambiente de trabalho também é reforçado um sentido mais amplo de luta de classes. O embate entre patrão e funcionária e a presença da personagem socialista, que sempre traduz os conflitos entre personagens em termos políticos, corroboram com a elaboração crítica de um mundo classista. Emeterio Diez Puertas (2015, p.134) questiona o tratamento dado à mulher como um ser sem-teto, uma vendedora ameaçada no trabalho por

seu chefe, seus colegas ou seus clientes, exausta e sem outra saída a não ser o casamento. Ou seja, não há possibilidade de as mulheres alcançarem o idílio do trabalho. Andrea Pontoriero (2021, p.172) coloca a posição do diretor em relação ao que é visto como negativo e deve ser endireitado. A moralidade das classes altas, dos ociosos deve ser transformada na moral do orgulho do trabalho e do esforço.

A primeira sequência do filme se passa em uma boate. Os planos fechados sobre as pernas de pessoas que dançam são justapostos à imagem de um relógio que marca sucessivas horas da madrugada. Entre os planos que se alternam, vemos garçons e músicos esgotados e incansáveis jovens abastados se divertindo. A repetição das imagens do relógio que avança entre 4h e 7h da manhã e os planos que mostram quem trabalha e quem se diverte é um recurso para demarcar o contraste social. Nas próximas sequências, o tempo do filme é marcado pela rotina das trabalhadoras da loja de variedades. As cenas reiteram os dias que passam pelos horários de chegada, intervalo para o almoço, fechamento, e a caminhada das trabalhadoras de volta à pensão onde vivem.

O humor é uma estratégia retórica para neutralizar todos os abusos que sofrem as personagens mulheres. Ser solteira é motivo para ser desrespeitada. O casamento parece ser a única saída para ser reconhecida em sociedade. Assim, o final, em tom de comédia, é marcado pelo casamento em conjunto de Ana Maria e Catita com seus noivos. As trabalhadoras retornam para suas rotinas em clima de melancolia. As últimas imagens frisam o confinamento da mulher, seja no casamento ou no trabalho.

Ainda que as mulheres busquem sua independência e lutem por seus direitos, o tom conservador do filme tende a neutralizar os conflitos e busca a conquista da harmonia interclassista. Nota-se a visão patriarcal sobre a mulher intelectualizada, que deve ser vista como amargurada e o que poderia haver de rebeldia se transforma em melancolia. Ao ver o casamento das colegas, a personagem socialista lamenta não ter

encontrado um amor e justifica seu apego à leitura como se fosse algo para conter seu desejo reprimido.

Imagem 2 - *Mujeres que trabajan* (Manuel Romero, Argentina, 1938)



Fonte: Frame do filme *Mujeres que trabajan*. Direção de Manuel Romero. Vídeo Original Multizona, 2000. 1 DVD (90 minutos).

3.2 Desejo feminino e relações interraciais

Teresa de Lauretis (1995, p.40) ao pensar o desejo feminino representado no cinema recorre às elaborações da psicanálise, citando a colocação de Laplanche e Pontalis (1964) sobre a fantasia como cenário narrativo. Ou seja, a noção de fantasia pensada como encenação e como cena estruturadora do desejo. Perceber a fantasia como meio de encenação do desejo aproxima a identificação do sujeito da fantasia nas imagens cinematográficas. De Lauretis (1995, p.40) coloca a noção de fantasia com dois significados (fantasia como tópico e em oposição à "realidade") e o segundo (fantasia como processo do sujeito)¹⁶, como

¹⁶ O significado de "sujeito" refere-se à noção de sujeito em discursos críticos contemporâneos que vão da psicanálise, do cinema e da teoria feminista a outros que podem ser vagamente agrupados sob o título de teoria cultural. Quando a fantasia é o predicado desse sujeito, às vezes significa um processo muito privado, subjetivo, consciente ou inconsciente e um evento sem significado social (algo que acontece a portas fechadas, na nossa cabeça na escuridão do cinema de comum acordo entre adultos etc.); Mas às vezes também pode significar um evento coletivo, público, espetacular com enormes consequências sociais, como quando se diz que uma nação inteira ou um grupo social está sujeito a uma fantasia de dominação, de autoridade imperialista, racial, religiosa ou sexual (DE LAURETIS, 1995, p. 38).

encenação do desejo e, portanto, diretamente relacionado à constituição, com a construção e desconstrução de sua identidade).

Em *Enamorada*, o desejo de Beatriz (María Félix) de se unir com o comandante José Juan (Pedro Armendáriz) se expressa de forma disruptiva na comentada sequência do cancelamento de seu casamento com o estadunidense. Durante a cerimônia, ao escutar a tropa de José Juan desocupar a cidade, fugindo do confronto com as tropas federais, Beatriz “brinca” com o colar de pérolas que havia ganho do noivo. O gesto de seus dedos apertando as contas e esticando partes do colar reforça o nervosismo estampado em seu rosto. O colar rompe e as pérolas caem para todos os lados. Nesse momento, o desejo da personagem se sobrepõe a qualquer razão.

“El gesto final de Beatriz al decidir seguir a Juan José en el momento mismo de la boda con el norteamericano presenta una confrontación espacial con un travelling, pues ella tiene que optar entre el espacio de la familia, de sus valores, de todo lo que está definiendo su identidad, o seguir a este líder del que está enamorada” – Trecho da entrevista de Ismail Xavier (ZAVALA, 2018, p.24).

Ela se assume como *soldadera* ao lado de José Juan. Nos planos finais, Beatriz incorpora-se à tropa zapatista, seguindo o comandante como *soldadera*. Essa sua renúncia ao casamento e à classe social faz parte de um processo da personagem, onde também se inclui sua fantasia de estar com o homem que a corteja. Em várias sequências do filme, identificamos a noção de fantasia como cenário narrativo do desejo da personagem. Em tom de humor ela recorrentemente elabora situações para desafiar o homem que no fundo deseja. Em uma cena cômica, no dia em que ele decide ir até sua casa para falar com o pai e pedi-la em casamento, ela o conduz a colocar o ouvido do outro lado da porta para escutá-la a falar baixinho. Com um bastão dá uma paulada na porta, que o faz cair do lado de fora. Ela consegue sempre enganá-lo. Em outra sequência em que ele a corteja, ela entra em uma loja de explosivos e chega a incendiar os arredores.

A primeira troca de olhares entre Beatriz e José Juan acontece em clima de romance. Em uma cena de humor, em que ele a insulta com palavras elogiosas e também pejorativas, ela o enfrenta com dois tapas na cara. É dessa forma que se desenvolve o romance, entremeado por cenas de comédia romântica inspiradas na *Mejora Domada* de William Shakespeare.

Os primeiros planos de *Enamorada* mostram o exército de militantes invadindo os territórios de Cholula, onde a revolução ainda não tinha chegado e estava sob o domínio da elite local. Planos de explosões são alternados com imagens de moradores assustados. Ao chegar, José Juan passa pelas principais vias públicas com exuberantes igrejas católicas e pede informação sobre o homem mais rico da localidade. Don Carlos Peñafiel, pai da protagonista Beatriz, é capturado pelo exército da revolução e obrigado a fazer concessões financeiras sob o risco de ser fuzilado. O som de tiros e as imagens de uma população perplexa demonstram o poder do comandante e de sua tropa.

Ao saber que Beatriz é a filha do homem mais rico da cidade, capturado pela tropa zapatista, José Juan pede aos companheiros para que ele seja liberado. O bandoleiro expressa ao padre da cidade, um antigo amigo de seminário, ter sido amor à primeira vista e estar disposto a se casar com ela mesmo sabendo do noivo estadunidense. Nas longas conversas com o padre, quem no fundo torce pela união romântica, José Juan se expressa como um homem engajado com os grandes ideais da revolução.

Beatriz, em tom de superioridade, desclassifica a condição de José Juan como bandoleiro e critica as *soldaderas*. “*¿Porque no desistes? Somos gente decente. Eres un aventurero cualquiera, ¡un pelado! Déjame en paz, vete con sus aventureras o con sus soldaderas*”.

A resposta de José Juan:

“Señorita, perdóname que sea un pelado, porque soy un pelado para usted. Me recuerda que si somos diferentes no eres mi por culpa mía ni por mérito de usted. Como tampoco son de las soldaderas que tú desprecia porque no las conoce (...) Sí, son muy diferente de usted, después de todo la gente no es toda igual, por un simple accidente de nacimiento, nada más por eso. ¿Y si le hubiera tocado nacer sin una ventaja, como muchas de estas

mujeres, ¿qué clase de mujer podría ser?” (Diálogo transcrito do filme *Enamorada* – Emilio Fernandez, 1946).

As imagens das *soldaderas*, em seus papéis subalternos, vistas em uma perspectiva de classe e também racial, por ser uma maioria indígena e mestiça, ampliam as reflexões sobre a mulher branca e seu discurso dominador. A conversão de Beatriz em *soldadera* pode ser vista desde uma perspectiva crítica a um processo de assimilação da mestiçagem e da união entre pessoas de diferenças classes a favor de um projeto nacionalista.

“Lo importante es que Enamorada es paradigmática dentro del cine más industrializado, y corresponde a lo que señala la teoría de Doris Sommer, es decir, a la idea de que la historia de la pareja está ligada a un destino mayor, que corresponde a la descolonización definitiva y la formación de la identidad nacional fundacional” – Trecho da entrevista com Ismail Xavier (ZAVALA, 2018, p.24).

Beatriz se integra a um novo espaço como soldadeira, aquele tipo feminino que ela já havia criticado anteriormente. Na última cena, quando os dois estão caminhando juntos, ele está orgulhoso, sentado na sela de seu cavalo, e parece que ela estava apenas atrás dele. Mas, ao mesmo tempo, ela segura a montaria onde ele está sentado, como se estivesse segurando-a. Assim, estabelece-se a ideia de que ela não é uma mulher obediente e subjugada, mas que tem sua força (Idem, 2018, p.24) – e que se afirma sob o arquétipo de mulher-nação.

As múltiplas opressões (classe, raça, gênero) sobre as *soldaderas* podem ser identificadas no discurso de defesa feito por José Juan. Por outro lado, a forma como são desqualificadas na fala de Beatriz é um reflexo da visão da elite sobre essas mulheres. Comumente comparadas à condição de submissas ou identificadas como prostitutas e mulheres lascivas, “apontadas como principal causa do vício, doença, crime e desordem nos exércitos” (DE CASTRO TOSI, 2016, p.145). Nas palavras de José Juan elas são abnegadas, dóceis e vão para a guerra somente por amar um soldado. No entanto, desempenharam importantes papéis que se

complementaram na luta mais ampla por direitos das mulheres no país, embora tenham se contraposto em outros aspectos, como os de classe e raça. A *Soldadera* foi não só desistoricizada e mitificada, mas também foi recrutada para um discurso que simultaneamente a excluiu dele (LATORRE,2005 apud DE CASTRO TOSI, 2016, p.147).

A conversão de Beatriz em *soldadera*, ela como a mulher branca destemida ao lado de tantas outras mulheres indígenas, mestiças e militantes, é fundamental para recontar a contrapelo a temática machista na revolução. O Exército Zapatista teve mais mulheres em suas fileiras que nas páginas dedicadas às suas histórias (D'ATRI, 2006, p.95). Essas mulheres destemidas quase não são faladas ou são rechaçadas. “São as mulheres terríveis que depois chegam ao épico” A revolução e a guerra de repente as tiram da condição de mulher normal. “Não se trata de sonhos. Elas são verdadeiras, assim como o sangue fazendo o seu caminho. Sem eles, outras mulheres viveriam sem história. Porque a história tem sido a narrativa de homens e mulheres sem medo” (LEÓN, 1936 apud CASTILLO ROBLES,2020, p.112) (tradução nossa).

Imagem 3 - *Enamorada* (Emilio Fernández, México, 1946)



Fonte: Frame do filme *Enamorada*. Direção de Emilio Fernández. Grupo Nuevo Imagen, 2008. 1 DVD (99 minutos).

4 Considerações finais

As atuações das personagens femininas nos oferecem subsídios para identificar a gestualidade como dispositivo político e memória de uma época. Em *Mujeres que trabajan*, e também em *Limite* e *Enamorada*, o gesto das atrizes e personagens femininas é pensado a partir de uma perspectiva política de visibilidade às condições da época para as produções audiovisuais. Interessa encontrar nos liames as relações da atriz com seu personagem, que contemple a gestualidade que possa vir a romper com padrões definidos para constituir um discurso que escape de normativas impostas a elas historicamente.

Avaliamos como a atuação feminina contribui para construir os significados formais do filme. Um exemplo: *Limite*, visto que se trata de um filme experimental em que a questão formal é fundamental e porque a personagem enquanto corpo do filme não existe fora do ambiente formal.

Embora as encenações das atrizes em *Limite* sejam um dos eixos centrais da narrativa, o discurso do filme as apresenta como mais um entre os muitos materiais manipulados por Mario Peixoto no processo de construção da história que quer contar. As diversas formas como as atrizes incorporam seus papéis definem a chave central de leitura e conexão entre o filme e o ensaio. O caráter ensaístico do filme se reflete não apenas na maneira como essas encenações são inseridas no filme, mas nos próprios mecanismos de construção da autorrepresentação das atrizes.

Para refletir sobre as atuações das mulheres dissidentes, retomamos a questão da curiosidade de Pandora por seu apelo especial para uma análise em uma perspectiva feminista como um exemplo inicial do desejo (transgressor) das mulheres por conhecer. Transferimos a este estudo a referência de Laura Mulvey (1995, p, 97) quem aponta o motivo da curiosidade para discuti-lo como um impulso (feminino) de investigar em uma cultura em que as mulheres tradicionalmente não são detentoras de

saberes e em que a feminilidade também tende a ser considerada um enigma.

A análise das imagens das mulheres, embasada no conceito de sociologia da imagem de Silvia Rivera Cusicanqui (2015) nos permite avaliar o que acontece na perspectiva histórica, política e social dos filmes em um trajeto de reconhecimento dos aspectos coloniais e elitistas. Buscamos expor os recursos usados em cada uma das obras fílmicas e assim identificamos os aspectos coloniais e classistas em sua relação com a produção das noções políticas implicadas nas narrativas. Esta desconstrução do filme, no sentido de analisar os procedimentos narrativos de dissenso, nos permite questionar as relações entre a postura das atrizes e personagens mulheres e as estratégias de abordagens retóricas da obra.

Como se pode perceber pelo título, *Enamorada* tem uma temática que é de sentimentalismo e melodrama de modo que esse filme tenha um poder mais normativo e convencional que os outros filmes da América Latina. Então, a questão é perceber, nos meandros da imagem e da encenação e gestualidade de María Félix e as outras mulheres do filme, quanto de resistência elas conseguem contrapor a essa história conservadora.

Em *Mujeres que trabajan*, as imagens das trabalhadoras confirmam a pseudo ideia de mulheres que conquistam sua autonomia por terem acesso ao trabalho e poder de consumo. Elas são objetificadas pelos homens, assujeitadas no trabalho e se alienam no consumo. O próprio destino das personagens constata a falsa independência da mulher que é reprimida pela sociedade na Argentina.

O recurso metodológico das análises fílmicas dos filmes apresentados nos permite o aprofundamento sobre como as noções políticas e sociais de um discurso conservador foram disseminadas no cinema latino-americano. Nesse processo de identificação do discurso conservador temos também o reconhecimento das imagens das atrizes e personagens mulheres que estruturam uma retórica feminista nesse cinema.

5 Referências

AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. **Arte e Filosofia**, n. 28, Ouro Preto, Dez. 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/731/687>. Acesso em: 07 nov. 2023.

AGUILERA, Yanet. Comparar análise e história: o caso “Suzana: la mujer diabólica”. In: TAVARES, Denise et al (orgs.). **Audiovisual e América Latina: estudos comparados**. São Paulo: SOCINE, 2019.

ANTICH, Xavier. Variaciones e intermitencias del gesto que permanece y retorna. (Miradas oblicuas a partir del archivo Warburg). In: VV.AA./Coedición: Intermedio & Grupo Cinema UPF. **Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo**. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2013.

BALÁZS, Bela. **Nature et évolution d'un art nouveau**. Paris: Payot & Rivages, 2011.

BALLESTEROS, Isolina. Mujer y Nación en el cine español de posguerra: los años 40. **Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies**, n. 3, p. 51-72, 1999. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2579800>. Acesso em: 07 nov. 2023.

BARLÓ, Jordi; CARNICÉ MUR, Marga. Los motivos visuales en el erotismo cinematográfico bajo el fascismo. España-Italia (1939-1945). **L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos**, n. 23, p. 29-48, 2017. Disponível em: <https://repositori.upf.edu/handle/10230/33205>. Acesso em: 07 nov. 2023.

BOU, Núria; PÉREZ, Xavier (eds.). **El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos. España, Italia, Alemania (1939-1945)**. 1 ed. Madrid: Cátedra, 2022.

BOU, Núria; PÉREZ, Xavier (eds.). **El deseo femenino en el cine español (1939-1975). Arquetipos y actrices**. Madrid, Cátedra, 2018.

BOU, Núria; PÉREZ, Xavier. Deseo y erotismo en tiempos dictatoriales. Estrategias cinematográficas contra la censura de los regímenes totalitarios. **L'Atalante revista de estudios cinematográficos**, v. 23, p. 7-16, 2017. Disponível em: https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/33206/Bou_ata_dese_es.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 07 nov. 2023.

BRAGANÇA, Maurício de. **Registros documentais no cinema da Revolução Mexicana**. História, São Paulo, v. 26, n. 2, p. 144-160, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0101-90742007000200008>.

CASTILLO ROBLES, María. **M.ª Teresa León, crítica literaria. Feminismo y compromiso político**. Almería: Universidad de Almería, 2020.

CESARINO, Flávia. Comedias industriales en Brasil y Argentina - una comparación. In: LUSNICH, Ana Laura et al (Org.) **Actas del II Simposio**

Iberoamericano de Estudios Comparados sobre Cine y Audiovisual: perspectivas interdisciplinarias: debates del cine y la historia. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2013.

COLAIZZI, Giulia. **Feminismo y teoría fílmica**. Valencia: Episteme, 1995.

D'ATRI, Andrea (Ed.). **Luchadoras:** historia de mujeres que hicieron historia. Buenos Aires: Ediciones del I.P.S., 2006.

DE CASTRO TOSI, Marcela. Las soldaderas: mulheres na Revolução Mexicana de 1910. **Revista Outras Fronteiras**, v. 3, n. 1, p. 142-156, 2016. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/outrasfronteiras/index.php/outrasfronteiras/article/view/184>. Acesso em: 7 novembro 2023.

DE LAURETIS, Teresa. El sujeto de la fantasía. In: COLAIZZI, Giulia (Ed.) **Feminismo y teoría fílmica**. Valencia: Episteme, 1995.

DE LUCAS, Gonzalo. El cuerpo místico. In: BOU, Núria; PÉREZ, Xavier (Eds.), **El deseo femenino en el cine español (1939-1975):** arquetipos y actrices. Madrid: Cátedra, 2018.

DÍEZ PUERTAS, Emeterio. Mujer e idilio laboral en el cine de Manuel Romero y su recepción bajo el primer franquismo. **L'Atalante: Revista de estudios cinematográficos**, n. 20, p. 131-138, 2015. Disponível em: <https://www.revistaatalante.com/index.php/atalante/article/view/320/273>. Acesso em: 07 nov. 2023.

ELDUQUE, Albert. *Suspiros de España: la censura del sexo en el primer franquismo*. In: BOU, Nuria; PÉREZ, Xavier (eds.) **El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos**. Madrid: Cátedra.

ESCOBAR, Juan Pablo Silva. De lo popular a lo masivo: la Revolución mexicana en el cine de la época de oro (1936-1959). **Caravelle**, n. 110 p. 149-162, 2018. DOI: <https://doi.org/10.4000/caravelle.3267>.

KAPLAN, Ann. **A mulher e o cinema. Os dois lados da câmera**. Rocco, Rio de Janeiro, 1995a.

KAPLAN, Ann. La historia del diván: transferencia, deseo y resistencia en la escena cinematográfica psicoanalítica. In: COLAIZZI, Giulia (Org.) **Feminismo y teoría fílmica**. Valencia: Episteme, 1995b

LATORRE, Guisela. Agustín Víctor Casasola's Soldaderas: Malinchismo and the Chicana/o Artist. In: HARRIS, Amanda Nolacea; ROMERO, Rolando (Eds.) **Feminism, Nation, and Myth: La Malinche**. Houston: Arte Público Press, 2005.

LEÓN, María Teresa. La mujer que perdió el miedo. **Nueva Cultura**, n. 10, jan.1936.

LUSNICH, Ana Laura. De la independencia del poder español al dominio de la frontera interior. Claves textuales de los films de ambientación histórica realizados en el período clásico-industrial en Argentina. *In*: LUSNICH, Ana Laura et al (Orgs.), **Actas del I Simposio iberoamericano de estudios comparados sobre cine**. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2015.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. *In*: XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do Cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal, p. 437-454, 1983.

MULVEY, Laura. Pandora: topografías de la máscara y la curiosidad. *In*: COLAIZZI, Giulia (Org.) **Feminismo y teoría fílmica**. Valencia: Episteme, 1995.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução Mônica Saddy Martins. 6ª ed. Campinas: Papirus, 2016.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Sociología de la imagen: ensayos**. 1a ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

OROZ, Silvia. **Melodrama, O cinema de lágrimas da América Latina**. Rio de Janeiro: Ed. Funarte, 1992.

PONTORIERO, Andrea. Mujeres y Cine. Estereotipos y Rebeliones. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, n. 142, p. 169-182, 2021. DOI: <https://doi.org/10.18682/cdc.vi142.5126>.

WALSH, Catherine. **Lo pedagógico y lo decolonial: Entretejiendo caminos**. Ecuador, Copyleft, 2014.

WOODS PEIRÓ, Eva. **White Gypsies: race and stardom in Spanish musical films**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo , cinema marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

XAVIER, Ismail. Prólogo. *In*: LUSNICH, Ana Laura et al (Orgs.), **Actas del I Simposio iberoamericano de estudios comparados sobre cine**. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2015.

ZAVALA, Lauro. La Investigación sobre cine en América Latina. Conversación con Ismail Xavier. **Toma Uno**, v. 6, n. 6, p. 15-27, 2018. DOI: <https://doi.org/10.55442/tomauno.n6.2018.20865>.

Filmografía

LIMITE. Dirección de Mario Peixoto. Rio de Janeiro: Cinédia, 1931.

ENAMORADA. Direção de Emílio Fernández. Cidade do México: Estudios Churubusco. 1948.

MUJERES QUE TRABAJAM. Direção de Manuel Romero. Munro: Lumiton, 1938.



CINEARTE E ADHEMAR GONZAGA: RELAÇÕES INTERAMERICANAS E INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA

*CINEARTE Y ADHEMAR GONZAGA: RELACIONES INTERAMERICANAS E
INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA*

*CINEARTE AND ADHEMAR GONZAGA: INTERAMERICAN RELATIONS AND
FILM INDUSTRY*

*Isabella Regina Oliveira Goulart*¹ 

Faculdades Metropolitanas Unidas | FIAM-FAAM Centro Universitário, Brasil

Resumo: O trabalho aborda a revista Cinearte e um de seus editores-chefe, Adhemar Gonzaga. Como muitos dos críticos de cinema latino-americanos da época, Gonzaga circulou em espaços políticos privilegiados pelo campo artístico-cultural e esse acesso determinou as disposições que afloraram na revista. Em 1930, fundou o estúdio cinematográfico Cinédia, tornando-se também realizador e produtor de filmes, muito empenhado na tentativa de criar estrelas para o cinema nacional. O ano corresponde ao período de transição do cinema mudo para o sonoro, que destacou questões associadas aos padrões nacionais de cultura e entrou em um debate permanente sobre identidades culturais nas relações pós-coloniais entre Europa e América Latina, bem como nas relações interamericanas (JARVINEN, 2012). Segundo Xavier (1978), Cinearte foi a expressão contraditória da industrialização triunfante e da colonização cultural, todavia, compreende-se aqui que ela foi um agente com papel ativo no jogo discursivo proposto por Hollywood, influenciando os diversos segmentos do público brasileiro a incorporarem determinadas práticas e a desenvolverem uma visão a respeito do que seria considerado como padrões para a realização de filmes. O artigo examina a negociação entre o projeto de defesa do cinema brasileiro levado a cabo pela revista e as

¹ Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Professora do Centro Universitário FMU | FIAM-FAAM. E-mail: isabella.goulart@fiamfaam.br / isa.goulart@gmail.com

imagens da latinidade elaboradas por Hollywood, a partir de dois episódios: o concurso da Fox de 1926 e as versões em espanhol.

Palavras-chave: Crítica de cinema; Cinearte; Adhemar Gonzaga; Concurso de beleza fotogênica; Versões em espanhol.

Resumen: El artículo se acerca a la revista de cine *Cinearte* y uno de sus directores, Adhemar Gonzaga. Como muchos de los críticos de cine latinoamericanos de la época, Gonzaga circuló en espacios políticos privilegiados del campo artístico-cultural, y ese acceso determinó las inclinaciones que afloraron en la revista. En 1930, fundó el estudio de cine Cinédia, convirtiéndose también en director y productor de cine, muy dedicado en crear estrellas para el cine nacional. El año corresponde al período de transición del cine mudo al sonoro, que destacó cuestiones asociadas a los estándares culturales nacionales y entró en un debate permanente sobre las identidades culturales en torno a las relaciones poscoloniales entre Europa y América Latina, así como las relaciones interamericanas (JARVINEN, 2012). Para Xavier (1978), *Cinearte* fue la expresión contradictoria de la industrialización triunfante y la colonización cultural, sin embargo, aquí se entiende que ella fue un agente con papel activo en el juego discursivo propuesto por Hollywood, influyendo en los diferentes segmentos del público brasileño para incorporar ciertas prácticas y desarrollar una visión sobre lo que serían considerados estándares para la realización cinematográfica. El artículo examina la negociación entre el proyecto de defensa del cine brasileño llevado a cabo por la revista y las imágenes de la latinidad creadas por Hollywood, a partir de dos episodios: el concurso de belleza de Fox Film de 1926 y las versiones en español.

Palabras Claves: Crítica cinematográfica; Cinearte; Adhemar Gonzaga; Concurso de belleza; Versiones en español.

Abstract: The article approaches the film magazine *Cinearte* and one of its editors-in-chief, Adhemar Gonzaga. Like many Latin American film critics at the time, Gonzaga circulated in privileged political spaces through the artistic-cultural field, and such access determined the leanings that surfaced in the magazine. In 1930, he founded the film studio Cinédia, also becoming a movie director and producer, much devoted to the attempt to create film stars for Brazilian cinema. The year corresponds to the transition from silent to sound cinema, which highlighted issues associated with national cultural standards and entered an ongoing debate about cultural identities concerning the post-colonial relations between Europe and Latin America, as well as InterAmerican relations (JARVINEN, 2012). According to Xavier (1978), *Cinearte* was the contradictory expression of triumphant industrialization and cultural colonization, however, it was an agent with an active role, influencing the Brazilian audience to incorporate certain practices and to develop a point of view regarding what would be considered the standards for filmmaking. The article examines the

negotiation between the project to defend Brazilian cinema carried out by the magazine and the images of *Latinidad* created by Hollywood based on two episodes: the 1926 Fox Film beauty contest and the Spanish versions.

Keywords: Film criticism; Cinearte, Adhemar Gonzaga; Beauty contest; Spanish versions.

DOI:[10.11606/issn.1676-6288.prolam.2023.211646](https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2023.211646)

Recebido em: 18/05/2023

Aprovado em: 19/11/2023

Publicado em: 30/11/2023

1 Introdução: os críticos de cinema como mediadores culturais de uma modernidade global

Nas primeiras décadas do século XX, as novas práticas associadas ao cinema e à cultura de massa se popularizaram em países da América Latina. Serna (2014) observa que os filmes de Hollywood não eram meras ferramentas do imperialismo cultural, uma vez que, através deles, os mexicanos participavam em algum nível da modernidade global, mesmo quando o conteúdo produzido representava o seu país de forma negativa. Contudo, eles aproveitaram esse envolvimento ativo com os filmes de Hollywood para desenvolverem uma cultura cinematográfica nacional e para se identificarem com o México em um nível mais profundo. O México era o maior mercado cinematográfico da América Latina, enquanto o Brasil e a Argentina eram os principais mercados sul-americanos de filmes. Assim como os mexicanos, numa era de difusão do consumismo e da cultura de massa (KARUSH, 2012), os brasileiros e outros povos latino-americanos compartilharam a experiência de consumir filmes para participar da modernidade global.

A criação de um mercado consumidor de filmes foi fortalecida pelo que Christian Metz chamou de “a terceira indústria”, a mídia impressa (VIEIRA, 2018). Além da comunicação imaterial possibilitada pelo cinema, a mediação cultural ganhou outros contornos com a intensificação da produção de impressos, e o público foi alcançado por segmentos de cultura

que almejavam a internacionalização. Nesse cenário, as revistas de cinema tiveram grande influência. Elas contribuíram para a definição de nichos e do espaço dos produtos culturais na América Latina, estabelecendo padrões estéticos para a produção cinematográfica, práticas culturais e ideias que estiveram presentes no imaginário popular. Xavier (1978) observa que, com o desenvolvimento da indústria cinematográfica e da relação entre produtores e consumidores, um papel cada vez maior passou a ser desempenhado pelas publicações dedicadas a notícias sobre as estrelas da tela e à produção dos filmes. Elas tiveram uma participação indispensável na indústria do estrelismo, alimentando e reforçando o interesse dos fãs pela vida pessoal dos artistas.

Assim como nos Estados Unidos, as primeiras revistas voltadas ao cinema surgiram no Brasil nos anos 1910, com a sedentarização das salas de exibição, processo que começou a ocorrer nas principais cidades brasileiras a partir de 1908. No entanto, grande parte desses periódicos não estava dedicada exclusivamente ao cinema, abordando igualmente o teatro. Em 1913, surgiu a revista *O Cinema*, em 1917, *Theatro e Filme* e, no ano seguinte, *A Fita e Palcos e Telas*. O crescimento do mercado e a organização dos negócios cinematográficos na América Latina impulsionaram o surgimento de revistas que comentavam e promoviam filmes e estrelas de cinema na década de 1920, que ganharam influência ideológica e presença social na indústria cinematográfica local. No Brasil, em 1921, foi lançada *A Scena Muda*, dedicada exclusivamente ao cinema. Na primeira metade da década, consolidou-se a ideia de uma crítica especializada em revistas como *A Tela e Artes e Artistas* (1920), bem como *Foto-Film* (1922). A partir de 1922, a *Selecta*, que inicialmente não cobria o cinema, começou a abordá-lo. No ano seguinte, o cinema já ocupava boa parte da publicação e, em 1924, o jornalista Pedro Lima se voltou para a cobertura do cinema nacional em suas páginas.

Cinearte, editada por Adhemar Gonzaga e Mário Behring, surgiu em março de 1926, a partir da ideia de transformar a seção sobre cinema da revista *Para Todos* (revista de propriedade da Sociedade Anônima *O Malho*),

que dedicava quase metade de suas páginas ao tema, em um periódico independente. Em 1928, foi criado O Fan, publicação do grupo cineclubista Chaplin Club, com a proposta de difundir e discutir estética e linguagem cinematográfica. Xavier (1978) avalia que a inserção de Cinearte em um sistema de indústria cultural estabelecido em Hollywood lhe proporcionava uma relevância social e um impacto sobre pensamentos e comportamentos associados ao cinema que o Chaplin Club não conseguia alcançar no meio.

Para a indústria cinematográfica hegemônica, publicações nacionais especializadas em filmes inspiradas em *fan magazines*, como a Photoplay, eram de grande utilidade para alimentar o sistema localmente, e as revistas latino-americanas ajudaram a expandir a influência de Hollywood para além do mercado interno. As *fan magazines* começaram a ser publicadas por volta de 1911, quando apareciam as primeiras estrelas de cinema. Adamatti (2008) lembra que “fan” é diminutivo de *fanatic*. As “revistas de fãs” eram publicações especializadas em assuntos cinematográficos, com uma presença dominante de reportagens, entrevistas, fofocas, histórias de bastidores e imagens das grandes estrelas do cinema de estúdios. Segundo DeCORDOVA (1990, p. 46), o discurso adotado pelas revistas “institucionalizou um modo de recepção no qual o espectador considerava o ator como a fonte primária do efeito estético. É a identidade do ator como sujeito que seria elaborada enquanto o *star system* se desenvolvia”.

Numa ordem de ideias semelhante ao que Serna (2014) avaliou sobre a complexa relação entre a indústria cultural hollywoodiana e o México, compreende-se aqui que nossas revistas de fãs, como Cinearte, não foram meramente receptoras e divulgadoras do *star system*, mas agentes com papel ativo no jogo discursivo proposto por Hollywood, influenciando os diversos segmentos do público brasileiro a incorporarem determinadas práticas e a desenvolverem uma visão a respeito do que seria considerado como padrões para a realização de filmes. Além do estrelismo, isso envolveu outros fatores que atuam na comunicação entre filmes e público, tais como gêneros cinematográficos, tipos de histórias, de encenações, etc.

Os críticos de cinema circularam em espaços sociais privilegiados do campo artístico-cultural e tal acesso ajudou a determinar as disposições que apareceram nas discussões das revistas. Eles podem ser vistos como mediadores culturais, que conectavam grupos sociais distintos e interrelacionavam diferentes visões de mundo (LUCAS, 2005).

2 Adhemar Gonzaga, Cinearte e Cinédia

Enquanto Hollywood desenvolvia poderosos mecanismos de atração para despertar o sonho do estrelismo em pessoas comuns ao redor do mundo, fornecendo às revistas de cinema entrevistas, fotos e fofocas sobre a vida privada das estrelas, no Brasil, Adhemar Gonzaga e Pedro Lima se dedicavam à tentativa de criar astros e estrelas para o cinema nacional. Assim, pode-se falar na promoção de um “estrelismo à brasileira” como um importante componente do projeto de Lima e Gonzaga, enquanto críticos de cinema e mediadores culturais, para que se estabelecesse uma indústria cinematográfica em nosso país. Este projeto ecoou em dois episódios da história das relações culturais entre os Estados Unidos e a América Latina que serão tratados mais adiante, quais sejam, o concurso de beleza fotogênica da Fox Film de 1926 e as versões em espanhol produzidas nos primeiros anos do cinema sonoro.

A chegada do cinema falado na virada da década de 1920 foi um elemento importante para a crítica cinematográfica na América Latina e levantou questões associadas aos padrões nacionais de cultura. Neste período, muitos países passavam por um processo de modernização baseado em projetos de identidade nacional que combatiam o intervencionismo, recuperavam a ideia de América Latina e seus modos próprios de vida, defendendo as tradições locais. Por um lado, no contexto dos governos nacionalistas latino-americanos, o cinema falado de Hollywood impulsionou companhias cinematográficas locais, que

investiram em filmes feitos para as massas, remetendo aos códigos e convenções do cinema narrativo. Em países como Brasil, Argentina e México, houve esforços para que a atividade cinematográfica se consolidasse como um projeto industrial, com investimentos em instalações e equipamentos para a realização de filmes, envolvendo cineastas, produtores e o Estado em um debate articulado sobre as características e as condições de existência dos cinemas nacionais.

Além de serem mercados importantes para seus filmes, os países latino-americanos não podiam competir com Hollywood, pois as indústrias cinematográficas locais não eram capazes de liderar a produção de filmes em seu próprio idioma (HEININK; DICKSON, 1990). Mas Gonzaga acreditava que a novidade do som sincronizado e da cena dialogada desferiria um “golpe mortal” no cinema estrangeiro, que seria esmagado pelas canções e jargões brasileiros (KING, 2011). Com base nessa crença, ele e sua equipe de mediadores culturais levaram adiante o projeto nacionalista que começou a ser desenvolvido ainda durante o cinema silencioso, beneficiando-se do impacto social e do papel importante de Cinearte na criação de um conhecimento sobre as atividades que envolviam o cinema.

Os desafios para fazer filmes no Rio de Janeiro eram enormes na década de 1920. Segundo Gonzaga, em seus primeiros ensaios, o fracasso das tentativas de promoção da atividade cinematográfica no Brasil se devia à falta de capital e de incentivos. Ele viu no fordismo dos grandes estúdios de Hollywood o modelo econômico a ser buscado e empenhou todos os esforços ao seu alcance para construir a Cinédia, cujo modelo procurou reproduzir o trabalho no cinema de estúdios de Hollywood. Uma fábrica onde a produção em série de filmes narrativos profissionais pudesse ser unificada, com elenco e equipe trabalhando por contratos exclusivos, além da importação de equipamentos de filmagem e iluminação (SÁ NETO, 2004).

Para Gonzaga, o cinema hollywoodiano se baseava no roteiro e na publicidade, que tinha como componente o estrelismo. Caberia então ao cinema nacional aplicar a política das estrelas de Hollywood, selecionando

corpos fotogênicos para a tela e a publicidade fora dela, e colocando em prática a lei dos tipos. Na realização de *Barro Humano* (1929), o esforço para produzir astros e estrelas para o cinema nacional foi uma grande preocupação de Gonzaga, “recrutando-se todas as que se encontravam à mão, sendo criadas mais algumas para completar uma longa lista de moças bonitas”, como Gracia Moreno, Eva Schnoor, Lelita Rosa, Gina Cavalieri, Eva Nil, Carmen Violeta e Estella Mar, “às quais foram acrescentados pelo menos três astros: Carlos Modesto, Paulo Morano e Raul Schnoor” (SALLES GOMES, 1974, p. 337).

Em 1929, um dos mais habilidosos e renomados cineastas do país, Humberto Mauro, juntou-se à Cinédia, que seria inaugurada no ano seguinte. Em 1930, ele dirigiu *Lábios Sem Beijos* e, em 1931-1932, *Ganga Bruta*, que estreou em 1933. As belíssimas imagens do filme seguiam as regras dos melodramas clássicos, mostrando uma sequência de símbolos que representavam um Brasil moderno, fundamentado em uma narrativa moralmente conservadora, típica do gênero. No entanto, a recepção foi negativa. Estávamos em 1933 e *Ganga Bruta*, cujo exemplo foi seguido em diversos filmes do estúdio ao longo da década, não se encaixava no modelo do cinema sonoro hollywoodiano (VIEIRA, 2018).

Em meados dos anos 1930, embora a Cinédia fosse o mais importante centro de produção cinematográfica do Brasil, ela lutava contra a falta de capital, pois não tinha lucrado o suficiente para pagar seus grandes investimentos, principalmente devido aos problemas de distribuição e exibição no mercado cinematográfico (VIEIRA, 2018). Todavia, assim como os estúdios de Hollywood, as companhias cinematográficas latino-americanas estavam cientes do impacto que o idioma e a música poderiam ter como produtores de sentido de traços nacionais (MARIÑO, 2014). Apesar de os países mais pobres enfrentarem desafios relacionados aos custos e à complexidade dos novos sistemas de som, Adhemar Gonzaga concebeu a ideia de que, se durante a era do cinema mudo, a imagem era universalmente compreendida, a língua e a música eram peculiares a cada cultura. Houve então uma mudança de rumo na Cinédia,

que passou a se concentrar na realização quase exclusiva de chanchadas. Como o filme musical era um dos gêneros mais populares em Hollywood, países com forte cultura musical também abraçaram os filmes sonoros e usaram a música como um marcador de identidade nacional (GARRAMUÑO, 2011; MARIÑO, 2014). A Cinédia se beneficiou da difusão do rádio e do desenvolvimento da indústria fonográfica no país para celebrar um casamento entre o cinema e a voz dos cantores de rádio, promovendo uma intermedialidade entre o teatro burlesco, shows de cassino e o teatro de revista (VIEIRA, 2018).

3 Cinearte e a relação ambígua com a latinidade

No final da década de 1920, a América Latina era o mercado externo mais importante de Hollywood, enquanto as políticas nacionalistas europeias tentavam conter o domínio dos filmes estadunidenses. O cinema falado criou uma situação nova e complexa no continente, suscitando debates acalorados não apenas sobre a autenticidade da “verdadeira identidade cinematográfica nacional”, mas também sobre identidades culturais associadas às relações pós-coloniais entre a Europa e a América Latina e às relações interamericanas (JARVINEN, 2012). Isso envolveu ainda reflexões sobre a imagem da América Latina elaborada por Hollywood. A perspectiva construída pelos Estados Unidos sobre a história, a cultura e a subjetividade dos povos latino-americanos, juntamente com sua subsequente negociação com o público, envolveu um aparato midiático do qual fizeram parte artistas e intelectuais locais.

Para negociar simbolicamente com os públicos latino-americanos e hispânicos (incluindo os imigrantes latinos e seus descendentes dentro dos EUA), o cinema clássico hollywoodiano elaborou um conjunto de atributos que associou a um complexo de grupos étnico-nacionais. Pelo olhar dos produtores de Hollywood, tais características poderiam expressar a “latinidade”, que se baseava em valores físicos e culturais

muito vagos (RODRÍGUEZ, 2008). Isso visava ampliar a base de comunicação entre os filmes e o público para, assim, incrementar as fontes de lucro da indústria cinematográfica. Tendo em vista a distância temporal do período aqui analisado, esse fenômeno será comentado em seu aspecto de generalidade e materialidade a partir do episódio das versões em espanhol e do concurso da Fox de 1926. Afinal, as representações de latinos nos filmes hollywoodianos e na publicidade dos estúdios não foram produzidas por apenas um roteirista, um diretor ou um produtor, mas por um grupo em posição de poder que compartilhava valores, hábitos e símbolos, fazendo disso um fenômeno também cultural.

Em 1926, a Fox Film anunciou o concurso de beleza fotogênica, cuja proposta era levar um casal de atores brasileiros para Hollywood. Suas bases enumeravam as seguintes condições:

I – A Fox Film, desejando associar a raça latina aos seus empreendimentos artísticos, abre, no Brasil, o Grande Concurso de Beleza Fotogênica Feminina e Varonil [...]

1) São requisitos essenciais:

Para a moça – Branca, de sangue latino; de 16 a 23 anos de idade; altura de 1,50 a 1,70 m.; peso de 40 a 55 kilos; pupilas de tonalidade escura, quando fotografadas.

Para o rapaz – Branco, de sangue latino; idade máxima 28 anos, altura acima de 1,75 m.; compleição robusta e fisionomia alegre; pupilas de tonalidade escura, quando fotografadas.

Além de uma estratégia de marketing para aumentar a base de comunicação com os mercados externos e um projeto de expansão do estúdio, ou seja, parte de uma política mais ampla da empresa, o desejo da Fox de “associar a raça latina aos seus empreendimentos artísticos”, que teria estimulado a iniciativa de “procurar novos astros nos países mais representativos da América do Sul: no Brasil, na Argentina e no Chile”², pode ser compreendido no contexto da década de 1920. Segundo matéria publicada em 29 de abril de 1926 em *A Scena Muda*, a Fox havia “notado o êxito que obtém em cinematografia, não só nos Estados Unidos como em

² “A Fox Film Corporation quer uma atriz e um ator brasileiros: para isso vai abrir um grande concurso de beleza no Brasil”. *A Scena Muda*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 266, p. 5, 29 abr 1926.

todo o mundo, os tipos latinos”³. Rios-Bustamante (1992) e Rodriguez (2008) identificam o apogeu do cinema silencioso e os primeiros anos do sonoro como a “era de ouro” dos latinos em Hollywood. Enquanto eles foram barrados da esfera financeira e técnica da indústria (RIOS-BUSTAMANTE, 1992), muitos alcançaram a condição de estrelas em Hollywood. Em matérias da Photoplay de 1921 a 1934, inúmeras fotos e artigos foram dedicados às chamadas *Latin stars* (RODRIGUEZ, 2008).

Nesse ínterim, no final da década de 1920, ainda durante o cinema mudo, os intelectuais ligados ao campo cinematográfico no Brasil consideravam que o “nosso cinema” seria qualquer um em que aparecessem “coisas nossas”, como observaram Xavier (1978), Galvão e Bernardet (1983). Naqueles anos, o “salvador” para a nossa indústria cinematográfica poderia ser um brasileiro que viajara ao exterior mais modernizado (os Estados Unidos) ou mesmo um estrangeiro. Sob tal ponto de vista, a iniciativa da Fox salvava para os brasileiros o sonho do cinema. Para o grupo de Cinearte, o cinema era visto como fator de progresso. Enquanto se procurava imitar na tela o que vinha de fora, os temas então explorados em nossos filmes eram os mais convencionais, adaptando para o pano de fundo brasileiro os clichês que o cinema estrangeiro, há muito, exibia em grandes quantidades no nosso mercado.

Galvão e Bernardet (1983) reiteram que o padrão de qualidade para o cinema brasileiro era o cinema estrangeiro, ao qual se desejava que nos equiparássemos qualitativamente, tanto em técnica como em linguagem, e que não havia a preocupação de que este tivesse uma nacionalidade própria. O componente nacional implicava em mostrarmos o que era “nosso”, em transpor para a tela usos, costumes, belezas naturais, acontecimentos e personalidades locais para que tivéssemos um cinema dito brasileiro. Desejava-se projetar na tela a imagem do Brasil e dos brasileiros. Neste sentido, o sucesso em Hollywood do casal vencedor do concurso da Fox contribuiria para afiançar a imagem do Brasil como uma

³ A Scena Muda, Rio de Janeiro, v. 6, n. 266, p. 5, 29 abr 1926.

nação moderna, que nada deixava a desejar em relação aos países mais desenvolvidos⁴.

As ideias que começaram a tomar forma em Cinearte fomentaram um “estrelismo à brasileira”, ou seja, uma versão local da política do estrelismo. Nas palavras de Gonzaga: “Lembrem-se de que precisamos fazer nomes. Eles, depois, serão a garantia do sucesso de novos filmes”⁵. No fim da década de 1920, Pedro Lima escreveu que “a beleza é toda a base do cinema”⁶.

Cinearte mencionou o concurso da Fox pela primeira vez no dia 25 de agosto de 1926:

Acha-se no Rio José Matienzo, da Fox Film Corporation, e que, representando pessoalmente o Sr. William Fox, vem ao nosso país dirigir os trabalhos do grande concurso de beleza feminina e varonil que abre, às moças e rapazes do Brasil, magnífica oportunidade para abraçar a carreira cinematográfica, nela ingressando em condições excepcionalmente favoráveis. [...] Filmes, disse ainda o ilustre diretor, são os produtos mais perecíveis do mundo. É preciso agitá-los constantemente e rápido, rápido! Só dão lucro ao produtor enquanto novos e frescos. Daí a procura de elementos novos a que nos lançamos. Daí a ideia desse concurso no Brasil e que oportunamente será estendida a outros países latinos⁷.

A revista especulava:

Qual será a moça e o rapaz que a sorte vai levar para os estúdios de Hollywood? De onde virão? Do Rio? De São Paulo? Dos Estados do centro, do norte, do sul? Será pobre ou rica? Dentro de três meses essas perguntas estarão todas respondidas e dois patrícios nossos terão tirado a sorte grande, que ser artista de Cinema significa, hoje, fama, glória e fortuna⁸.

Cinearte destacou à época que alguns dos candidatos do concurso já atuavam no cinema nacional, mencionando Lelita Rosa, Luiz Sucupira,

⁴ Para a maior parte da imprensa brasileira da época, imperava a ideia racializada e racista de que os filmes nacionais deveriam evitar mostrar regionalismo, pobreza, corpos de sertanejos, indígenas e negros, pois tais imagens envergonhariam o país e dariam aos estrangeiros um julgamento errado sobre o Brasil e seu povo. Para eles, o cinema deveria revelar as belezas naturais e o progresso das cidades. A imagem de um Brasil formado por carros, aviões, salões elegantes, fox-trot e modernidade era então exaltada (GALVÃO; BERNARDET, 1983).

⁵ Para Todos, Rio de Janeiro, 28 ago 1925, p. 40. Apud SALLES GOMES, p. 336.

⁶ Cinearte, Rio de Janeiro, 24 abr. 1929, p. 8. Apud SALLES GOMES, p. 337.

⁷ Cinearte, Rio de Janeiro, v. 1, n. 26, p. 5, 25 ago 1926.

⁸ O concurso de beleza fotogênica da Fox: a volta do sr. José Matienzo e o concurso de beleza. Cinearte, Rio de Janeiro, v. 1, n. 35, p. c3, 27 out 1926.

Armanda Maucery, Georgette Ferret e Diógenes Nioac. Apesar do empenho em fomentar a indústria cinematográfica brasileira com a tentativa de fabricar astros e estrelas nacionais, que apareciam nas modestas produções rodadas no Rio de Janeiro, em São Paulo, nos ciclos regionais de Minas Gerais ou Pernambuco, a verdadeira “glória na tela” vinha de Hollywood e o concurso da Fox representava para nossos artistas a oportunidade de um sucesso superior ao que jamais alcançariam atuando no Brasil.

A revista teve um papel ativo na recepção do concurso e deu ampla cobertura aos vencedores, Olympio Guilherme e, sobretudo, a Lia Torá. Uma grande quantidade de imagens foi compartilhada pela revista, que divulgou, até mesmo, suas fotografias de infância e adolescência. O número 80, de 7 de setembro de 1927, noticiou a partida dos dois para Hollywood⁹. Na edição seguinte, a revista mostrou o embarque do casal para os Estados Unidos¹⁰, com fotos de ambos no cais e no navio (dizia-se numa das legendas que Olive Borden ou Janet Gaynor teriam Guilherme para galã), de Torá com a irmã Clea no cais, a bordo com a família e alguns representantes de Cinearte, de Guilherme fotografando para a revista, além de uma imagem dela tirada num estúdio brasileiro e menção a uma visita de Guilherme, como jornalista, ao estúdio da Visual Film, em São Paulo¹¹. Em 12 de outubro de 1927, foi divulgada uma fotografia dos dois em Hollywood, dizendo ser a primeira foto oficial dos brasileiros tirada pela Fox. Seus passos no cinema estrangeiro foram seguidos com ânsia pela imprensa brasileira e eles chegaram a receber algumas cartas de fãs em meio à repercussão de sua vitória no concurso¹².

De tal modo, o projeto da revista deu destaque aos filmes nacionais, às suas heroínas e galãs, contudo, o concurso da Fox materializou a ideia de

⁹ Cinearte, Rio de Janeiro, v.2, n.80, p. 33, 7 set 1927.

¹⁰ Segundo Cinearte, “no concurso da Fox, de toda a América do Sul, foi só o Brasil que enviou artistas”. Questionário. Cinearte, Rio de Janeiro, v. 2, n. 83, p. 24, 28 set 1927. A Cigarra afirmava que “os escolhidos foram uma senhorita chilena e duas figuras brasileiras”. Dois brasileiros na Cinelândia. A Cigarra, São Paulo, ano XV, n. 306, 1ª quinzena ago 1927. Outra versão do concurso fora realizada na Espanha naquele ano, onde, segundo a Selecta, n. 31, de 3 de agosto de 1927, saíra vencedora Maria Casajuana.

¹¹ Lia e Olympio foram embora. Cinearte, Rio de Janeiro, v.2, n.81, p. 17, 14 set 1927.

¹² A Cinearte número 76, de dez de agosto de 1927, menciona uma carta endereçada a Torá pelo leitor George Ernesto, de São Paulo, em 14 de dezembro de 1927, L. S. Marinho reproduz na revista uma carta de fã recebida por Guilherme.

que o posto de estrela hollywoodiana não só os glorificaria em âmbito mundial, mas dentro de seu próprio país, que consumia em larga escala as imagens produzidas pelo cinema dos EUA. O entusiasmo com que o concurso foi recebido pelo grupo da revista, o espaço dado em suas páginas à publicidade do certame e aos candidatos inscritos (incluindo fotografias de alguns concorrentes), bem como às minúcias de cada uma de suas etapas, alinhadas à crença de que a contratação de dois “dos nossos” em Hollywood seria uma etapa importante para a concretização do cinema brasileiro, denotam que, neste episódio, Cinearte não entrou em conflito com a latinidade *made in Hollywood*. Além disso, ela afirmou a identificação dos brasileiros com os “tipos latinos”, tendo em vista as bases do concurso, que mencionavam expressões como “raça latina” e “sangue latino”, descrevendo o padrão seletivo e racializado das *Latin stars*: jovens de “pele branca”, “pupilas de tonalidade escura”, “compleição robusta” e “fisionomia alegre”.

As imagens mostradas por Hollywood, a sua natureza, os seus tipos físicos, os comportamentos e valores nelas implícitos só passaram a agredir a sensibilidade nacional da revista quando o cinema começou a falar. Com a barreira da língua, Cinearte passou a se colocar problemas vinculados a padrões nacionais de cultura. Durante os anos 1930, nos primeiros anos do cinema falado, os estúdios de Hollywood produziram não apenas filmes em inglês, mas também versões em espanhol endereçadas aos mercados latino-americanos, que circularam no Brasil. Nesses filmes, os produtores procuraram representar e sintetizar as características da latinidade, resultando em uma “Babel de sotaques” e em erros de interpretação sobre as culturas e os componentes nacionais na América Latina.

Em julho de 1930, o editorial de Cinearte reclamou da exibição de um filme falado em alemão no Brasil, pois “se o inglês já é idioma quase desconhecido entre nós, que se dirá do tudesco [tedesco]?”¹³. O texto mencionava cartas de leitores da capital e do interior do país, que estariam descontentes com os atuais programas das salas de cinema, seguindo em

¹³ Cinearte, v. 5, n. 229, 16 jul 1930, p. 3.

tom crítico: “que podemos nós fazer em face de uma situação criada pelo filme sonoro, que modificou inteiramente a política de produção das maiores fábricas existentes no universo?”. Em meio ao alemão e ao inglês, a revista considerava que as versões em espanhol seriam um consolo para nosso público, porém, observava que “o espanhol é parecido, mas não é nosso idioma”. No mesmo número da revista, L. S. Marinho, correspondente em Hollywood, afirmava:

Não entendemos inglês, é evidente e talvez compreendamos espanhol. Mas, a compreensão é muito relativa. Para compreender mais duas dúzias de palavras somos forçados a suportar pior direção, piores artistas, terrível tratamento¹⁴.

Para ele, no final das contas, era uma afronta que se cogitasse exibir as versões em espanhol no Brasil, não apenas pela barreira da língua, mas, também, pelas deficiências artísticas e técnicas, que incluíam os diálogos. As versões desagradavam à revista, e os padrões de qualidade de uma indústria com grandes recursos eram questionados em suas críticas. Elas foram recebidas como inferiores em termos de elenco, direção e realização, dando-se preferência aos filmes originais em inglês, considerados superiores. As representações da latinidade nesses filmes, que envolviam o idioma, equipe e elencos hispânicos e latino-americanos, valores narrativos, escolha de gêneros cinematográficos e *mise-en-scène*, passaram a se converter em argumento para Cinearte na sua defesa do cinema brasileiro. Se, até então, a superioridade da indústria cinematográfica estadunidense aparecera como critério positivo nesta discussão, como exemplo a ser seguido (XAVIER, 1978), a chegada do sonoro impulsionou a defesa de que o filme brasileiro tinha que ser feito no Brasil. Defendia-se em Cinearte que o cinema brasileiro seria capaz de realizar obras superiores às versões em espanhol. Havia aqui um processo, se não de afastamento, ao menos da adoção de uma postura mais crítica da revista em relação ao cinema hollywoodiano:

¹⁴ De Hollywood para você. Cinearte, v. 5, n. 229, 16 jul 1930, p. 25.

Contar com filme em português para uso apenas do Brasil e Portugal, é buscar ilusões. A língua espanhola é falada por todas as nações americanas, com exceção do Brasil e dos Estados Unidos, se deixarmos à parte o Haiti, onde se arranha um francês meio suspeito. Conta, pois, o espanhol mais que o português nos escritórios dos produtores - e é natural. Havana e Buenos Aires pesam mais que o Rio de Janeiro e Lisboa. Teremos, pois, em matéria de filme sonoro, de nos contentar com os originais em inglês ou com os traduzidos para o espanhol.¹⁵

Esta era uma leitura realista da situação dos mercados. Funcionando como uma economia de larga escala, Hollywood procurou homogeneizar a produção de filmes para os diversos países latino-americanos, que, em sua maioria, falavam espanhol. No trecho acima, percebemos uma consciência do cinema hollywoodiano como uma grande indústria, que, acima de tudo, visava expandir seus lucros e aumentar seus mercados, e da América Latina como um território cuja real variedade Hollywood não estava interessada em representar.

Ao mesmo tempo, ao colocar o Brasil junto aos Estados Unidos como a única “grande nação” que destoava do espanhol, havia uma recusa por parte do grupo de Cinearte em nos enxergar como latino-americanos, ao lado de países como Cuba, Haiti, ou mesmo da Argentina, que era a grande potência sul-americana à época. Na recepção das versões, influenciada pelos modelos norte-americanos, a revista manteve uma postura de afastamento em relação à América Latina. As críticas a esses filmes enfatizaram nosso não pertencimento às características da latinidade *made in Hollywood*, bem como a falta de identificação com outros grupos étnico-nacionais latino-americanos. Neste sentido, Cinearte também não se interessou em discutir como a latinidade poderia ser elaborada na tela de uma forma mais complexa e que nos representasse.

¹⁵ Cinearte, Rio de Janeiro, v. 5, n. 229, 16 jul 1930, p. 3.

4 Conclusão

Com a chegada dos filmes falados em nosso mercado, Cinearte passou a defender que o cinema brasileiro seria apenas aquele feito no Brasil, com atores, técnicos e capitais nacionais, como observa Bernardet (2009). Em síntese, se o cinema estrangeiro não nos atendia e não podíamos acreditar que nossas críticas a ele seriam ouvidas, a solução era nos voltarmos para dentro, realizarmos nosso próprio cinema. A campanha pelo cinema brasileiro ganhou então um diferencial na defesa de que o filme brasileiro fosse feito aqui.

Ao mesmo tempo, a dificuldade de capitais para nossa produção de filmes caía num círculo vicioso, pois os que eram realizados não davam lucro e, muitas vezes, sequer se pagavam. Na tentativa de atrair o público em meio ao contexto complexo introduzido pelo advento do cinema sonoro, Gonzaga, que se manteve vinculado à Cinearte, mas já estava ativo como produtor e diretor de filmes, estava interessado no desenvolvimento de uma burguesia do cinema nacional. Diante disso, a transição dos melodramas sociais que imitavam o modelo de Hollywood, seus tipos físicos, comportamentos e valores, como descrito por Xavier (1978), para as chanchadas baseadas em elementos nacionais como carnaval, música e estrelas populares do rádio, representou uma estratégia de negócios de um dos maiores entusiastas do cinema brasileiro. Ele apostou que, assim, a Cinédia aumentaria os lucros de exibição dos filmes para ter capital de giro para a manutenção e fortalecimento de suas atividades cinematográficas. Tais objetivos seriam atingidos se os filmes apresentassem intérpretes, diálogos e cenários que: i. pudessem ser reconhecidos pelo público local; ii. mostrassem o que os filmes estrangeiros não poderiam representar adequadamente.

O ponto de virada da Cinédia em relação aos cenários e tipos sociais retratados nas chanchadas ocorreu simultaneamente a uma mudança no pensamento social brasileiro, o que pode ter influenciado a construção de

um novo projeto de identidade nacional nos filmes e na revista. Essa importante tentativa de industrialização da atividade cinematográfica no Brasil não ocorreu por acaso na década de 1930:

O sonho de alcançar a verdadeira indústria era legitimado pela própria Revolução de 1930, que representou para o país a mudança de poder da oligarquia rural para os setores urbanos da classe média, uma burguesia industrial em potencial. [...] A consciência de um momento histórico marcado pela defesa de uma indústria nacional tomou conta de setores estratégicos da sociedade brasileira durante os anos inaugurais do primeiro governo de Getúlio Vargas. A experiência da Cinédia vinha ao encontro do início da intervenção do Estado nas atividades cinematográficas, quando se animava a ênfase à defesa de uma indústria nacional, em sintonia com o desenvolvimento e a implantação de uma série de reformas de caráter social, administrativo e político – por exemplo, a criação de organismos como o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio (1930), o Ministério da Educação e Saúde Pública (1932) e o Instituto do Açúcar e do Alcool (1933). [...] Os setores urbanos da classe média se agitaram, e é nesse período da década de 1930 que há as primeiras tentativas mais sérias de uma possível industrialização da atividade cinematográfica no país (VIEIRA, 2018, p. 347).

Na visão de Gonzaga, estava clara uma conta matemática: para ter capital de giro para produzir e fortalecer seu produto, era necessário obter rendimentos mais elevados com a exibição de filmes. No entanto, para enfrentar o domínio de longo prazo do cinema estrangeiro, seria necessária a intervenção do Estado, e ele pleiteou a implementação de políticas protecionistas que poderiam ampliar as possibilidades desse mercado tão restrito. Gonzaga foi uma das vozes mais ativas na defesa da indústria cinematográfica nacional pelo Estado. Simis (2008) observa que ele chamou a atenção para a necessidade do auxílio estatal para tornar obrigatória a exibição de filmes brasileiros nas salas de cinema. Como descrito por Xavier (1978), a influência social de Cinearte foi usada para promover o slogan de que *“todo filme brasileiro deve ser visto”*.

Em muitos momentos da história das relações interamericanas, o alinhamento político do Brasil com os Estados Unidos se somou a uma falta de identificação com um sentimento latino-americanista. Nosso país demonstrou uma atitude ambígua em relação aos países latino-americanos: ora de rejeição, ora de proximidade. Em

momentos-chave para a indústria cinematográfica, como a era do cinema mudo e a virada para os filmes falados, o projeto visando ao progresso e à viabilidade de uma indústria cinematográfica no Brasil foi articulado com diferentes nuances em *Cinearte*. Neste sentido, embora a revista tenha enfrentado desafios em sua interação com as representações da latinidade promovidas pela cultura de massa dos Estados Unidos, ela negociou essa divergência no âmbito discursivo em prol de seu projeto de defesa do cinema brasileiro.

A penetração do cinema hollywoodiano em nosso mercado levou *Cinearte* a desenvolver argumentos variados e, por vezes, discrepantes, na tentativa de esboçar e promover um conceito de “cinema brasileiro”. Como analisado neste artigo, no caso do concurso da Fox, ela adotou uma abordagem que referendou as imagens de latinidade elaboradas pelo cinema hollywoodiano, bem como uma associação com a América Latina. Alguns anos depois, quando se tratou das versões em espanhol, ela rejeitou essa identificação. O advento da cena dialogada e os conflitos acerca do idioma que seria ouvido nos filmes foram cruciais para esta mudança de tom. Em ambos os momentos, percebeu-se uma negociação entre o projeto nacionalista do grupo de críticos liderado por Gonzaga, a penetração da cultura de consumo dos Estados Unidos em nosso mercado cinematográfico, questões relacionadas à identidade nacional e uma relação ambígua não apenas com as tentativas de homogeneização da América Latina pelo olhar dos produtores hollywoodianos, mas, por vezes, com a imagem do Brasil como um país latino-americano.

5 Referências

ADAMATTI, Margarida Maria. 2008. **A crítica cinematográfica e o star system nas revistas de fãs: A Cena Muda e Cinelândia (1952-1955)**. Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro - propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

DeCORDOVA, Richard. **Picture personalities: the emergency of the star system in America**. Chicago: University of Illinois Press, 1990.

FREIRE, Rafael de Luna. O cinema no Rio de Janeiro (1914-1929). *In*: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). **Nova História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica (as idéias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro)**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GALVÃO, Maria Rita. **Crônica do cinema paulistano**. São Paulo: Ática, 1975.

GARRAMUÑO, Florencia. **Modernidades Primitivas: Tango, Samba e Nação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

GOULART, Isabella Regina Oliveira. **Perdidos na tradução: as representações da latinidade e as versões em espanhol de Hollywood no Brasil**. Tese em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2018.

GOULART, Isabella Regina Oliveira. **A ilusão da imagem: o sonho do estrelismo brasileiro em Hollywood**. Dissertação em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2013.

HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. **Cita en Hollywood: antología de las películas norteamericanas habladas en español**. Bilbao: Ediciones Mensajero, 1990.

JARVINEN, Lisa. **The rise of Spanish-language filmmaking: out from Hollywood's shadow, 1929-1939**. New Jersey: Rutgers University Press, 2012.

KARUSH, Matthew B. **Culture of Class: Radio and Cinema in the Making of a Divided Argentina, 1920-1946**. Londres: Duke University Press, 2012.

KING, John. O cinema latino-americano. *In*: BETHELL, Leslie (Org.). **História da América Latina Vol. VIII - A América Latina após 1930: Ideias, Cultura e Sociedade**. São Paulo: Edusp, 2011.

LUCAS, Taís Campelo. **Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926-1942)**. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

MARIÑO, Cecilia Nuria Gil. Primeros intercambios entre la industria cinematográfica argentina y brasileña en la década del treinta. *AdVersus*, v. 27, p. 74-101, 2014. Disponível em: <http://www.adversus.org/indice/nro-27/dossier/XI2706.pdf>.

MICELI, Sergio. **Intelectuais à brasileira**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2001.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luís Felipe de. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2000.

RÍOS-BUSTAMANTE, Antonio. Latino participation in Hollywood: 1911-45. *In*: NORIEGA, Chon A. (ed.). **Chicanos and film: representation and resistance**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992, p 19-28.

RODRÍGUEZ, Clara E. **Heroes, lovers and others: the story of Latinos in Hollywood**. 2 ed. Nova York: Oxford University Press, 2008.

SA NETO, Arthur Autran Franco de. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. Tese (Doutorado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

SA NETO, Arthur Autran Franco de. Contatos imediatos Brasil e Argentina: Adhemar Gonzaga em Buenos Aires. *Significação - Revista de Cultura Audiovisual*, v. 40, p. 13-28, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71669/74786>.

SALLES GOMES, Paulo Emilio. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

SERNA. Laura Isabel. **Making Cinelandia: American films and Mexican film culture before the Golden Age**. Durham: Duke University Press, 2014.

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2008.

SKIDMORE, Thomas. **O Brasil visto de fora**. São Paulo: Paz e Terra, 1994.

VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca (1930-1950). *In*: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). **Nova História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

VINCENDEAU, Ginette. Hollywood babel: the coming of sound and the multiple-language versions. *In*: HIGSON, Andrew; MALTBY, Richard (Org.). **“Film Europe” and “Film America - cinema, commerce and cultural exchange 1920-1939**. Exeter: University of Exeter Press, 1999.

XAVIER, Ismail. **Sétima arte: um culto moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

ASSÉDIO EM A MENINA SANTA

ACOSO EN LA NIÑA SANTA

HARASSMENT IN LA NIÑA SANTA

Gonzalo Aguilar¹ 
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Resumo: 3 de junho de 2015: A marcha "Nem uma a menos", contra a violência de gênero e o feminicídio, é realizada em Buenos Aires e outras oitenta cidades argentinas. Embora o tema já estivesse presente nos debates sociais, a marcha dá uma voz poderosa não só para denunciar a violência contra a mulher, mas também para questionar como as relações afetivas entre homens e mulheres foram historicamente condicionadas. Desde seu primeiro curta-metragem, em 1995, Lucrecia Martel se concentrou na situação das mulheres e em sua percepção do afeto, como já haviam feito María Luisa Bemberg e Raúl de la Torre (cujo filme *Heroína* é citado em *A menina santa*). No entanto, Martel apresenta fatores ausentes na obra dos diretores anteriores: a vida provinciana, a violência extrema na família, o assédio sexual em espaços públicos, seus vínculos com a cultura popular e as reticências como forma narrativa do não dito e do oculto. Em 2004, *La niña santa* foi lançado. Neste artigo, analisarei o filme visto a partir da ruptura produzida pelo movimento 'Nem uma a menos', que transformou a forma como valorizamos, observamos e julgamos as relações afetivas entre homens e mulheres.

Palavras-chave: Feminismo; Assédio sexual; Espaço Público; Masculinidade.

¹ Doutor em Letras pela Universidade de Buenos Aires, pesquisador do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet), professor de Literatura Brasileira e Portuguesa na Universidade de Buenos Aires e Diretor do Programa de Mestrado em Literaturas da América Latina da Universidade Nacional de San Martín (Argentina). E-mail: gonzalus2001@gmail.com

Resumen: 3 de junio de 2015: Se realiza en Buenos Aires y otras ochenta ciudades argentinas la marcha "Ni una menos" contra la violencia de género y el feminicidio. Aunque el tema ya estaba presente en los debates sociales, la marcha brinda una voz poderosa no sólo para denunciar la violencia contra las mujeres, sino también para cuestionar cómo las relaciones afectivas entre hombres y mujeres han estado históricamente condicionadas. Desde su primer cortometraje, en 1995, Lucrecia Martel se ha centrado en la situación de la mujer y su percepción del afecto, como ya lo habían hecho María Luisa Bemberg y Raúl de la Torre (cuya película *Heroína* se menciona en *La niña santa*). Sin embargo, Martel presenta factores ausentes en la obra de directores anteriores: la vida provinciana, la violencia extrema en el ámbito familiar, el acoso sexual en los espacios públicos, su vinculación con la cultura popular y las reticencias como forma narrativa de lo no dicho y lo oculto. En 2004 se estrenó *La niña santa*. En este artículo analizaré el cine visto desde la ruptura producida por el movimiento 'Ni una menos', que transformó la forma de valorar, observar y juzgar las relaciones afectivas entre hombres y mujeres.

Palabras clave: Feminismo; Acoso sexual; Espacio publico; Masculinidad.

Abstract: June 3, 2015: The "Ni una menos" march against gender-based violence and femicide was held in Buenos Aires and eighty other Argentine cities. Although the topic was already present in social debates, the march provides a powerful voice not only to denounce violence against women, but also to question how emotional relationships between men and women have been historically conditioned. Since her first short film, in 1995, Lucrecia Martel has focused on the situation of women and their perception of affection, as María Luisa Bemberg and Raúl de la Torre (whose film *Heroína* is mentioned in *La niña santa*) had already done. However, Martel presents factors absent in the work of previous directors: provincial life, extreme violence in the family, sexual harassment in public spaces, its links with popular culture and reticence as a narrative form of the unspoken and hidden. In 2004, *La niña santa* was released. In this article, I will analyze the film seen from the rupture produced by the 'Ni una menos' movement, which transformed the way we value, observe, and judge affective relationships between men and women.

Keywords: Feminism; Sexual harassment; Public space; Masculinity.

DOI:[10.11606/issn.1676-6288.prolam.2023.211077](https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2023.211077)

Recebido em: 27/04/2023
Aprovado em: 19/11/2023
Publicado em: 30/11/2023

Uma vez que saem da aula de catequese, Amália e suas amigas costumam dar um passeio pela rua da pequena cidade de Salta, onde vivem. Elas geralmente param em frente à janela de uma empresa em que um músico faz uma demonstração com um *theremin*. O *theremin* é um instrumento de origem russa que soa por meio de ondas eletromagnéticas. As pessoas se aglomeram na calçada diante do que parece um milagre: um instrumento que não soa pelo contato, mas pelos movimentos das mãos do intérprete. A cena dos transeuntes em frente à empresa de música é repetida três vezes em *A menina santa (La niña santa, Argentina, 2004)*, de Lucrecia Martel. Em duas delas, ocorre o assédio ou o que poderíamos chamar, na ausência de um termo estabelecido, a *apoyada*². Na primeira cena, o doutor Janus – que estava na cidade participando de um congresso – se aproxima de Amália por trás e se inclina contra ela. A adolescente fica paralisada e, quando vira o rosto para ver o rosto do agressor, foge. Amália, que vinha do catecismo, interpreta o evento como parte de um plano divino no qual ela e o estranho – ela descobrirá mais tarde que é Jano – estão envolvidos. Na segunda vez em que eles se encontram na calçada, em frente ao concerto musical, é Amália quem toma a iniciativa e fica na frente de Jano para que ele possa se sustentar. Não só isso, ela também tenta tocar sua mão e quando ele, assustado, a tira fora, ela imediatamente vira a cabeça para olhar para ele. Jano escapa novamente. Ele ainda não sabe que Amália é filha de Helena, a dona do hotel onde está hospedado e a quem pretende seduzir. Jano não sabe que Amália acredita que ele faz parte dela daquele "plano divino" que é "o chamado", um tema que está sendo visto nas aulas de catequese.

² Em português, a apoiada ou a encostada. Na verdade, não há termo para este ato. A que se pode atribuir a falta de um nome? Foi a dificuldade das vítimas, devido à sua posição de fraqueza, dar-lhe um nome e, portanto, tornar o fenômeno mais visível e lhe proporcionar um estatuto social? Ou é por causa da própria natureza performativa do ato, de natureza corporal e que encerra toda discursividade? Ou o ato não admite o substantivo (a fixidez), mas a fluidez do verbo, já que geralmente se diz "foi apoiado", mostrando a importância do órgão sexual masculino? Talvez o uso do verbo fale da necessidade de inserir os sujeitos no ato em vez de imobilizá-lo em um substantivo.

O assédio sexual no espaço público acontece com alguma frequência e ocupa um lugar central nos debates sobre violência de gênero³. Não há dúvida que para Lucrecia Martel o tema tem um grande peso material e simbólico: não por acaso, a primeira cena de seu primeiro filme (o curta-metragem *Rey Muerto*, de 1995) começa com três personagens sentados em uma mesa em um bar, sob um cartaz de Rambo, e assistindo à jornalista Silvia Fernández Barrio na televisão. Naquele momento, a jornalista estava na boca de todos porque havia sido tocada nas nádegas durante a cobertura do ataque à embaixada em Israel. Os comentários dos telespectadores (entre os quais está o protagonista, ou seja, "o rei morto") insistem na ideia de considerar a profissional mais como um corpo feminino tocável do que como jornalista⁴. O assédio à jornalista, que ocorreu na vida real, continua na mídia. A enorme distância com a cena televisionada (o programa é transmitido em Buenos Aires, mas eles estão assistindo em Salta) não impede a fantasia machista com o corpo feminino como algo que o espectador também tem o direito de tocar.

Realizado em locais públicos, com mulheres que não são conhecidas e mantendo a invisibilidade do agressor, o apoio ou ato de encostar define ou confirma os lugares de poder de homens e mulheres no espaço público. Além disso, na atualização do poder patriarcal que supõe, ele também tenta definir um sujeito (o feminino) e dotá-lo de uma interioridade psíquica formada pelo medo, pela culpa e pela vergonha. A apoiada, como performance corporal, estabelece uma profunda diferença entre a vida interior (nojo, repulsa, impotência) e o mundo exterior (não ser capaz de expressar abuso): essa diferença informa a mulher das diferenças entre sua ideia de espaço público e a realidade que a espera. Nessa lógica, a mulher pode estar no espaço público, mas na condição de que seu corpo seja

³ Obviamente, não é possível ter estatísticas confiáveis, uma vez que é uma prática clandestina, mas quando, em junho de 2016, o coletivo "Ni una menos" incentivou as mulheres a contarem suas experiências de assédio nas redes sociais, os depoimentos sobre assédio em espaços públicos (especialmente meios de transporte) foram inúmeros. O relatório O Banco de Desenvolvimento da América Latina e a Federação Internacional de Automobilismo, que analisaram os problemas na Capital Federal, nos subúrbios de Buenos Aires, em Santiago do Chile e em Quito, é Reproduzido pela revista *Vinte e três* de 2 de janeiro de 2019. Disponível em: <https://www.veintitres.com.ar/politica/El-acoso-en-el-transporte-publico-otro-drama-cotidiano-7-de-cada-10-mujeres-lo-sufren--20190102-0005.html>

⁴ Eu uso o termo "tocável" que, embora não seja comumente utilizado, expressa uma violência sobre a linguagem, o tipo de atributo dos corpos de acordo com o gênero no espaço público.

tocável e, portanto, subordinado ao masculino (em contato, o corpo masculino se torna um falo, é o próprio pênis advindo do falo). *A menina santa* é uma reflexão cinematográfica sobre o processo de poder dessa velha prática reproduzida por Jano.

A apoiada em locais públicos é uma variante do assédio sexual, mas tem a sua especificidade. Geralmente a apoiada ocorre nos meios de transporte, que são o lugar de passagem do espaço privado para o público, da vida doméstica para o trabalho, da confiança ao olhar afetuoso dos outros aos olhares indiferentes de estranhos: o apoio é outro dos ritos de iniciação que os homens querem impor às mulheres. Os meios de transporte, mas também outras aglomerações, oferecem algo inestimável para o assediador: a presença de outros. Não só para facilitar a tarefa e a ocultação, mas porque a indiferença dos outros mostra que essa dominação não muda a relação entre as pessoas no espaço (não é que ninguém queira ajudar a vítima, o que o assediador quer é que ela sinta que os outros são indiferentes ao seu desespero ou desamparo). O medo e a paralisia aumentam a excitação do agressor porque o que ele busca não é satisfação sexual, mas um senso de dominância.⁵ A imobilidade da vítima, sua rigidez corporal é fundamental, porque o corpo da vítima deve permanecer passivo (o medo, sabe-se, aumenta a adrenalina dos poderosos). Se para a vítima é um conhecimento (ou reconhecimento) de seu lugar no espaço público diante do olhar dos outros, para o assediador é um reconhecimento do poder que o patriarcado lhe dotou.

Este aviso (agressão) é, então, um bem-vindo ao mundo patriarcal. Em geral, as vítimas são adolescentes e isso não é só porque elas são mais indefesas, mas porque na apoiada há toda uma pedagogia machista, um ato de iniciação. Este é o seu corpo (o tocável), este é o seu dono, este é o futuro que o espera. No caso de um adulto – como aconteceu com Silvia Fernández Barrio – parece ter sido um sinal muito claro de marcar uma deficiência de trabalho: você não é uma jornalista, você é *apenas* um corpo

⁵ Nesse sentido foram fundamentais os trabalhos de Rita Segato, principalmente *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*.

tocável. Algo que reafirma os comensais de *Rey Muerto* que assistem a ele na televisão.

Embora a apoiada não tenha a brutalidade do estupro ou produza o trauma do assédio no local de trabalho, também é inerente à estrutura masculina do desejo machista ⁶. Além disso, de todas as situações de assédio é a mais despersonalizada e, portanto, a mais estrutural do ponto de vista do poder, a que o expressa mais imediatamente (os corpos são transmissores diretos de padrões sociais). Se gênero é a prática discursiva e corporal na qual o sujeito adquire inteligibilidade social e reconhecimento político (Butler 2016, p. 83), o apoiado dota os corpos de uma inteligibilidade imediata no espaço público e nas relações de poder produzidas pela sociedade patriarcal.

Em *A menina santa*, as cenas de assédio desempenham um papel fundamental: o filme tem Amália como protagonista (a presença dela abre e fecha o relato), um dos enigmas que move a trama é o reconhecimento que Jano faz de que sua vítima é a filha de Helena e um dos temas fundamentais da história (em que consiste o chamado divino) encontra sua encarnação nesse ato. Além disso, o cartaz do filme⁷ ilustra o momento em que Amália vira a cabeça para enfrentar seu agressor. Digamos que *A menina santa* é, entre outras coisas, a história de como Amália se conhece, como ela descobre, reconhece ou constrói seu lugar no mundo. Se Amália interpreta o assédio como o plano atribuído por Deus a ela, também se pergunta o que levou Jano, um profissional respeitável, a assediar uma adolescente. Qual é o prazer de Jano se aproximar e encostar-se a ela?

A pergunta é difícil de responder porque Jano é um personagem opaco e seu ato não é uma característica definidora, mas algo que ele faz ao passar (ele não vai ao local para realizar o assédio, mas aproveita a oportunidade que lhe é apresentada aleatoriamente). Isso é que é interessante. Jano está longe de ser um perverso arrogante (como pode

⁶ Teresa de Lauretis fala sobre estupro como "fantasia sadofetichista" (1992, p. 144) da estrutura masculina do desejo. A expressão se aplica ao ato de um homem encostado em uma mulher.

⁷ Uma leitura político-cinematográfica de toda a cena é encontrada em Fernanda Alarcón: "O medo muda de lado". Disponível em: <https://latfem.org/una-apoyada-cine-martel-los-espectros-del-feminismo/>, acessado em 30 de julho de 2020.

ser seu colega, o doutor Vesalius), é bastante tímido, pai de família (ele é casado e tem três filhos) e se mostra como um homem correto e gentil. O que o leva a assediar uma adolescente? Que prazer ele obtém de seu ato? Porque, obviamente, não há busca por prazer sexual, são apenas alguns segundos de contato físico (embora esses segundos para Amália sejam séculos). A bondade ou decência de Jano não contradiz necessariamente o que ele fez, mas ambos os rostos podem coexistir sem conflito. Precisamente uma das características da dominação é que, para persistir, ela não precisa necessariamente ser cruel ou má. Um homem comum, tímido e respeitoso também pode exercê-la (porque além de ser comum, tímido e respeitoso, ele é acima de tudo um homem). Além disso, a celebração social do assédio em suas variantes mais leves faz parte de uma sociedade estruturada pelo desejo masculino e autoriza – ou incentiva – atitudes como as de Jano. Uma cena muito popular do filme italiano *Il Sorpasso* (1962), de Dino Risi, cujo diálogo circulou por muitos anos na memória do público, mostra as nuances da apoiada. No salão de baile de um restaurante, Bruno Cortona (Vittorio Gassman) dança ritmos lentos com a esposa do Comendador (a atriz Franca Polesello). Em um ponto, ele a abraça contra si mesmo e a inclina. Quando ela diz "oh-la-la" porque sente a dureza de seu membro, Vittorio Gassman sussurra "modestamente" para ela. Não é uma situação clássica de assédio sexual, mas talvez por isso seja interessante: a celebração que o público fez da ocorrência de Gassman fala de algo muito profundo. Gassman é um sedutor e provoca a pergunta machista: que mulher não gostaria de ser assediada por ele? A fantasia sexual masculina de apropriação do corpo feminino se alegra e se reafirma no "modestamente". É como se Jano, por ser um homem, quisesse desfrutar *modestamente* da propriedade que lhe foi atribuída pelo simples fato de ser homem.

Em *A menina santa* também as variações do assédio são múltiplas: da relação médico-paciente à relação do Doutor Vesalius e dos promotores.

Mas, se o Dr. Vesalius é o que é conhecido no jargão como um "festeiro"⁸, Janus é o contrário, um reprimido. É precisamente a sua falta de masculinidade, ou as suas más relações com a masculinidade, com o que um macho deve ser, que o leva a reafirmá-la de forma clandestina, obscura e vergonhosa. Como se não fosse ele quem se apoiasse nela, mas o poder patriarcal que ele deveria incorporar. Daí o seu nome, a sua dupla face (como indicado pelo nome do deus romano Jano). Como se a iniciativa sexual que ele não pode ter com Helena (ela é quem finalmente avança sobre ele e lhe dá um beijo) pudesse ser exercida com uma garota indefesa (embora o destino o engane, e a vítima acabe sendo a filha da mesma mulher que ele não se atreve a conquistar). No apoio, Jano não apenas produz um sujeito feminino subjugado, mas um sujeito masculino que é o ideal que ele não pode ser. Jano procura a vítima mais vulnerável, mas encontra a força de alguém que tem fé e crença em Deus.

As cenas analisadas em *A Santa Menina* não podem ser compreendidas se não pararmos na planificação. Lucrecia Martel não denuncia o assédio, mas mostra seus mecanismos através de imagens e sons. Em suas narrações, o corpo é o receptor de estímulos sonoros, visuais e táteis que são irredutíveis entre si, levando o espectador a interpretar diferenças, descompassos e concordâncias. O Theremin é o melhor emblema da alegoria dos sentidos de seu cinema: ao mesmo tempo em que hipnotiza o espectador ("é maravilhoso", diz um dos personagens), o leva a se perguntar *como funciona*.

As duas cenas de assédio duram quase o mesmo tempo (cerca de um minuto e quarenta segundos) e podem ser lidas no espelho. A diferença é que na segunda Amália assume um papel ativo e tenta interagir com Jano (algo que a apoiada não contempla), porém os planos de ambas são semelhantes. No primeiro, o Theremin toca música de Bach, o que Amália

⁸ Obviamente, há outras relações de poder que não envolvem necessariamente gênero. Fiz uma leitura geral do filme no capítulo "La niña santa y el cierre de la representación" do meu livro *Otros mundos (Un ensayo sobre el nuevo cine argentino)* (2006, 97-104)". O argumento central do capítulo é que, enquanto Helena é presa das claras relações visuais da representação, Amália, por outro lado, entra no confuso labirinto sonoro e usa sons, toques e até cheiros para pegar Jano, o homem que ela quer salvar. Deixa a ordem visual (que frustra o desejo) para se mover para o outro, feito de sons, cheiros e superfícies.

interpreta em uma chave mística (embora o Concerto em ré menor BWV 1059 não seja caracterizado como uma peça religiosa). No segundo, por outro lado, soa a famosa Habanera de *Carmen*, de Georges Bizet, uma ópera que conta um dos casos mais famosos de violência de gênero. O momento que interpreta o Theremin não é o assassinato de Carmen nas mãos de José, mas o momento em que ela canta: "L'amour est un oiseau rebelle" ("O amor é um pássaro rebelde").⁹ A declaração de Carmen coincide com a de Amália, embora com intenções mais profanas: "L'amour est enfant de bohème, / Il n'a jamais, jamais, connu de loi. / Si tu ne m'aimes pas, je t'aime. / Et si je t'aime, prends garde à toi!" ("O amor é uma criança boêmia, / Nunca, nunca, conheceu a lei. / Se não me amas, eu te amo / E se te amo, cuidado!").

Na planificação, Martel enfatiza três aspectos: a chegada de Jano do outro lado da rua, em uma profundidade de campo que masculiniza o espaço na perspectiva do próprio Jano, como um ambiente que seu corpo se apropria. Como se o espaço social urbano em que as ações ocorrem fosse marcado pela relação de gênero antes de os personagens agirem. O segundo aspecto é a fragmentação, típica das armações martelianas, que se concentra nas calças de Amália e Jano, em suas mãos, nos movimentos sutis de apoio. A fragmentação da sequência desnuda a cena de toda sexualidade: como dissemos antes, a encostada é mais uma demonstração de poder do que de satisfação sexual. Finalmente, na primeira cena, a câmera permanece por um longo tempo no rosto de Amália. Segundo Natalia Christofolletti Barrenha, em *A experiência do cinema de Lucrecia Martel*, "o rosto da menina – em sutis contorções de estranheza, horror, susto e prazer – é iluminado por uma luz misteriosa (divina?) naquele momento, concretizando uma epifania" (2013, p. 162). Amália expressa todos esses afetos de forma contida, como exige a violência explosiva do assédio. Jano, por outro lado, transmite uma absoluta impassibilidade, como se não pudesse expressar a alegria causada pelo domínio que exerce sobre ela. A

⁹ De fato, em 2018, uma versão foi lançada. Ópera feminista no Teatro do Maggio Musicale de Florença, dirigida por Leo Muscato, isso mudou o final da história: em vez de Dom José assassinar Carmen, ela se defende e o mata. Como era de esperar, a mudança provocou muita polêmica.

apoiada é uma internalização em todos os seus aspectos: ocorrendo no espaço social, é – pelo efeito de sua violência – individual, privado e mudo. Ambos são vulneráveis, mas em sentidos diferentes: Jano ao poder do patriarcado e Amália aos poderes da catequese.

Uma das consequências imediatas da apoiada é que, ao não encontrar ajuda ou um ponto de ancoragem no olhar dos outros, a vítima acaba aceitando aquele lugar, seja por desamparo ou medo. Os apoios exteriores são fundamentais para se levantar contra esse abuso, para exercer resistência e se opor a uma subjetividade que não é aquela que quer provocar o assédio. Amália ainda não tem as ferramentas disponibilizadas pelos movimentos feministas ou pelo coletivo "Ni una menos" como contrapedagogia e forma de formar sujeitos empoderados que dizem: esse corpo não é tocável por ninguém, "esse corpo é meu". O que Amália faz é uma interpretação religiosa, mas, ao submeter-se a esse poder, ela inesperadamente encontra novos caminhos que a reafirmarão como mulher. Amália não faz uma leitura errada, mas uma leitura interessada: ela lê o ato como uma mensagem do domínio do Senhor e de seus planos para ela. Nesse processo, Amália descobre que seu corpo é dela. Não uma propriedade de outros (como Jano afirma), mas uma posse de si mesma¹⁰. O plano divino do além acaba por se tornar um projeto de vida profano e neste mundo.

A primeira leitura de Amália é no contexto de suas aulas catequéticas e o que diz o cântico do poema de Santa Teresa de Ávila que abre o filme:

Vossa sou, para vós nasci,
Que mandais fazer de mim?
Soberana Majestade,
eterna sabedoria,
bondade tão boa para a minha alma;
Vós, Deus, ser único, bondade e alteza,
olhai a minha grande baixeza,

¹⁰ Proponho-me a ler "mi cuerpo es mío" não como um slogan de alcance psicológico-científico, mas político-pragmático que não quer expressar uma verdade ou conhecimento, mas um modo de ação e afirmação. O "meu" em vez de se referir a uma propriedade (lógica patriarcal e hierárquica dos senhores), mas como posse ou usufruto (uso compartilhado, gozo da coisa dos outros em relações entre iguais).

para mim que hoje vos canto o meu amor: Que quereis de mim,
Senhor?

...
Pois eu entreguei-me completamente.¹¹

Amália compreende a cena de assédio sob o olhar divino e a conclusão a que chega não é desprovida de lógica. As aulas catequéticas são também uma pedagogia para aceitar e construir o seu papel de mulher submetida a Deus (e uma vez que Deus geralmente não está lá, um Senhor certamente aparecerá). Feita para a Soberana Majestade de Deus, atenta ao seu chamado e rendido aos pés do Senhor. Na interseção entre catequese e assédio, Amália busca a justificativa de sua existência no ato do Sr. Jano. A subjetividade de uma adolescente que nasce à sexualidade surge da interpelação de Jano e de Deus (o "chamado"). Amália identifica-se com seu vitimário e, além disso, imagina-o como parte do mesmo desígnio divino. Juntos se redimirão.

Daí a diferença entre as duas cenas de assédio: se na primeira é Jano quem está atrás dela, agora é ela quem está na frente dele. O que parece ser a cena da confirmação de uma sujeição, acaba sendo o caminho para *outra* Amália. Primeiro, deixa que se apoie, depois tenta tocar sua mão e, finalmente, vira-se para que o Senhor olhe para ela e a reconheça como parte de um plano comum. No entanto, Jano foge, ele é apenas um homem com medo de ser descoberto e que não lê em sua vítima uma cumplicidade, mas uma denúncia. Embora o reconhecimento do olhar soberano seja negado, Amália insiste na ideia do plano, mas gradualmente descobrirá que esse plano tem que ser outro (que não há reconhecimento no olhar soberano). A história entre Amália e Jano termina no quarto do hotel quando ela tenta beijá-lo e ele a rejeita, machucando-a sem querer no olho. "Você é bom", a garota diz a ele duas vezes, mas ele não a entende. O mal-entendido é previsível e rege os saltos da história: Jano vai contar a

¹¹ "Vuestra soy, para Vos nací, / ¿qué mandáis hacer de mí? / Soberana Majestad, / eterna sabiduría, / bondad buena al alma mía; / Dios, un ser, bondad y alteza, / mirad la gran vileza / que hoy os canta amor así: ¿qué queréis Señor de mí? [...] pues del todo me rendí".

Helena o que fez com a filha e ela interpreta que ele a procura e lhe dá um beijo; os pais descobrem Josefina na cama com a prima e depois ela encobre a cena contando o assédio sofrido pela amiga; os pais sentem-se obrigados a ir ao hotel denunciar o médico. O descompasso entre imagens e sons também ocorre entre intenções, ações e as reações que elas provocam.

Se Amália não encontra a justificativa para sua existência no olhar de Jano (assédio como um chamado), dois caminhos pelos quais ela começará a percorrer outra vida serão apresentados. Em uma cena em seu quarto, Amália se masturba e acessa um prazer que o Senhor Janus nega a ela. A mão que antes havia movido para receber o contato de seu aliado (ou agressor) agora encontra conforto e prazer (não se rende ao Senhor, mas ao seu próprio corpo). Mas há outra saída, muito mais importante, porque inclui o olhar do outro (ou da outra, neste caso). Ao longo da história, Josefina acompanha-a como amiga cúmplice e também lhe dá o beijo que Jano lhe nega. Com ela, o olhar do Senhor desaparece. Josefina está tão presente no mundo de Amália que seu rosto parcialmente entra no plano enquanto Janus assedia Amália. Além disso, a cena de assédio termina com um olhar cúmplice entre Josefina e Amália, como se o retorno do olhar do assediador encontrasse um ponto de ancoragem na amiga.

Esta bifurcação da história entre o plano divino com Jano e a vida amistosa com Josefina faz com que o filme tenha, de certa forma, dois finais: um é o de Jano e Helena, na performance médico-paciente que encerrará o congresso; o outro é o de Amália e Josefina, na piscina jurando fidelidade eterna.

A representação do encerramento do congresso finalmente não ocorre. O espectador apenas assiste ao prelúdio do que será o escárnio público do doutor na frente de seus colegas e sua família¹². Antes de subir

¹² Em *O Pântano* (*La ciénaga*, Argentina 2001), de Lucrecia Martel, duas meninas cantam em frente ao ventilador, deformando suas vozes, a seguinte rima de berçário: "Doctor Jano, cirujano / hoy tenemos que operar / en la sala de emergencias / a una chica de su edad / Ella tiene veintiún años / Usted tiene un año más / Doctor Jano, cirujano / No se vaya a enamorar". Segundo Diego Lerer ("Lobo suelto, cordero atado" em *Clarín*, 17 de julio de 2003), trata-se de uma rima que os meninos cantavam na Espanha, inspirada no bom jovem Dr. Gannon, da série de TV *Centro Médico*, e não estava no roteiro original, mas foi uma contribuição de uma das meninas durante o *casting*.

ao palco, Jano descobre que "chegaram a denunciar um médico que tocou na menina no hotel". Se um ato clandestino permanecer aos olhos de todos, o homem que uma vez quis encarnar o destruirá. Entretanto, naquele que se pode considerar o segundo final, Josefina e Amália nadam juntas na piscina do hotel: "Cuidarei sempre de ti", diz-lhe. "Você não tem suas irmãs. Eu sou sua irmã". E quando Amália lhe diz que vai ter irmãos gêmeos, reafirma o gênero: "Digo *irmãs*". Amália não pôde encarnar o plano divino, mas encontrou uma amiga, uma relação afetiva que se tornou um laço de sangue. No entanto, eles podem não ser dois finais, mas um, duas maneiras de contar dois eventos que fazem parte da mesma estrutura. O que a passagem do tempo mostrou é que a visibilidade do assédio e da solidariedade entre mulheres são dois lados da mesma moeda: diante da violência de gênero, diante do assédio de rua, o surgimento de um novo sujeito feminino para escavar os fundamentos do patriarcado.

BIBLIOGRAFIA

AGUILAR, Gonzalo. **Otros mundos (Un ensayo sobre el nuevo cine argentino)**. Buenos Aires, Santiago: Arcos, 2006.

BUTLER, Judith. **El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad**. Buenos Aires: Paidós, 2016.

CHRISTOFOLETTI BARRENHA, Natalia. **A experiência do cinema de Lucrecia Martel**. São Paulo: Alameda, 2013.

LAURETIS, Teresa de. **Alicia ya no (Feminismo, semiótica, cine)**. Valencia: Cátedra, 1992.

LEREE, Diego. Lobo suelto, cordero atado. **Clarín**, Buenos Aires, 17 julho 2003.


SEGATO, Rita. **Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos**. Buenos Aires: Prometeo, 2021.

Tradução: Daniela Gilone

**FICÇÃO VISIONÁRIA E ANTICOLONIALIDADE NO FILME
"O QUE NÃO TEM ESPAÇO ESTÁ EM TODO LUGAR",
DE JOTA MOMBAÇA**

*FICCIÓN VISIONARIA Y ANTICOLONIALIDAD EN
"LO QUE NO TIENE ESPACIO ESTÁ EN TODAS PARTES", UNA PELÍCULA DE
JOTA MOMBAÇA*

*VISIONARY FICTION AND ANTICOLONIALITY IN
"WHAT HAS NO SPACE IS EVERYWHERE", A FILM BY JOTA MOMBAÇA*

*Fernando do Nascimento Gonçalves*¹ 
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: O artigo discute o filme-ensaio "O que não tem espaço está em todo lugar" (2020), da artista visual Jota Mombaça, que realiza debates sobre racismo interseccionado com classe, gênero e sexualidade através de textos, performances, instalações, filmes e fotografias. Realizado durante a pandemia do Covid-19, o filme é uma espécie de diário de viagem fabulado a partir da ressignificação de arquivos de deslocamentos da artista entre Lisboa, Fortaleza e Berlim. Com ele, a artista faz um manifesto contra a violência e exclusão de corpos e subjetividades que não se encaixam no modelo moderno-capitalístico do homem ocidental, branco, cisgênero e heterossexual. O texto discute as operações enunciativas acionadas no filme e seu papel na crítica de Mombaça a essas lógicas de violência. Conclui-se que tais estratégias, por um lado, impregnadas de gestos de errância, velocidade e instantaneidade, corporificam dores e interdições, mas, por outro, implicam um pacto com a vida, no qual corpos e subjetividades dissidentes, exatamente por não poderem existir no mundo, precisam ser afirmados em todo lugar.

Palavras-chave: Anticolonialidade; Ficção Visionária; Filme-Ensaio; Corpos dissidentes; R/existência.

¹ Professor no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Este artigo resulta de pesquisa financiada pela Faperj e pelo CNPq. E-mail: goncalvesfernandon@gmail.com

Resumen: El artículo aborda el ensayo fílmico “Lo que no tiene espacio está en todas partes” (2020), del artista visual Jota Mombaça, que conduce debates sobre el racismo intersectados con la clase, el género y la sexualidad a través de textos ensayísticos, performances, instalaciones, películas y fotografías. Realizada durante la pandemia de Covid-19, la película es un diario de viaje basado en la fabulación de archivos de los recorridos del artista entre Lisboa, Fortaleza y Berlín. Por medio de eso, la artista construye un manifiesto contra la violencia y la exclusión de cuerpos y subjetividades que no encajan en el modelo moderno-capitalista del hombre occidental, blanco, cisgénero y heterosexual. El texto discute las operaciones enunciativas desencadenadas en la película y su papel en la crítica de Mombasa a estas lógicas de violencia. Se concluye que tales estrategias, impregnadas de gestos errantes, de rapidez e instantaneidad, encarnan, por un lado, el dolor y las interdicciones, pero, por otro lado, implican un pacto con la vida, en el que cuerpos y subjetividades disidentes, precisamente por no poder existir en el mundo, necesitan ser afirmadas en todas partes.

Palabras-llave: Anticolonialidad; Ficción visionaria; Cine-Ensayo; Cuerpos disidentes; R/existencia.

Abstract: The article discusses the film-essay “What has no space is everywhere” (2020), by the visual artist Jota Mombaça, who conducts debates on racism intersected with class, gender and sexuality through texts, performances, installations, films and photographs. Made during the Covid-19 pandemic, the film is a kind of travel diary based on the reframing of archives of the artist's journeys between Lisbon, Fortaleza and Berlin. In so doing, the artist forges a manifesto against violence and exclusion of bodies and subjectivities that do not fit the modern-capitalistic model of the western, white, cisgender and heterosexual man. The text discusses the enunciative operations triggered in the film and their role in Mombasa's critique of such logics of violence. It is concluded that such strategies, impregnated with wandering gestures, speed and instantaneity, embody, on the one hand, pain and interdictions, but, on the other hand, imply a pact with life, in which dissident bodies and subjectivities, precisely because they cannot exist in the world, need to be affirmed everywhere.

Keywords: Anticoloniality; Visionary Fiction; Film-Rehearsal; Dissident bodies; R/existence.

DOI:[10.11606/issn.1676-6288.prolam.2023.211328](https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2023.211328)

*Recebido em: 30/04/2023
Aprovado em: 19/11/2023
Publicado em: 30/11/2023*

1 Introdução

Este artigo discute o filme-ensaio² "O que não tem espaço está em todo lugar" (2020), da escritora, pesquisadora, ativista e artista visual brasileira Jota Mombaça. Sediada atualmente em Lisboa e atuante na cena artística internacional, Mombaça se vê como uma artista em trânsito, estrangeira em seu país de origem. Uma das questões que a atravessa é o legado colonial, que atravessa, além de seu próprio corpo e existência, o tratamento dado ao racismo, classe e interseccionalidade de gênero e sexualidade em seus textos ensaísticos, performances, vídeos, fotografias e instalações.

Mombaça encontra no circuito internacional de arte contemporânea uma das arenas de luta e de produção de uma visibilidade "dissensual" por meio de seu corpo negro, gordo, nordestino e não-binário. A artista aposta na ficção visionária ou especulativa como método e tática de construção de uma crítica anticolonial nos circuitos acadêmico e da arte, notadamente espaços de poder. O termo ficção visionária foi cunhado originalmente pelas escritoras e ativistas estadunidenses Walidah Imarisha e Adrienne Brown³ para designar uma forma de imaginação política que parte de situações concretas do presente para entendê-las ou narrá-las de outra forma, como parte do esforço de vislumbrar outros mundos e/ou futuros possíveis e desejados.

Em "O que não tem espaço está em todo lugar", a ficção visionária constitui ao mesmo tempo um método e uma forma expressiva, em que a imaginação se relaciona intimamente com a prática de revisitação e ressignificação de arquivos para criar outras narrativas possíveis sobre eles. No campo das artes visuais, esse retrabalho é certamente uma estratégia

²Esse termo tem sido utilizado no campo do cinema como "chave de leitura para um conjunto de obras marcadas por características como a autorreflexão, a metalinguagem, o uso crítico do dispositivo cinematográfico e um certo teor autobiográfico. A expressão também designa formas de produção não-ficcional mais ou menos afastadas do cânone do documentário e dos seus principais modos de representação institucionalizados, como o expositivo, o observacional e o participativo, bem como do cinema experimental". Cf. ALMEIDA, 2018, p. 92.

³ Co-editoras da antologia *Octavia's Brood: Science Fiction Stories From Social Justice Movements*, cujo título é inspirado na também escritora estadunidense de ficção científica Octavia Butler. Essas escritoras, por sua vez, são grandes inspirações para Jota Mombaça, que usa o termo ficção visionária em seus textos e aplica seu princípio em vários de seus trabalhos de artes visuais.

comunicativa explorada há tempos para fazer comentários e críticas sociais e políticas, como no caso das fotomontagens dadaístas e surrealistas, ou para explorar questões relacionadas à verdade e à autoridade dos próprios arquivos, como é frequente no contexto da arte contemporânea. Com isso, os artistas buscam questionar essa verdade e essa autoridade e oferecer outras perspectivas sobre as grandes narrativas da História e a próprias formas de representação, de modo a poderem intervir poética e semioticamente sobre os processos de produção de memória e esquecimento e de construção de identidades e também das violências e exclusões a ela ligadas.

É o caso do filme-ensaio de Mombaça. Nele, a artista apoia-se na apropriação e no retrabalho de elementos materiais, discursivos e simbólicos para desenhar uma crítica política e inventar novos lugares de enunciação sobre o mundo como lugar traumático (MOMBAÇA, 2021). Interseccionando literatura e artes visuais, o filme realiza um trabalho sobre arquivos históricos, midiáticos, corporais, de natureza visual e sonora, com base em suas próprias experiências.

A obra foi realizada por meio da fabulação⁴ de fragmentos de arquivos pessoais de momentos de isolamento social e de trechos de seus deslocamentos entre Lisboa, Fortaleza e Berlim, em 2020. Como muitos de seus trabalhos, escritos e intervenções em circuitos institucionalizados⁵, o filme articula suas discussões sobre monstruosidade e colonialidade⁶. Encomendado pelo Instituto Moreira Salles, o curta tem duração de 10'42" e

⁴ A noção de fabulação aqui se apoia em Deleuze e Guattari (1992), para quem fabular consiste em um trabalho intensivo com as formas expressivas que dota de qualidades particulares algo que é visto, vivido ou narrado, potencializando sua capacidade de afetar nossa percepção e apreensão do real. A fabulação é entendida aqui como estratégia enunciativa que se apropria de elementos diversos e de distintas naturezas e que podem então ser transformados em forma-pensamento por meio de um jogo sógnico com seus fragmentos. É por meio dessa operação que surge o que, nas artes visuais, Luiz Claudio da Costa chamou de "efeito arquivo", experiência na qual as imagens não valem ou bastam apenas por si mesmas ou por seus contextos, mas como elemento dotado de uma "presença cindida entre a atualidade imobilizada e a virtualidade múltipla" (DA COSTA, 2004, p. 47).

⁵ O texto evocará particularmente a performance "A gente combinamos de não morrer", uma imagem de 2017 contida no artigo "Plantação cognitiva" (2020), e o último livro de Mombaça, "Não vão nos matar agora", publicado em 2021, e o vídeo da *live* de lançamento do referido livro no Youtube, que tem o mesmo nome do livro.

⁶ O termo se refere ao conceito de colonialidade de poder, central no pensamento latino-americano descolonial, e que é caracterizado por Aníbal Quijano (2005) como um projeto que se constitui a partir da modernidade europeia e seu projeto de exploração e dominação, mas que persiste hoje sob outras formas de poder. Para Quijano, esse projeto se articula em torno do controle da economia, da autoridade, do gênero e da sexualidade, do conhecimento e da subjetividade, por meio de lógicas materiais e simbólicas que operam dentro de uma racionalidade redutora e universalizante e de um modelo econômico predatório e excludente.

foi apresentado pela primeira vez no Brasil em 2020 e depois, em 2021, no Fuso, festival português de videoarte.

A artista considera o filme como um desabafo e um diário de viagem. Mas, como veremos, desabafo e viagem são, como seu próprio corpo, dados que ela aciona para viabilizar sua imaginação política. A obra traz elementos estéticos e conceituais-chave frequentes em suas obras, como o uso combinado da palavra, da imagem e do próprio corpo em performance. Tais elementos constituem presenças densas e contundentes com os quais ela vai realizar uma bricolagem audiovisual feita de uma profusão de imagens fixas e em movimento, múltiplas telas e superposições costuradas por estranhas sonoridades e narrações em *off*.

"O que não tem espaço está em todo lugar" pensa esses deslocamentos e essas multiplicidades enunciativas como forma de especular possibilidades de sobreviver concreta e simbolicamente à violência colonial e exclusão de corpos e de subjetividades impossíveis como as dela, que não cabem no modelo moderno-capitalístico universalizado do homem branco, cis, europeu e que, por isso mesmo, buscam criar espaços de re-existência através de estratégias de movência e simultaneidade.

2 Um corpo fugitivo

Quando tentamos analisar um sistema impositivo, sempre temos de olhar para suas margens. Elas fazem parte do próprio sistema que as cria. São vidas que não conseguem entrar no sistema que, simultaneamente, lhes foi imposto. Sua imposição não é estar fora do sistema, mas ser a margem. São os monstros que confirmam o normal da normalidade.

Brigitte Vasallo

Corpo, palavra e imagem são matérias-primas de Jota Mombaça. Elas são acionadas frequentemente em seus trabalhos e ações para realizar uma crítica e um combate que apontam para as possibilidades de pensar e existir em meio às feridas deixadas pelo Colonialismo. Partindo da

experiência física e subjetiva de exclusão e da violência contra corpos racializados e dissidentes de gênero e sexualidade, como o seu próprio, Mombaça usa esses elementos para montar um corpo-manifesto que ao mesmo tempo lhe permite fazer uma denúncia visceral dos sistemas neocoloniais que reproduzem atualmente essas violências através de outras formas de dominação.

A ideia de um corpo-manifesto não deve ser entendida aqui de forma literal ou se confundir com a presença em si de seu corpo ou com gestuações ostensivas comuns em algumas de suas performances, como “A gente combinamos de não morrer”⁷ (2018), onde Mombaça faz uma leitura poética e empunha uma faca feita com cacos de vidro, madeira e cadarços vermelhos (**FIG.1**).

Figura 1 – Trecho do vídeo da performance “A gente combinamos de não morrer” (2018).



Fonte: www.artebrasilios.com.br

Nesse trabalho, a artista mobiliza esses gestos para tratar simbolicamente da precariedade das próprias formas de defesa desses corpos contra as violências que lhes são impostas. O corpo-manifesto se constrói, nesse caso, tanto pela ação do corpo que empunha a faca quanto pela leitura-poética e pela própria faca improvisada. Esse corpo-manifesto seria, portanto, a performance do dissenso e da desobediência a normas e padrões e se apresenta de diferentes formas em seus trabalhos. Outro

⁷ O título se refere a um conto de Conceição Evaristo em seu livro *Olhos d'água*, onde a discordância da regência verbal consiste em uma licença poética. A discordância verbal é tomada por Mombaça como uma forma metafórica da desobediência de corpos e modos de vida que não se encaixam nos padrões raciais e cis-hetero-normativos.

gesto muito utilizado por ela, por exemplo, é a rasura que faz no interior de seus textos ensaísticos e fotos (**FIG. 2**), intervenções que usa para produzir uma certa “opacidade”⁸ e tentar escapar a uma visibilidade e inteligibilidade excessivas, capazes de fazer com que seja lida e compreendida de modos redutores e essencialistas.

Figura 2 – Sem título (2017)



Fonte: <https://www.afterall.org/article/the-cognitive-plantation>.

No filme, esse corpo-manifesto vai ser forjado através de outros gestos, como a combinação de narrações em *off* com arquivos audiovisuais multi-temporais de seus deslocamentos pelo mundo durante a pandemia do Covid-19, enquanto participava de projetos e exposições. Como veremos, esses gestos carregam a força “dissensual” de sua própria carne, espaço que usa poética e esteticamente para discutir as relações entre corpo e morte e com a qual cartografa, denuncia e tenta escapar a esse estado/lugar constante de negação e violência, que ela associa à noção do trauma colonial.

Analisado por Fanon (2008), o trauma colonial, que operou inicialmente sobre os corpos racializados, é um evento extemporâneo complexo produzido pela modernidade ocidental europeia a partir da

⁸ Uma referência ao texto “Pela Opacidade”, de Édouard Glissant (2008).

invenção da categoria de raça, com a qual legitimou-se a inferiorização e violência contra determinados corpos, povos, lugares e modos de vida. Contudo, esse trauma não se reduz ao aspecto racial, mas à vida e à diversidade como um todo, pois se relaciona diretamente com as colonialidades de poder, do saber e do próprio ser, como aponta Quijano (2005). O trauma abarca, portanto, além das questões raciais, de gênero e sexualidade, as visões de mundo e os modos de vida, que também são vetores de constituição de sujeitos e mundos.

Em seu desejo de fazer implodir esse mundo traumático, questionando “molecularmente” seus princípios materiais, simbólicos, subjetivos e ontológicos de dominação e destruição, o corpo-manifesto de Mombaça vai se manifestar por meio de uma outra operação central muito presente no filme: a fuga. A noção de fuga aqui tem certamente a ver com o gesto do deslocamento, mas não deve ser entendida com uma simples evasão, e sim, como a ação de estilhaçar as ficções da modernidade a partir da manutenção da existência de corpos e espaços sempre em risco. Nos trabalhos da artista, o gesto de fugir para não morrer pode ser entendido como um esforço permanente de testemunhar e de nomear as ruínas do presente para torná-las visíveis e seguir colocando-as em questão, a fim de que sejam ao menos corrompidas.

A fuga como ação poética, estética e política em Mombaça é, portanto, uma estratégia de sobrevivência e de roubar tempo ao presente. Re/Existir, ocupar, circular. São esses aspectos performáticos que vemos no filme, que aborda poeticamente, como em diversos de seus trabalhos, a exclusão e o genocídio cotidiano dos corpos e subjetividades dissidentes através de uma estética da fuga.

3 Uma estética on the run

DESEJAMOS PROFUNDAMENTE QUE O MUNDO COMO NOS FOI DADO ACABE. E esse é um desejo indestrutível. Fomos submetidas a todas as formas de violência, fecundadas no escuro impossível de todas as formas sociais, condenadas a nascer já mortas, e a viver

contra toda formação, no cerne oposto de toda formação. Desejamos profundamente que o mundo como nos foi dado acabe. E que ele acabe discretamente, no nível das partículas, na intimidade catastrófica deste mundo destituído de mundo, este mundo que até a própria terra rejeita.

Jota Mombaça

Para compor seu diário de viagem, com o qual Mombaça põe seu corpo impossível em cena e o faz ocupar espaços onde não deveria ou não poderia estar, o filme aciona e mescla elementos e referências estéticas e de linguagem de distintas tradições experimentais do cinema documental, como os de Chris Marker, que aposta igualmente na fabulação de imagens de arquivo, através do uso dos *stills* fotográficos e da narrativa em *off*; aciona também múltiplas telas e narrativas simultâneas, como em Peter Greenaway. O filme faz uso dos quadros fotográficos cinetizados, imagens *flow* conjugadas com conteúdos feitos para o *reels* do Instagram e narrações em *off* para produzir uma intertextualidade audiovisual cujos efeitos são o de produzir e situar uma presença sempre deslocada e em trânsito, atravessada todo o tempo por múltiplos afetos, de tanto de interdição e quanto de liberdade.

Já no início do filme, vemos essa sucessão de quadros fotográficos, em que Mombaça aparece em seu quarto, durante o período de isolamento social em Lisboa, no início da pandemia do Covid-19. Os quadros nos mostram detalhes do ambiente, objetos e roupas espalhadas e a artista sentada na cama mexendo no celular. Enquanto as cenas desfilam, ouvimos uma sonoridade lúgubre e uma narrativa em *off* em inglês que faz uma lista de nomes de escritores e escritoras que se suicidaram e com os quais ela se identifica (**FIG. 3**).

Figura 3 – Frame do filme. 1'03''

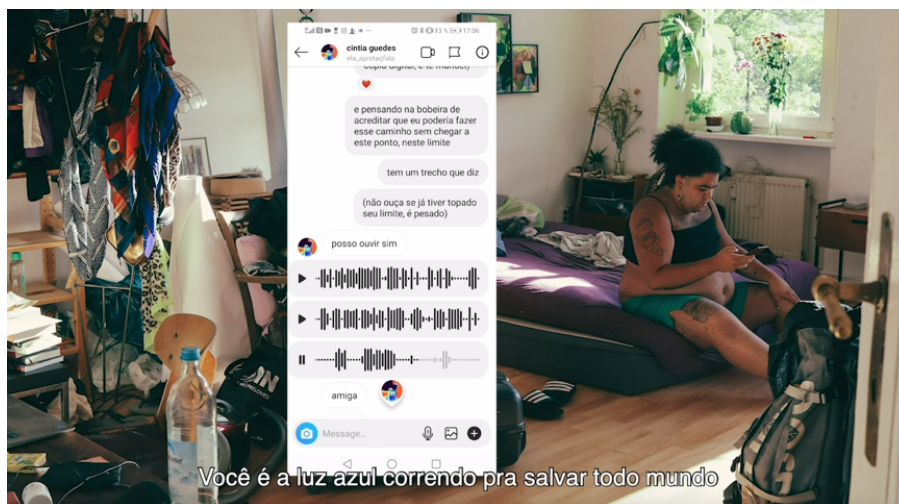


Fonte: <https://ims.com.br/convida/jota-mombaca/>

São nomes, segundo ela, contidos em uma lista de 144 páginas encontradas na Wikipedia e tantos outros não listados pelo Google, que também escolheram morrer e com as quais ela igualmente se identifica. Corte para um fundo negro. Ela nos fala também sobre pessoas que não escolheram morrer, mas que estão desaparecidas e/ou que foram silenciadas. Surge então uma imagem da artista sentada na cama. A imagem treme e é cortada novamente. Volta com a imagem de uma tela de celular aberta no whatsapp, superposta à imagem do quarto, onde a vemos lendo poemas da escritora *queer* sul-africana Koleka Putuma⁹ para a amiga, professora e pesquisadora de relações raciais e de gênero Cintia Guedes. **(FIG. 4)**.

⁹ Os detalhes de nomes e ações contidas nas descrições das cenas do artigo têm como base as informações disponibilizadas pela própria artista na ficha técnica do filme.

Figura 4 – Frame do filme. 3'03”.



Fonte: <https://ims.com.br/convida/jota-mombaca/>

Nesse momento-desabafo, observamos como o uso combinado do som, da cinetização dos quadros fotográficos e da narrativa em off criam uma ambiência soturna com a qual Mombaca vai abordar a questão da fragilidade e do peso da vida, tanto para escritoras conhecidas quanto para pessoas negras, trans e não-binárias como ela. Essas cenas iniciais compartilham a própria angústia, a solidão e o desamparo que acomete vidas como a dela ou com as quais ela se identifica, vidas que decidiram ou não conseguiram mais viver, que foram interrompidas ou que estão constantemente em risco de ser exterminadas. Note-se que essa angústia existencial é também política e é reforçada pelo peso do isolamento social imposto pela pandemia e por sua codificação, através do uso de seus arquivos pessoais e com o qual dá concretude a seu estado pessoal e social de solidão e desamparo.

Com o cruzamento dessas duas instâncias, pessoal e coletiva, construído por meio da fabulação dos arquivos, o desabafo ganha aí a consistência daquilo que Deleuze e Guattari (1992, p. 220) chamaram de “afecto”, que não é aquilo que se sente (“afecção”), mas o que nos põe em um estado outro e nos faz ser “um com uma coisa” ou um “devir não humano do homem”, como os autores explicam. O desabafo se torna então o próprio corpo da angústia, fabulado pelas imagens. É assim também que

ele perde uma dimensão pessoal e vai ganhar uma conotação política, na medida em que endereça uma crítica às formas de violência do Estado, do racismo, do classismo e do sexismo cotidianos no Brasil, que apenas em 2022 levaram à morte uma pessoa LGBTQI+ a cada 34h, sendo que de um total 242 pessoas assassinadas, 110 eram mulheres trans e travestis, sem contar outras 14 mortes por suicídio¹⁰.

Na sequência, o filme corta para um quadro com título do filme. Esse momento marca o início dos deslocamentos da artista pelo mundo. Novo corte e vemos imagens em movimento de vistas aéreas capturadas da janela de um avião em pleno voo, gravadas com o celular. As imagens são tremidas e nelas vemos céu e terra com a linha do horizonte no sentido vertical, ao som de um som estridente parecido com o de uma motosserra. Corte para imagens de árvores em um parque numa tarde ensolarada em Berlim, no inverno de 2020. A câmera se move erráticamente de forma a tremer a cena, gerando superexposição de luz e tornando a imagem quase abstrata. A essas imagens são justapostas outras igualmente abstratas, borrando ainda mais o conjunto, que continua se movendo ao som da motosserra.

Ao conjunto movente e opaco são coladas três telas que mostram imagens simultâneas e em movimento, pertencentes a temporalidades espiraladas¹¹ (MARTINS, 2021) e que parecem viajar numa máquina de espaço-tempo: imagens como a de uma banda performando uma *jam session* em Johannesburgo, em 2019; de recortes de dois mapas interativos gerados por aplicativos de geolocalização para celular com deslocamentos realizados por ela em momentos diferentes e onde vemos também imagens de um monumento racista em Pretória visto de cima, em 2019; imagens da artista em trânsito entre Lisboa e Berlim em 2010...

¹⁰ Segundo dados de pesquisa realizada em 2022 pelo Grupo Gay da Bahia, que leva em conta principalmente dados veiculados pela imprensa. Disponível online: <https://cedoc.grupodignidade.org.br/2023/01/19/mortes-violentas-de-lgbt-brasil-observatorio-do-grupo-gay-da-bahia-2022/>. Acesso em 25/04/2023.

¹¹ A noção de tempo espiralar em Martins apoia-se em uma concepção presente nas cosmologias de povos africanos e implica uma temporalidade extemporânea, não-linear e reversível, em que presente e passado se atravessam de forma constante. Essa concepção de tempo é também percebida nas ficções especulativas de escritoras afro-diaspóricas como Octavia Butler e Saidya Hartman, que inspiraram alguns dos escritos e trabalhos visuais de Mombaça.

Figura 5 – Frame do filme. 4'20”.



Fonte: <https://ims.com.br/convida/jota-mombaca/>

Nesse momento, cessa o som da motosserra e ouvimos uma mistura de sons externos com sons da banda de *jazz* e a voz em *off* da artista falando no que parece ser uma língua estranha. Prestando mais atenção nas legendas em português, percebemos, porém, que se trata de uma locução de frases de trás para frente, que é o que torna a narrativa em *off* ininteligível. Mas, as legendas traduzem: “Isto é um poema sobre morte e desapareção. Isto é uma música sobre uma comunidade de fantasmas. Isto é um vislumbre sobre uma forma impossível de justiça”.

À medida que a narrativa avança, continuam se sucedendo as imagens mostradas nas três imagens coladas sobre as imagens moventes de fundo, borradas e abstratas. São imagens de *posts* no Instagram que mostram os lugares por onde a artista passa, conectadas com imagens de trechos de mensagens que descrevem experiências desses percursos; imagens de obras como a instalação “As Filhas da Chuva Mais Seca”, que participou da Bienal de Sidney em 2020; imagens de protestos nas ruas em Bogotá em 2019; de um carro de polícia em Assunção em 2019 visto do alto de um prédio (uma evocação à violência).

A narrativa em *off* combinada com a estranheza das imagens e das sonoridades ajuda a compor o filme como corpo-manifesto. Nos ajuda também a entender que a obra é também uma forma de travessia do trauma feita de deslocamento, imagem e palavra. Como parte de sua poética movente, a especulação imaginativa posta em cena no filme é uma maneira encontrada por Mombaça para fugir e transformar a dor em política de resistência. Mas, os usos desses recursos acrescentam uma camada de opacidade à sua estética fugidia. É possível considerar que é por meio dessa opacidade, que já vinha sendo construída visualmente antes pelas imagens moventes e borradas, que a artista vai forjar para si uma intransparência com a qual se protege e ao mesmo tempo não se deixa apanhar totalmente por definições essencialistas e tenta não ser totalmente capturada ou deixar muitos vestígios de sua presença. Cara à Mombaça, a figura da opacidade é tomada de empréstimo ao escritor e filósofo caribenho Édouard Glissant (2008, p.53), que elabora uma defesa contra a redução da diferença ao que ele chama de “Transparência”, regime de visibilidade total e estratégia de poder que torna tudo exposto e paradoxalmente invisível, ao tornar tudo natural, identificável e nomeável, para melhor se controlar e anular as singularidades.

Corte para uma nova sequência de imagens borradas e em movimento no parque em Berlim, formando uma espécie de paisagem onírica e onde ouvimos uma canção-poema em português que faz referência ao fim do mundo. Em certo momento, ao som desta música, é justaposta uma outra camada sonora: o mesmo tipo de narrativa em *off* falada de trás para frente, e em cuja legenda lemos: “Isto é uma dança do fim dos tempos. Isto é a invocação das coisas que ainda vão ser anunciadas (...)”.

A narração avança e vemos na sequência uma imagem em movimento horizontal de um deslocamento às margens da Lagoa Rodrigo de Freitas, no Rio de Janeiro, sobre a qual é justaposta uma frase-oração a Exu, orixá dos caminhos, em cores pretas sobre fundo vermelho, a quem ela pede abertura de rotas e proteção. A cena se refere a um momento de

urgência em que está tentando chegar ao aeroporto. Aqui, mais uma vez, é possível pensar como o uso do deslocamento faz parte de sua estética *on the run* e fazer menção, simbolicamente, à fuga como estratégia de sobrevivência e de resistência. Na sequência, quatro quadros são superpostos à imagem movente de fundo. Nelas são projetadas quatro imagens de deslocamentos simultâneos do trânsito da artista pelo Rio, de um aeroporto e de telas de anúncio de voos, ao som de uma música eletrônica instrumental acelerada. Nas legendas lemos trechos em inglês da canção *Sinnerman*, de Nina Simone: “qual seu problema, pedra?”, “Oh, pecador, para onde você vai correr?”

Ao final, vemos Mombaça dentro de um avião entre Lisboa e Berlim em 2020, com máscara de proteção, em um momento de grandes indefinições por causa da pandemia. Ao som da música acelerada, que se revela ser um funk, Mombaça aparece fazendo uns movimentos com as mãos e os dedos, que, segundo a ficha técnica disposta no final do filme, são uma “tentativa de costura do destino com suas próprias mãos”. A cena começa a ser alternada com a cena de um *fisting*. Sobre a pele do antebraço que penetra outro corpo, vemos a inscrição: “a escuta da carne”.

“Escuta da carne” pode ser talvez entendida como uma referência à necessidade de se considerar a fisicalidade radical no contexto do genocídio e da violência neocolonial imposta aos corpos e subjetividades dissidentes. Como os demais elementos acionados no filme, esta cena final toma um elemento documental que será ressignificado. Obviamente, a performance do *fisting* não é uma provocação gratuita e talvez possa ser vista como parte de uma estratégia ética-estética-política que ela chama de “redistribuição da violência” (MOMBAÇA, 2021). Ciente de que a violência contra seu próprio corpo e contra corpos como os dela faz parte de um projeto de extermínio da diferença com base nas violências de raça, gênero e classe, para Mombaça redistribuir a violência é um gesto de confronto e de auto-cuidado, uma forma de habitar uma guerra declarada à sua revelia. Não se trata, porém, de um ato de caráter meramente vingativo e

denuncista de um corpo negro-bicha-nordestino, como observa Michelle Sales, e sim uma forma de

produzir um lugar de enunciação que gera por si “violência” ou, como ela prefere definir, “redistribui a violência” (Mombaça, 2016). Esta violência opõe-se à ideia de segurança, isto é, ao desejo incontido da consciência branca em preservar sua vida em detrimento de outras, e à sua capacidade de erguer literalmente um mundo sólido a seu favor em detrimento do outro racializado e periférico (SALES, 2021, p.7).

A contundência da cena do *fisting* pode talvez ser entendida nos termos desse “lugar que gera por si violência” e redistribui intencionalmente desconforto e mal-estar como estratégia que corrompe a paz da branquidade¹² como categoria relacional de violência, hierarquização e desigualdade de poder. O uso da cena final como performance dessa redistribuição da violência é apenas um dos exemplos do uso da ficção especulativa, procedimento pelo qual fabula arquivos de suas experiências de errância e de ocupação de espaços mundo afora e que vão ganhar no filme uma conotação poética e política.

É neste sentido que a imagem do filme como um diário de viagem, evocada pela artista, é ao mesmo tempo real e inventada. É por meio dessas ficções que, seja em seus contos e ensaios ou em suas performances, instalações e fotografias, Mombaça vai produzir sua imaginação política que desmonta e remonta vivências, conteúdos e memórias e as ressignifica para construir seu corpo-manifesto.

Mas se, por um lado, a exclusão e o genocídio cotidiano dos corpos trans e de outros corpos e subjetividades dissidentes pedem sempre imagens fortes, por outro, estas não se reduzem à sua própria contundência. Ao contrário, fazem parte de uma estratégia de produção de fricção cujo motor é a energia da violência, mobilizada para gerar as rupturas e deslocamentos físicos e simbólicos necessários para tecer sua crítica anticolonial. Essa crítica, como observou a poeta, professora e dramaturga Leda Maria Martins (2021) na *live* de lançamento do último livro

¹² Conceito desenvolvido por Ruth Frankenberg (2004, p. 312) para designar “um locus de elaboração de uma gama de práticas e identidades culturais, muitas vezes não marcadas e não denominadas, ou denominadas como nacionais ou “normativas”, em vez de especificamente raciais”.

de Mombaça no Youtube¹³, é que vai se manifestar nas imagens de seu pensamento e em seus trabalhos visuais, por meio de uma linguagem propriamente movente e que articula corpo, imagem e palavra.

É nesse contexto que "O que não tem espaço está em todo lugar" pode ser considerado como um exemplo de tática anticolonial de uma resistência fugidia. A necessidade de movência percebida por Leda Martins nos trabalhos artísticos e nos escritos de Mombaça decorre de um desejo sair do lugar de morte, de uma não-existência, uma vez que é a paralisia no sistema moderno-colonial-capitalista que fixa esses corpos na violência e na exclusão. Se a artista é uma pensadora da radicalidade, como afirmou na mesma *live* do Youtube, o antropólogo e curador baiano Hélio Menezes (2021)¹⁴, é exatamente porque sua radicalidade é a da necessidade da não paralisia do sujeito no lugar da subalternização, da dor ou do ódio e da necessidade de não reificar esse sistema.

4 Considerações finais

Aquilo que não tem espaço para existir, inventa-se e espalha-se por toda parte a partir de sua própria impossibilidade. É que se o filme incorpora uma poética marcada pela dor na carne que no mínimo exige de nós uma escuta, também mostra que essa dor é recusada como destino final. Deslocamento, velocidade e instantaneidade corporificam no filme a movência de um corpo e de um pensamento que não tem lugar e que por isso mesmo precisa ser inventado e afirmado.

Como em muitos de seus outros trabalhos, as imagens do filme são uma forma de forjar e de afirmar esses espaços de existência negados a corpos como o dela e como o de muitos¹⁵ de nós. São também uma forma

¹³ "Não vão nos matar agora", 20/05/2021. Disponível online: <https://www.youtube.com/watch?v=31ZKs6tSwNI>. Acesso em 27/04/2023.

¹⁴ "Não vão nos matar agora", em 20/05/2021. Disponível online: <https://www.youtube.com/watch?v=31ZKs6tSwNI>. Acesso em 27/04/2023.

¹⁵ Utilizo aqui a linguagem neutra, coerente conceitual e politicamente com a discussão realizada e a escrita do texto.

de convocação coletiva desses corpos para realizar um pacto de não morrer, ou ainda, como ela mesma diz, de construir “barricadas para roubar tempo” (MOMBAÇA, 2021, p.17). Roubar (e não ganhar tempo). Roubar porque esse esforço de sobrevivência é feito em um espaço violento de guerra que exige a invenção de formas radicais para se atravessar suas zonas de turbulência, de nos proteger e de nos fazer ao mesmo tempo imaginar sobre como fazer tais travessias.

Como parte de sua poética movente, a ficção especulativa operada no filme é uma maneira de a artista transformar a dor em estratégias para sobreviver e afirmar seu corpo impossível. No filme, os procedimentos de uma poética da fuga é também uma poética do viver, que implica a dor mas que não é feita para ficar nela. No caso específico do filme, tentei demonstrar como este põe sempre em cena um cinetismo visual e narrativo que corporifica a movência radical de seu pensamento, que opera por desmontes e deslocamentos. Nele, desloca-se para dar a ver as ruínas do presente e para criar com elas e partir delas espaços de escuta e de acolhimento e outras perspectivas e possibilidades de existência.

Por um lado, para Mombaça é preciso que o mundo como o conhecemos acabe. Mas, por outro, a própria artista vai lembrar que a noção de fim de mundo que atravessa seu pensamento – inspirado nas ficções visionárias da escritora estadunidense Octavia Butler –, baseia-se no que ela chama de um “pessimismo vivo ou propositivo”, que abandona qualquer possibilidade de negar o que está aqui, mas também a de esperar que algo vá melhorar ou mudar. Esse pessimismo, porém, não é a favor de nenhuma desistência ou da negação da vida. Trata-se, ao contrário, de um propósito comum de viver. Para isso, seria preciso, porém, refundar as condições de possibilidade da própria vida como a conhecemos, que, por ser atravessada por formas assimétricas de poder, privilegia alguns corpos e subjetividades e inviabiliza outros.

Por fim, é possível perceber que o filme, em suas estratégias impregnadas de gestos de deslocamento, velocidade e instantaneidade, corporifica não apenas dores e interdições, mas implicam também, e

principalmente, um pacto com a vida, no qual corpos e subjetividades dissidentes, exatamente por não poderem existir neste mundo, fogem para poder estar em todo lugar.

5 Referências

ALMEIDA, Gabriela Machado Ramos de. Ensaio Fílmico, eterno devir: projeto de filme inacabado e de um cinema futuro, **DOC On-line**. n. 24. 2018. DOI: <https://doi.org/10.20287/doc.d24.dt06>

CEDOC. Mortes violentas de LGBT+ Brasil: Observatório do Grupo Gay da Bahia, 2022. **Grupo Dignidade [online]**, 19 jan. 2023. Disponível em: <https://cedoc.grupodignidade.org.br/2023/01/19/mortes-violentas-de-lgbt-brasil-observatorio-do-grupo-gay-da-bahia-2022/>. Acesso em 25 abr.2023.

COSTA, Luiz Cláudio da. **A gravidade da imagem**: arte e memória na contemporaneidade. Rio de Janeiro: Quartet, FAPERJ, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonzo Muñoz. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'Água**. São Paulo: Palas, 2014.

FANON, Franz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador, BA: Universidade Federal da Bahia, 2008.

FRANKENBERG, Ruth. A miragem de uma branquidade não marcada. *In*: WARE, Vron (Org.) **Branquidade**: identidade branca e multiculturalismo. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

GLISSANT, Édouard. Pela opacidade. Tradução de Keila Prado Costa e Henrique de Toledo Groke. **Revista Criação & Crítica**, n.1, p. 53-55, 2008.

IMARISHA, Walidah; BROWN Adrienne (Editors). **Octavia's Brood**: Science Fiction Stories From Social Justice Movements. California: AK Press, 2015.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MOMBAÇA, Jota. Plantação cognitiva. *In*: **Arte e descolonização**: Masp Afterall. São Paulo: MASP, 2020. Disponível online: <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-QYyC0FPJZW0J7Xs8Dgp6.pdf>. Acesso em 27 abr. 2023.

MOMBAÇA, Jota; MARTINS, Leda; MENEZES, Hélio. **Não vão nos matar agora**. Livraria Megafuna 20 mai. 2021 *vídeo* (1h18m20s). Disponível online: <https://www.youtube.com/watch?v=31ZKs6tSwNI>. Acesso em 27 abr. 2023.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, *In*: LANDER, Edgardo (Org.) Eurocentrismo e América Latina. **Colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**, Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponível online: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_QUIJANO.pdf. Acesso em 12 abr. 2023.

SALES, Michelle. Nossos Fantasmas Estão Vindo Cobrar: Giro Decolonial na Arte Contemporânea Brasileira. **Vista - Revista de cultura visual**, n. 8, 2021. DOI: <https://doi.org/10.21814/vista.3641>.



LAS CALLES SON NUESTRAS (Y LAS IMÁGENES, TAMBIÉN)

AS RUAS SÃO NOSSAS (E AS IMAGENS, TAMBÉM)

THE STREETS ARE OURS (AND THE IMAGES, TOO)

Paola Cortes Rocca¹ 

Universidad Nacional de las Artes, Argentina

Resumen: Este artículo aborda una serie de imágenes tomadas por colectivos fotográficos y fotografxs activistas, de las movilizaciones ocurridas en Argentina desde el surgimiento de la marea feminista en 2015 y en torno al reclamo por la ley de aborto seguro, legal y gratuito sancionada en 2020. Desde una perspectiva teórico-crítica pero también desde la experiencia de la participación en el colectivo de activistas Ni Una Menos, se exploran la visualidad feminista como un modo de representación y visibilización de la marea en el espacio público, pero también como una herramienta de autorrepresentación que se enlaza con la masividad del movimiento en el nuevo milenio, la ocupación callera y la intervención digital, las pequeñas y grandes interrupciones en el relato patriarcal. La hipótesis nodal es que el feminismo se constituye como un aparato de inteligibilidad, es decir, como un modo de hablar y producir imágenes, de leer y ver el mundo. Esta relación entre palabra e imagen, implica también una intervención político-estética, que hace uso estratégico de la performatividad e implica un modo distintivo de construir presente y futuro.

Palabras claves: Feminismo; Fotografía; Performance; Estudios de visualidad; Aborto.

Resumo: Este artigo aborda uma série de imagens realizadas por coletivos fotográficos e fotógrafas ativistas, das mobilizações que ocorreram na Argentina desde o surgimento da onda feminista em 2015 e em torno da reivindicação pela lei do aborto seguro, legal e gratuito sancionada em 2020. Numa perspectiva teórico-crítica mas também a partir da experiência de participação no grupo de ativistas *Ni Una Menos*, explora-se a visualidade feminista como forma de representação e visibilidade da maré no espaço público, e igualmente como ferramenta de auto-representação que se liga à massificação do movimento no novo milênio, ocupação de

¹ Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires, master degree y PhD por Princeton University, realizó estudios de postdoctorado en University of Southern California. Correo: pcortes.una@gmail.com

ruas e intervenção digital, pequenas e grandes interrupções na narrativa patriarcal. A hipótese nodal é a de que o feminismo se constitui como um aparato de inteligibilidade, ou seja, como um modo de falar e produzir imagens, de ler e ver o mundo. Esta relação entre palavra e imagem implica também uma intervenção político-estética, que faz uso estratégico da performatividade e implica uma forma distinta de construir o presente e o futuro.

Palavras-chave: Feminismo; Fotografia; Performance; Estudos visuais; Aborto.

Abstract: This essay addresses a series of images –taken by groups of photographers-activists– of the mobilizations that have occurred in Argentina since the emergence of the feminist tide in 2015 and around the claim for the safe, legal and free abortion law sanctioned in 2020. From a theoretical-critical perspective but also from the experience of belonging to *Ni Una Menos*, this paper explores feminist visibility as a way of representation and visibility of the tide in the public space, but also as a tool for self-representation, linked to the massiveness of the movement in the new millennium, the street occupation and digital intervention, the interruptions in the patriarchal narrative. The main claim is that feminism is being constituted as an apparatus of intelligibility, that is, as a way of speaking, of creating images, to read and to see the world. This relationship between word and image also implies a political-aesthetic intervention, which makes strategic use of performativity and implies a distinctive way of making the present and the future.

Key Words: Feminism; Photography; Performance; Visual Studies; Abortion.

DOI: [10.11606/issn.1676-6288.prolam.2023.211316](https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2023.211316)

Recebido em: 29/04/2023

Aprovado em: 20/11/2023

Publicado em: 30/11/2023

La historia del movimiento de mujeres está tejida con cruces. Cruces entre las luchas de las sufragistas, los movimientos sociales y populares, las pequeñas interferencias en el relato patriarcal ocurridas en la vida cotidiana o incluso en los medios masivos de comunicación, la insistencia de abogadas y penalistas, el compromiso de educadorxs y también la potencia de la literatura y el arte para diseñar otros mundos posibles en el presente de la desigualdad. De ahí que el feminismo contemporáneo sea también una marea de sedimentos que cubren diversos ámbitos –la universidad, el museo, la calle–, inflexiones y vocabularios –los del lxs jóvenes y su

insistencia en la inclusividad, los del activismo, la filosofía, las ciencias sociales, así como los de la comunicación, la literatura y las artes visuales. El carácter masivo y global de la marea feminista en la actualidad, nos obliga a hablar de **feminismos** en plural, con autodefiniciones, legados y agendas diversas. Algunos sostienen una agenda más o menos clásica (violencias, derecho al aborto, etc.), otros proponen que no hay revuelta feminista sino es en alianza con diferentes alteridades, desde el activismo popular hasta las disidencias (sexuales, entre otras), otros que creen que el feminismo es una herramienta de análisis del presente desde el cual abordar cuestiones más amplias, que van desde el endeudamiento hasta la crisis ambiental.²

Me interesa pensar el feminismo no tanto como conjunto de reclamos identitarios o como un particular modo de hablar o escribir –como ocurre cuando el sujeto que escribe es una mujer– sino como **aparato de inteligibilidad**. Me interesa pensarlo menos como un movimiento identitario o un capítulo en la historia del pensamiento crítico y más como una **revolución teórica** que ha impuesto **una concepción performática de sujeto y de lenguaje con la que hacerle frente a la dominación**. A partir de esto, el feminismo ha configurado no sólo una biblioteca propia que se ha vuelto también un modo de leer y reordenar la biblioteca teórica general, sino también un vocabulario y una visualidad que se articulan como dispositivo orientado hacia la transformación de experiencias, cuerpos y lenguajes.

En las páginas que siguen, quiero detenerme en el tipo de visualidad que ha generado la movilización feminista. Me propongo tomar un corpus de imágenes para leer, a partir de ellas, algunas cuestiones que están en las modulaciones del discurso feminista: reflexiones sobre la masividad y las derivas identitarias, sobre la ocupación del espacio público y el espacio digital, etc. No abordo estas imágenes como mera “ilustración” de estas nociones, sino como punto de condensación de un murmullo, de algo que

² Estas páginas son resultado de un diálogo con Cora Gamarnik titulado “Miradas cruzadas: feminismo(s) y visualidades”, que se desarrolló en el marco de “La noche de las ideas”, organizada por el Centre Franco-Argentin des Hautes Études en Sciences Sociales, en enero de 2021. Le agradezco a Christophe Giudicelli por esa invitación que me dio la oportunidad de charlar con Cora, en el contexto de la pandemia.

se está pensando y gestando, discutiendo y haciendo, y que la imagen coagula con la potencia y la labilidad de lo estético. Las abordo con la convicción de que la fotografía –como lenguaje y producción visual pero también como práctica y performance– agrega lo suyo a esta conversación, abre un espacio de visibilidad que a veces acompaña, a veces anticipa lo que se piensa y se conversa. Una de las cuestiones que la imagen trae al debate es, como sostengo en las páginas que siguen, una particular mirada sobre el tiempo –de la imagen, por supuesto, pero también del acontecimiento y la intervención política.

Empiezo por una foto que señala la inédita masividad del feminismo contemporáneo **[Fig. 1]**.³ Si bien los movimientos de mujeres tienen una larga historia que comienza en el siglo XIX alrededor de la lucha por acceso a derechos como la educación y el sufragio, se enlaza con las luchas revolucionarias de los años 70s y los interrogantes acerca de la performatividad de los cuerpos en los años 80s y 90s,⁴ lo que marca nuestro presente es este carácter masivo, que define un nuevo internacionalismo –que viene del Sur global– y que articula una intervención simultánea en los espacios públicos y digitales.⁵

³ Utilizo la categoría de visualidad en el sentido en que se emplea en el campo de los estudios visuales, en tanto conjunto de piezas, objetos, tecnologías, lenguajes y soportes que interrogan la visión y la mirada (MITCHELL, 2002). En la medida en que se abre la pregunta por cómo miramos, se convoca al amplio campo de la imagen –analógica y digital, fija y en movimiento, reproducida técnica o manualmente – y al amplísimo espectro de su circulación, que obviamente incluye la palabra, un medio que no excluye lo visual. Dentro de ese marco de aproximación, abordo aquí una práctica un poco más específica que es la fotografía, en tanto implica un dispositivo de producción específico que supone el estar ahí de lxs fotógrafxs, más allá de que luego la imagen emerja modelada por el fotoperiodismo, la toma amateur o autoral. Estas imágenes tienen esa peculiaridad que le da lo fotográfico y luego funcionan como insumos para otros objetos que van desde las publicaciones en papel o digital, la circulación en redes o piezas gráficas y audiovisuales.

⁴ Este legado encuentra sus sedimentos locales en la ampliación del derecho al voto durante el peronismo a mediados del siglo XX, los debates en torno a derechos civiles (ley de divorcio aprobada durante la vuelta a la democracia así como el matrimonio igualitario, la ley de Femicidio, la ley de Educación Sexual Integral, la ley de identidad de género durante el gobierno de la abogada Cristina Fernández), el activismo LGTBIQ+ y la militancia de los organismos de derechos humanos, en Argentina fundados por las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, así como las de los movimientos de *piqueterxs*, asambleas populares y fábricas recuperadas.

⁵ Este internacionalismo que viene del Sur es lo que permite la masividad del movimiento y a la vez su intervención local, particular o situada. Se trata de una característica ya existente y no algo a futuro, de un modo de operar en territorios específicos sin perder su dimensión global. Es justamente esta marca del feminismo contemporáneo lo que lo conecta también con lo transnacional, con una posición ubicua que articula simultáneamente los marcos nacionales con los espacios domésticos, de militancia y comunitarios. Para un mayor desarrollo de esta idea, ver Gago (2019), especialmente el capítulo 6. #LaInternacionalFeminista.

Figura 1 - sin título, autor no identificadx



Fuente: Archivo Ni Una Menos

Además de subrayar esta masividad, esta imagen tiene una historia particular. Fue tomada un 8 de marzo, en una convocatoria hecha desde el movimiento de mujeres, de manera horizontal y con asambleas en las que se deciden las formas de ocupación de la calle y se produce consensuadamente un documento colectivo. Y sin embargo, ocurrió que cuando estábamos ahí, el colectivo Ni Una Menos no podía acercarse al escenario porque las columnas de los partidos políticos habían ocupado ese lugar. Avanzamos igual, desarmando la columna y volviéndola a armar, escurriéndonos entre cuerpos masculinos pero sobre todo, escurriéndonos ante una forma masculinizada por los aparatos partidarios para ocupar el espacio público. Y como no había lugar para desplegar la bandera, la usamos de techo. Así, un dron la captó como no podría haberlo hecho si la hubiéramos sostenido del modo tradicional.

Empiezo por esta imagen porque sintetiza, en primer lugar, el cambio de vocabulario en la periodización (desde las olas, la primera ola, la segunda, etc.) a la marea. Me interesa esta metáfora líquida que subraya

el carácter multiforme o rizomático del movimiento, con sus momentos de territorialización (literalmente, la fuerte impronta de lo territorial que se da sobre todo en el Sur) y desterritorialización que le permite infiltrar lugares (simbólicos y enunciativos pero también concretamente espaciales, como en este caso). Subraya además esa dimensión estratégica –pilla o pícara– para adaptarse rápidamente y aprovechar los cambios de coyuntura y las nuevas tecnologías de registro visual.

Retomo entonces, estos términos en su versión más cotidiana y coloquial. Esa picardía, ese ser pillas, traza una continuidad con eso que Josefina Ludmer (1985) llamó “*las tretas del débil*”, en tanto modo de lectura de las redes de poder, pero sobre todo como forma de resistencia de la subalternidad, siempre en el filo con la trampa. Y los retomo porque todas las imágenes son un poco tramposas o siempre dicen la verdad mintiendo. Efectivamente, la visualización de cualquier movilización está marcada por la engañosa verdad de la fotografía. En términos sencillos: en una gran movilización si se quiere mostrar que hay mucha gente se pueden exhibir imágenes aéreas, pero si se quiere producir el efecto contrario, basta con tomar una imagen de uno o dos manifestantes con espacios vacíos. O a la inversa: si hay poca gente, pero se pretende representar el carácter multitudinario del acontecimiento se pueden tomar planos cercanos para saturar de cuerpos el campo de la imagen. La imagen de lo masivo se apoya en esa referencialidad que sostienen las multitudes que ocupan las calles, pero también argumenta acerca de la masividad como marca distintiva de los feminismos contemporáneos.

En las imágenes que circularon en los medios, ese carácter multitudinario, referencial y argumentativo, se exhibe con insistencia. Sin embargo, funciona como antesala o prólogo de un modo más o menos estable que caracteriza a los modos de visibilizar la ocupación del espacio público por parte de los feminismos contemporáneos. Es algo así como un punto de partida para empezar la conversación; opera como el plano secuencia que abre una narración cinematográfica, que luego da lugar a otro tipo de imágenes. Me refiero aquí a las imágenes tomadas al ras del

suelo, captadas con cámara en mano y desde el interior mismo del grupo a fotografiar. En esta foto de Lina Etchesuri, por ejemplo, un conjunto de mujeres jovencísimas son tomadas en lo que Cartier-Bresson llamó el “*momento decisivo*” **[Fig. 2]**. La imagen exhibe aquello que el co-fundador de Magnum, instaló en el centro de la tarea del fotoperiodismo: la captura de ese instante, efímero y espontáneo, que captura “*el sentido de un acontecimiento, así como una precisa organización formal que le da su expresión adecuada*” (CARTIER-BRESSON, 2015). El cuerpo de la fotógrafa reproduce la posición de las chicas: está entre ellas, sentada o arrodillada. Y es esta implicación que no es sólo ideológica sino corporal la que hace posible el contrapicado que diseña el espacio visual. La arquitectura visual se organiza a partir de dos núcleos: el primero, fuera de foco pero perfectamente centrado y al pie de la imagen es el teléfono celular rosa que concentra la mirada de la mayoría de las jóvenes; el segundo, fuera de campo y a espaldas de la fotógrafa, es el punto al que se dirigen los ojos de todas las que no están mirando el celular, las chicas en cuclillas en la primera fila, la joven de pelo rojo y pañuelo verde, las cabezas que se asoman sobre la mitad derecha de la imagen. En el centro de la foto, destacada por la iluminación natural, una chica de rostro muy blanco confirma esta doble centralidad de la composición: su cuerpo se encorva hacia el celular y su mirada se dirige a ese punto exacto fuera de campo al que miran todas las demás. Ese punto fuera del campo de la imagen es, sin dudas, otra fuente de información, incluso quizás otra pantalla, aunque de mayor tamaño que la del celular. Ambos núcleos concentran las miradas, expectantes por los resultados de la votación en la Cámara de Diputados que en junio de 2018 le dio media sanción a la ley de interrupción voluntaria del embarazo.⁶

⁶ La lucha por el derecho al aborto se remonta a los años 70s y al conjunto de agrupaciones feministas –la UFA, entre muchas otras–, que lo postularon como un derecho y a otros grupos como la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito que a partir de los años 80s acciona en el ámbito educativo, legislativo y de la salud para volverlo ley. En junio de 2018, el proyecto de ley se presentó por séptima vez para su tratamiento legislativo. Luego de más de 600 expositores y la realización de marchas, obtuvo su sanción en la cámara baja, y es rechazado el 1º. de agosto del mismo año por la Cámara de Senadores. En diciembre de 2020, la ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo se sanciona finalmente en diciembre de 2020, y se promulga en enero de 2021, estableciendo el derecho al aborto en todos los casos, inclusive hasta la semana catorce. En este ensayo abordo varias imágenes tomadas en el contexto de la consideración legislativa de la ley en sus últimas dos presentaciones. Sin embargo, de ningún modo me interesa atar esas imágenes a ese debate específico, leerlas

Figura 2 - sin título, Lina Etchesuri



Fuente: cortesía de la autora

En términos temporales, la imagen avanza la reflexión sobre el momento preciso. Efectivamente, pone en marcha su dimensión metonímica y condensa la ocupación callejera, su masividad, la espera expectante, etc. Pero también captura el momento preciso en tanto bisagra y quiebre temporal. Muestra lo que *está pasando*, el estar juntas ahí en la calle activando un reclamo, el carácter festivo de un encuentro que convoca a las generaciones más jóvenes en lo que es, quizás, su primera participación política. Pero también transforma ese momento en pasado, para captar un *ahora ya* que es el del resultado: esta es la imagen del instante preciso en que la ley obtiene mayoría en la cámara de diputados y la emoción se apodera de las jóvenes, que la reciben como algo deseado pero que las toma por sorpresa y las deja sin palabras, estupefactas, con esas bocas abiertas que se cubren con una mano.

El momento preciso de Etchesuri es más que un instante metonímico de la movilización à *la Cartier-Bresson*; es también ese punto de quiebre que resignifica el *hasta-ahora-presente* para desplazarnos hacia el

como documentos, pruebas o testimonios visuales de esa coyuntura. A diferencia de las Ciencias Sociales o la Historia que hacen ese empleo del material visual, los Estudios despegan las imágenes de los "hechos sociales" para abordarlas como dispositivos que intervienen en el reparto de lo decible y lo visible y no como mero registro de una discusión que las excluye.

presente-ya y anunciar así un tiempo por venir. La foto captura ese instante en el que todo cambia vertiginosamente y se abre un tiempo nuevo. Lo hace –tal como lo advierte Walter Benjamin– apoderándose “*de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro*” (BENJAMIN, 1986, p. 51), es decir, capturando un presente para el futuro, para que en el futuro sea interpretado como acontecimiento, como momento histórico y punto de quiebre de una temporalidad homogénea.

Nunca entendemos por completo que algo está pasando o que estamos inmersas en algo que podríamos llamar momento histórico; si algo nos habilita esa percepción, esa capacidad de darle sentido a lo que ocurrió –incluso si fue hace un segundo– es justamente el recuerdo y la posibilidad de narrar, es decir, darle sentido a esa experiencia que se tuvo o se acaba de tener. Ese sentido nunca es individual, siempre implica lo colectivo, la participación en algo donde también hubo otras, donde se forjó algún tipo de comunidad. La visualidad desempeña una tarea fundamental en ambos sentidos: inscribe cada cuerpo junto a otro, lo fija en una toma colectiva y a su vez, inserta ese momento preciso –en su doble valencia, metonímica y de bisagra temporal – en una serie de otros momentos, para articular una narrativa común.

La foto de Echesuri que aquí tomo como ejemplo de muchas otras, muestra lo que muestra: la inminencia del acontecimiento y su lectura siempre posterior –como espera fallida o como triunfo, tal como ocurre en este caso– y hace secuencia cinematográfica o narrativa con otra imagen de Maia Zárate, que celebra la alegría luego de que el proyecto se vuelve ley luego de que se votara en diciembre de 2020 en la cámara de Senadores **[Fig. 3]**. La secuencia que arman las imágenes muestra este tiempo expandido en el que confluye una lucha histórica que comienza hace décadas pero se vuelve masiva en el cambio de milenio, ese instante de suspenso que opera como bisagra hacia un porvenir esperado y militado. En esa continuidad, las mujeres de una foto y la otra son distintas, y a su vez, son las mismas; son otras y las mismas unidas por una marea que

relevo los cuerpos al servicio de un activismo que puede narrarse como biografía colectiva.

Figura 3 - sin título, Maia Zárate



Fuente: cortesía de la autora

Las fotos muestran lo que muestran pero también lo que no muestran, es decir, permiten reponer sus condiciones de posibilidad. En ambas, como en miles de otras imágenes, la fotógrafa está ahí, no sale en la foto pero es una de nosotras, es una de las personas que participan de la marea feminista, es una de las retratadas que, integrando el grupo, giró sobre si misma para mirar y fotografiar a sus, nuestras compañeras. Esta es otra de las peculiaridades de la visualidad contemporánea: la perseverancia en la autonarración. No dejarse contar por el otro, tomar la cámara y el teclado, que las imágenes y las palabras sean tan nuestras como la calle que ocupamos. Porque el pensamiento feminista no está en otro lado –en una reflexión anterior o paralela, en las miradas que lo abordan como objeto de estudio o en los diagnósticos más o menos mediáticos que se exhiben sobre lo que se percibe como “feminismo–; el pensamiento feminista es una teoría de la acción o una acción que produce saberes. El pensamiento feminista brota de nuestros activismos, nuestras

intervenciones, nuestros aprendizajes y enseñanzas y por eso, es imaginación colectiva, resultado de esos encuentros en lo público que nos transforman.

Vuelvo sobre la imagen **[Fig. 2]** para señalar en el centro del cuadro, no sólo la emoción contenida de la chica que se tapa la boca, sino también el celular rosa que está ahí, borroso e imbatible. La imagen de Etchesuri tiene como condición la reproductibilidad técnica, es ella misma una foto sacada con una cámara –seguramente digital–, pero lo que muestra es que los celulares no son sólo fuente emisora de información, sino también –y casi a la par en términos de uso– cámara portátil engarzada en la vida cotidiana. La foto subraya la materialidad de la imagen, la historia de sus soportes o su dimensión técnica. Nos dice que estamos en la era de la inmediatez visual y en el que el género protagónico es la *selfie*, esa modelización de la imagen en la que un sujeto –colectivo y político– toma las riendas del modo en que quiere ser representado, sabiéndose partícipe y gestor, en el instante mismo de la toma, de un acontecimiento histórico. De algún modo, todas estas imágenes son variantes, devenires y transformaciones ya no del retrato, sino de la *selfie*, como parece sintetizarlo una imagen de Lucila Quieto **[Fig. 4]**. Atender a esa materialidad visual, a las peculiaridades técnicas que no son una mera correa de transmisión de imágenes implica advertir un modo de existencia de lo visual que pivotea en una autorrepresentación autogestionada, nacida para ser compartida de inmediato y de manera novedosa como intervención simultánea en el mundo físico y en el foro virtual, es decir, simultáneamente en lo más local y en la aldea global. Esta autogestión de los acontecimientos y de su representación es también un modo de activismo colectivo. Grupos como Emergentes, Mafia y miles de fotógrafas profesionales militan los modos de circulación de lo visual. Participan del movimiento de mujeres poniendo el cuerpo en la calle y las imágenes en las redes.

Figura 4 - sin título, Lucía Quieto



Fuente: Archivo Ni Una Menos

Una peculiaridad de esa visualidad feminista es la producción de un archivo propio que arranca la belleza, el arreglo corporal y la fiesta de las garras del mercado **[Fig. 5]**. Son imágenes de la juventud y la alegría, de la sororidad y la fiesta que se le disputan tanto a discursos y prácticas que los convierten en mercancía adocenada, como a las formas tradicionales de la política.

Figura 5 - sin título, Ximena Talento



Fuente: Archivo Ni Una Menos

Los modelos tradicionales de la militancia latinoamericana intentaban convencernos de que la política era un asunto no sólo serio sino también austero, vinculado al sacrificio en el presente en post de algo que vendría después (con la revolución, la patria socialista o la dictadura del proletariado). El feminismo revoluciona la imagen y el cuerpo de la política al mostrar que ese futuro es ahora, que transcurre en el presente, en la calle y en el presente de los cuerpos en la calle. Y que por supuesto, lejos de postergar el goce, lo autoriza, ahora **[Fig. 6]**. No es una cuestión menor, las mujeres sabemos que esa retórica sacrificial (que tiñe la maternidad y el amor, el trabajo y la domesticidad) es parte de una estrategia de dominio que no se esfumará luego, sino que debe terminarse ya mismo. Por eso, retomo aquí esa relación con la temporalidad que mencionaba antes como modificación del tiempo de la fotografía para conectarla ahora con una alteración de la politicidad misma del tiempo. Como lo advierte Verónica Gago (2019), el feminismo desmantela el binarismo entre reforma y revolución y propone un nuevo modo de intervención política que ya no

divide entre medios y fines, reforma y revolución, ahora y porvenir.⁷ Se trata de una acción en el presente de los cuerpos, algo que la consigna “vivir las utopías” sintetiza cabalmente.

Figura 6 - sin título, Natalia Roca



Fuente: cortesía de la autora

Efectivamente, el feminismo es una usina de consignas. Algunas certeras (“al patriarcado lo hacemos concha”, “lo que llaman amor es trabajo no pago”, “la deuda es con nosotrxs”), otras más provisorias y de trinchera (“mi cuerpo, mi decisión”) y las imágenes son el espacio de ese encuentro. Muestran encuentros de cuerpos y cuerpos que están allí no sólo para encontrarse, para ocupar la calle y abrumar en términos numéricos. Son, como cualquier cuerpo, cuerpos tomados por el lenguaje, habitados por esos discursos que no sólo construyen el género, sino que

⁷ Se trata de un activismo basado en el presente y en la ampliación de derechos de manera situada e inmediata que, a su vez, retiene un horizonte revolucionario y la apuesta por un futuro más justo. Tal como lo explica Gago (2019, p. 179-180), “[...] la revolución en los cuerpos, las camas y las casas viene a situar y proyectar el alcance que implica la consigna ¡queremos cambiarlo todo! El deseo de revolución, vivido desde el realismo de un temblor de las relaciones sociales alteradas en todos los espacios por las formas de cuestionamiento e insubordinación, afirma que el tiempo de la revolución es ahora (y no un lejano objetivo final). Por eso, ambos planos no se experimentan como contrapuestos. Insisto: no hay reforma o revolución como coordenadas que dividen la acción. Hay una simultaneidad de temporalidades que no funciona en disyunción.”

también –y sobre todo– naturalizan el sexo –este es el aporte más radical de Judith Butler en *Gender Trouble*– y que en la movilización y ocupación del espacio público se materializa y se inscribe sobre la carne. Son cuerpos que tienen algo que decir –por eso están ahí–, pero además, lo llevan como inscripto, como un tatuaje provisorio, sobre el pecho, sobre los brazos. Así, el desnudo es terreno de disputa con la pornografía, la cosmética y la publicidad, que el feminismo recupera para politizarlo de maneras inéditas. Cuerpos estandarte, cuerpos lienzo, cuerpos instalación sobre los que se portan las consignas con las que cada una contribuye a la imaginación colectiva **[Fig. 7]**.

Figura 7 - sin título, Ximena Talento



Fuente: Archivo Ni Una Menos

Aquí el feminismo se muestra heredero no sólo de los movimientos políticos de fin de siglo XX sino también de las vanguardias de fin de siglo. Y no me refiero sólo a la vanguardia como operatoria de pasaje de la obra de arte orgánica a los procesos y las experiencias estéticas –proceso que tiene

como protagonista al happening de los 60s y 70s y su deriva en la instalación y la performance–, sino sobre todo como programática que es capaz de politizar las prácticas estéticas y de darle un *plus* de sentido (o de inminencia) a las intervenciones políticas. Efectivamente, los movimientos feministas se inscriben en el linaje de las vanguardias de fin de siglo, pero agregan, como lo advierte Boris Groys (2016), cierta picardía para infiltrar instituciones y fondos, para llevar adelante reclamos generales y también intervenir en conflictos cotidianos, coyunturales e inmediatos.

Figura 8 - sin título, autor no identificadx



Fuente: Archivo Ni Una Menos

Quisiera, entonces, traer aquí algunas imágenes de dos intervenciones del colectivo NI UNA MENOS, junto con otros colectivos aliados, en las que se revela esta filiación. La primera es el pañuelazo en la retrospectiva de Nicolás García Urriburu en el Museo de Bellas Artes de 2018 **[Fig. 8]**. Una de sus obras más emblemáticas de García Urriburu es Venecia Verde. Excluido de la Bienal de 1968, produce una acción marginal y tiñe los

canales de la ciudad. Ese gesto levemente excéntrico para el arte de los 70s que alertaba ya en ese momento sobre la catástrofe ecológica y que tomaba el verde como marca de una presencia latinoamericana se canoniza y se apacigua 40 años más tarde cuando la obra se exhibe en el museo lo cual suscita –más allá de los esfuerzos curatoriales– una recepción más autónoma. En el contexto de las intervenciones en favor de la sanción de la ley de aborto, un grupo de mujeres reacciona a la intervención de García Uriburu, ante la mirada escandalizada del espectador burgués del museo. Ese *reenactment* –esta nueva puesta en acto que, a su vez, es una reactivación o una nueva vida de la experiencia estética– postula que esa acción en Venecia no ha terminado y se revitaliza cuando el verde se reapropia y se resignifica bajo el signo de la lucha biopolítica que libra el feminismo respecto de los derechos de reproducción.⁸ Se trata aquí de otro tipo de visualidad, en diálogo con la anterior. Las fotografías funcionan como registro o documentación de una visualidad viviente, de un espectáculo que se experimenta y se visibiliza en los dos sentidos del término, se da a ver como tal y subraya o hace visible, es decir, perceptible, materia de debate público, una cuestión que parecía relegada.

En el marco de esa lucha por visibilizar también planeamos algo que se llamó #Operación_Araña y que se propuso ocupar la red de transporte subterráneo de Buenos Aires. El título de la intervención retomaba la última frase de Pizarnik –reescritura de un poema de Borges–, que dice “en el centro puntual de la maraña, yo la araña” y así reinscribía un Yo colectivo sobre sobre la maraña del transporte urbano y la vida cotidiana para arañarlo. En el contexto de esas acciones que se hicieron sorpresivamente pero con mucha organización y trabajo previo, incluida las alianzas con muchos grupos, entre ellos las Metrodelegadas se rebautizaron las

⁸ Utilizo aquí el término en inglés tal como viene de la tradición de Estudios de performance, especialmente del trabajo de Rebeca Schneider (2011). A diferencia de lo que ocurre con una obra de teatro –que se muestra regularmente mientras está en cartelera o que se vuelve a poner en escena luego de varios años y con diferencias o actualizaciones respecto de la puesta “original”–, el *reenactment* es una nueva puesta en escena, aunque de un hecho estético que no estaba pensado para su repetición. Hay algo de *reenactment*, por ejemplo, en la apuesta de Dora García de reactivar un happening como “Para invocar el espíritu de la imagen” de Oscar Masotta. Aquí hay también otra diferencia respecto del teatro y es que en estas reactivaciones de una performance que no incluía la repetición, el *reenactment* es, como toda performance, no exactamente actuación o ficción, sino una acción real, que ocurre frente a un público que tampoco es exactamente espectador sino tan participante como los performers.

estaciones, produciendo palimpsestos urbanos como el registrado por Alfonso Sierra, parte de la cobertura colaborativa que conformaba la acción **[Fig. 9]**. También había estos grupos que evocaban las acciones de los vendedores de los viejos canillitas de diarios que no sólo repartían diarios sino que también gritaban sus títulos pero ahora, explicitando el carácter falaz de la palabra que circula en los medios.⁹

Figura 9 - sin título, Alfonso Sierra



Fuente: Archivo Ni Una Menos

La performance –cuya dimensión de “imagen viviente” es la que aquí me interesa– tiene en el feminismo, una dimensión doble. Por un lado, se trata de la performance como dispositivo o formato que habilita una experiencia comunitaria en la que no hay invitados a la fiesta de la sororidad, sino que abre un espacio en el que se superponen la participación, la producción y el diseño de esa experiencia. Por otro, avanza un paso más sobre esa definición para transformar las performances estéticas y reformular el modo en que las pensamos. No se trata sólo de la

⁹ Para un mayor desarrollo de #Operación_Araña, ver Cortés Rocca y Palmeiro (2022).

performance como puesta en escena, *reenactment* o dispositivo, sino como concepto clave en el sentido teórico-crítico. Vuelvo al comienzo entonces, el feminismo es una revolución epistemológica que propone una concepción performática de la subjetividad y de la acción política. Esa dimensión performática en el sentido en el que lo plantea la pragmática y lo releen Butler y Spivak (2009) pone en escena la diferencia entre tener un derecho y ejercer un derecho al reclamarlo o considerar como punto de partida el derecho a tener derechos.¹⁰ Me interesa justamente esta idea para pensar una transformación que no sólo muestra o enuncia reclamos, no sólo pide el ingreso a un estado de derecho sino que los ejerce en el acto de tomar la palabra o la imagen. Esa dimensión performática, ese hacer cosas en y con las palabras y las imágenes repite de otro modo la consigna “vivir las utopías”. La narrativa feminista que componen las imágenes fijas y vivientes dice: *este es el mundo que queremos y no lo solicitamos, lo estamos haciendo y viviendo, aquí y ahora.*

Lista de imágenes

Fig. 1 – Archivo Ni Una Menos

Fig. 2 – Fotografía de Lina Etchesuri; Buenos Aires, 14 de junio de 2018

Fig. 3 – Fotografía de Maia Zárate; Buenos Aires, 20 de diciembre de 2020

Fig. 4 – Fotografía de Lucila Quieto para NUM

Fig. 5 – Fotografía de Ximena Talento para NUM

Fig. 6 – Fotografía de Natalia Roca

Fig. 7 – Fotografía de Ximena Talento para NUM

Fig. 8 – Archivo NUM

Fig. 9 – Fotografía de Alfonso Sierra para la cobertura colaborativa de #OperacionAraña

¹⁰ Este derecho a tener derechos, propone Judith Butler, (2017, p. 87) “no está desarrollado en las estipulaciones metafísicas, sino que más bien es la persistencia del cuerpo frente a esas fuerzas que tratan de deshabilitarlo o de erradicarlo, cosa que solamente puede hacerse con ayuda de unos apoyos materiales que entran en juego y activan la movilización”. Es justamente por eso que la dimensión performática es, para Butler, inseparable de los cuerpos que se juntan y ocupan del espacio público, expresando en su mero estar ahí su particular modo de vida y su derecho a la persistencia. Es también esa dimensión no representativa sino de pura presencia el que a su vez deshace la diferencia entre individuo y colectividad. La performatividad de los cuerpos y su acción política nunca es actuación solitaria, la acción, dice Butler, “*emerge del entre, de una figura espacial que designa una relación que nos une al tiempo que nos diferencia*” (2017, p. 81).

Referencias bibliográficas

BENJAMIN, Walter. Sobre el concepto de historia. **La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia**. Santiago: Arcis-Lom, 1986.

BUTLER, Judith. **Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity**. New York: Routledge, 1990.

BUTLER, Judith. **Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea**. Buenos Aires: Paidós, 2017. Traducción de María José Viejo Pérez.

BUTLER, Judith; SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **¿Quién le canta al estado-nación? Lenguaje, política, pertenencia**. Buenos Aires: Paidós, 2009. Traducción de Fermín Rodríguez.

CARTIER-BRESSON, Henri. **The Decisive Moment**. Göttingen: Steidl, 2015. [Publicado originalmente con el título *Images à la Sauvette* (Paris: Verve, 1952)].

CORTÉS ROCCA, Paola; PALMEIRO, Cecilia. “#Operación Araña: Performance and Feminist Avant-garde”. **Liminalities. A Journal of Performance Studies**, v.18, n.3, 2022. Disponible en: <http://liminalities.net/18-3/> Consultado en: 1 nov. 2023.

GAGO, Verónica. **La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo**. Buenos Aires: Traficantes de sueños, 2019.

GROYS, Boris. Sobre el activismo en el arte. **Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente**. Buenos Aires: Caja Negra, 2016. Traducción Paola Cortes Rocca.

LUDMER, Josefina. Las tretas del débil. *In*: Patricia Elena González y Eliana Ortega (Comps.) **La sartén por el mango**. Puerto Rico: El Huracán, 1985.

MITCHELL, **William John Thomas**. Showing seeing: a critique of visual culture. **Journal of Visual Culture**, v. 1, n. 2, p. 165-181, 2002. Hay traducción de Pedro Cruz Sánchez: "Mostrando el ver. Una crítica de la cultura visual". **Estudios visuales**, 1, p. 17-40, 2003.

SCHNEIDER, Rebecca. **Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment**. New York: Routledge, 2011.



MÚLTIPLES EXPOSICIONES
MONTAJES FOTOGRÁFICOS EN LA OBRA DE ANNEMARIE HEINRICH

MÚLTIPLAS EXPOSIÇÕES

MONTAGENS FOTOGRÁFICAS NA OBRA DE ANNEMARIE HEINRICH

MULTIPLE EXPOSITIONS

PHOTOGRAPHIC MONTAGES IN ANNEMARIE HEINRICH'S WORK

Julieta Pestarino¹ 

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Resumen: Este artículo explora diversas opciones de creación que desplegó la fotógrafa germano-argentina Annemarie Heinrich a partir del uso de múltiples exposiciones y montajes fotográficos, analizando también la circulación de estas imágenes, sus perspectivas estéticas y sus posibles alcances en tanto producciones desarrolladas por una fotógrafa mujer. Se propone pensar a dichas exploraciones fotográficas como procedimientos clave del medio para expandir las posibilidades de representación y crear una nueva realidad imaginada; un ámbito para la investigación que le permitió Heinrich expandir su creatividad y cuestionar el estatuto de verdad de la imagen fotográfica, como así también contar una vía para desarrollar su camino como fotógrafa dentro del panorama fotográfico local e internacional.

Palabras clave: Fotomontajes; Múltiples exposiciones; Annemarie Heinrich; Fotografía argentina; Nueva Mujer.

Resumo: Este artigo explora as opções criativas empregadas pela fotógrafa alemã-argentina Annemarie Heinrich por meio do uso de múltiplas exposições e montagens fotográficas, analisando também a circulação dessas imagens, suas perspectivas estéticas e seu possível alcance como produções desenvolvidas por uma fotógrafa mulher. Propõe-se pensar nessas explorações fotográficas como procedimentos-chave do meio para expandir as possibilidades de representação e criar uma nova realidade imaginada; um campo de pesquisa que permitiu a Heinrich expandir sua criatividade e questionar o status de verdade da imagem fotográfica, bem

¹ Doctora en Historia y Teoría de las Artes (UBA), Magíster en Curaduría en Artes Visuales (UNTREF), Licenciada en Ciencias Antropológicas (UBA). Correo: julietapestarino@gmail.com

como uma maneira de desenvolver seu caminho como fotógrafa dentro do panorama fotográfico local e internacional.

Palavras-chave: Fotomontagens; Exposições múltiplas; Annemarie Heinrich; Fotografia argentina; Nova Mulher.

Abstract: This article explores creative options deployed by German-Argentine photographer Annemarie Heinrich through the use of multiple exhibitions and photographic montages, analyzing also the circulation of these images, their aesthetic perspectives, and their possible scope as productions developed by a female photographer. It is proposed to think of these photographic explorations as key procedures of the medium to expand the possibilities of representation and create a new imagined reality; a field for research that allowed Heinrich to expand her creativity and question the truth status of the photographic image, as well as to count on a way to develop her path as a photographer within the local and international photographic panorama.

Keywords: Photomontages; Multiple Expositions; Annemarie Heinrich; Argentine photography; New Woman.

DOI:[10.11606/issn.1676-6288.prolam.2023.212016](https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2023.212016)

Recebido em: 18/05/2023

Aprovado em: 20/11/2023

Publicado em: 30/11/2023

“La fotografía fabrica y hace advenir mundos”
(Rouillé, 2017[2005], p. 27)

La creación de fotografías a través de múltiples exposiciones y montajes fotográficos, entre otros procedimientos que permiten realizar sobreimpresiones, es tan antigua como el medio mismo; sin embargo fue resignificándose sucesivamente en la medida que éste fue evolucionando y cambiando. A lo largo de la historia fotográfica, estos procedimientos fueron utilizados como mecanismos para desafiar las normas de representación fidedigna que se encuentran adheridas a la fotografía. En efecto, las combinaciones múltiples tanto de negativos como de fotos impresas fueron algunos de los procedimientos más utilizados en el

ámbito de la temprana fotografía pictórica², aunque fueron las vanguardias históricas las que indagaron en su potencialidad artística, investigando y resignificando estas prácticas. Rouillé (2017 [2005]) sostiene que la fotografía es un medio técnico que se actualiza continua y pluralmente en el ámbito sociocultural, es decir, que es una técnica en continuo proceso de transformación que adopta una multiplicidad de funciones y formas a lo largo de su historia. Para él, la fotografía no sólo reproduce, sino que produce la realidad social de modo performativo mediante un proceso combinado de registro y de transformación que denomina como *real fotográfico*. A través de su idea de las múltiples visibilidades de lo fotográfico, afirma que lo visible resulta, a través de la fotografía, un material maleable a voluntad. Justamente esta capacidad de maleabilidad puede ser desplegada a través de diversos procedimientos que permiten desafiar la idea de registro de lo real, como las múltiples exposiciones, los fotomontajes, collages, y otras técnicas de superposición de fotos para construir nuevas imágenes.

Según Dawn Ades (2002 [1976], p.12), el término “fotomontaje” surgió luego de la Primera Guerra Mundial, cuando los dadaístas berlineses necesitaron un nombre para designar a la nueva técnica utilizada mediante la introducción de fotografías en sus obras de arte. No obstante, los fotomontajes comprenden una serie de técnicas ampliamente utilizadas a lo largo de toda la historia fotográfica que permiten ampliar el horizonte de lo fotografiable y romper con la demanda de representación de lo real. Su eficacia se basa precisamente en la ilusión de una representación imposible, en recomponer una potencial existencia inviable, ya que permiten crear imágenes con personas y elementos que no necesariamente hayan coexistido, o que incluso sea inverosímil que coexistan, dejando un margen único para la fantasía.

² La fotografía pictórica, a través de la emulación de temas y técnicas provenientes de la pintura, intentaba desprenderse del matiz cientificista que le había sido adjudicado a la fotografía como mero instrumento de registro de la realidad. Uno de los ejemplos paradigmáticos del uso del fotomontaje es la obra *Los dos caminos de la vida* (1857) de Oscar G. Rejlander, compuesta por más de treinta negativos distintos. Sin embargo, a lo largo de la historia del medio no todos los fotógrafos ni en todos los ámbitos fotográficos se consideraron legítimas estas prácticas, por ejemplo, Ades (2002 [1976], p.11) afirma que en el marco de la *Société Française de Photographie* no estaba permitido exponer montajes fotográficos.

La investigación y utilización de estos recursos para generar nuevas imágenes desafiantes y disruptivas fue una práctica habitual utilizada por muchos fotógrafos y fotógrafas en Argentina a mediados del siglo XX. A partir de la década del '30 comenzaron a tener un uso cada vez más extendido mediante autores que harían de ellos su marca registrada. Particularmente la fotógrafa Annemarie Heinrich hizo un uso destacado de estas técnicas tanto en su labor profesional como retratista, como así también en sus búsquedas personales. Este trabajo propone pensar, a través de un corpus de fotografías de Heinrich, a los montajes fotográficos mediante múltiples exposiciones como procedimientos clave del medio para expandir las posibilidades de representación y crear una nueva realidad imaginada; un ámbito para la exploración que le permitió a la autora expandir su creatividad y cuestionar el estatuto de verdad de la imagen fotográfica, como así también una vía para desarrollar su camino como fotógrafa mujer dentro del panorama fotográfico local e internacional.

Annemarie Heinrich nació en Alemania en 1912, pero cuando tenía catorce años su familia se relocalizó en Argentina huyendo de la crisis económica de los '20. De muy joven comenzó a trabajar como ayudante en los estudios de las fotógrafas Rita Branger y Melitta Lang ya que, como es sabido, el oficio fotográfico era una de las alternativas posibles en Latinoamérica para los migrantes que no hablaran los idiomas locales. Ella misma explica por qué y cómo comenzó a adentrarse en el ámbito fotográfico en una entrevista realizada muchos años después:

Al llegar aquí, yo deseaba estudiar pero no pude hacerlo por no conocer el idioma. (...) Yo quería estudiar escenografía, porque siempre me ha fascinado el teatro y al no poder ingresar en Bellas Artes, mi madre dijo "¿por qué no te dedicas a la fotografía?" Mamá conocía este tema porque en Alemania íbamos con frecuencia a los estudios fotográficos, donde nos sacábamos fotos para enviar al frente de la guerra donde estaba mi padre. Fue así que empecé a trabajar como aprendiz en estudios fotográficos. En aquella época no había escuelas donde aprender y en esos estudios no tenía problemas con el idioma, pues la mayoría era de alemanes, checos, polacos, austríacos (HEINRICH, 1994, p.7-8).

El hecho de ser mujer y no hablar español determinó el inicio de su carrera, no sólo por tener la posibilidad de iniciarse en este ámbito al comenzar a trabajar y aprender de otras mujeres, sino porque, como ella lo sostiene en esa misma entrevista y en otras, la experiencia de la Primera Guerra Mundial había puesto a las mujeres alemanas en posiciones laborales que muchas veces eran sólo ejercidas por hombres. Así, Annemarie con tan sólo 17 años instaló su primer estudio fotográfico en la casa de su familia y comenzó un emprendimiento artístico y comercial que sería rápidamente muy exitoso. Sólo algunos años después, en 1936, la revista fotográfica argentina *Correo Fotográfico Sudamericano* publicó una nota alabando su desempeño profesional en donde se afirma que “a los veinticuatro años de edad, la edad en la que mayoría comienza, Annemarie Heinrich ocupa uno de los primeros lugares entre los profesionales de nuestro país” (CFS, N°300, p.7). En efecto, su desempeño como fotógrafa profesional tuvo un desarrollo acelerado a partir de la década del '30, destacándose como retratista de artistas para importantes revistas sociales como *Mundo Social*, *La Novela Semanal*, *El Hogar* y *Radiolandia*, entre otras. Trabajar en estos medios gráficos le permitió adentrarse al por entonces efervescente mundo del espectáculo y puntualmente para *Radiolandia* fue la fotógrafa principal de sus portadas durante más de cuarenta años, retratando a las principales figuras de las artes escénicas y el cine.

Una de las características de la fotografía moderna radicó en permitir la incorporación de mujeres a la práctica profesional y artística, no sin una innumerable cantidad de escollos que sortear, diversos según cada contexto social. Según Abigail Salomón-Godeau (2015) y Andrea Nelson et al. (2020) esta incorporación fue posibilitada en parte gracias a la idea de la Nueva Mujer, una amplia gama de identidades femeninas que surgieron en todo el mundo al finalizar la Primera Guerra Mundial a medida que las mujeres transgredían los límites de la esfera doméstica y trataban de ampliar sus derechos. Muchas de estas “nuevas” mujeres encontraron en la cámara un medio de independencia para redefinir su posición en la

sociedad, convirtiéndose en profesionales que se destacaron en este medio entre los años '20 y '50. Como símbolo, la idea de la Nueva Mujer representaba a una contribuyente económicamente independiente, pero, también una amenaza al control de los hombres sobre el lugar de trabajo y la confianza en las definiciones familiares de feminidad y maternidad. Esta figura ambigua es inseparable de los impulsos contradictorios que dieron forma al desarrollo moderno en su conjunto. Como afirman Nelson et al. (2020, p.22), la intensamente debatida idea multifacética de la Nueva Mujer ayudó a romper las construcciones monolíticas de género, pero no aseguró automáticamente la legitimidad o la igualdad.

De diversas maneras, mujeres como Annemarie Heinrich en Argentina realizaron aportes a sus medios fotográficos locales gracias a innovaciones técnicas y artísticas. En el caso de Annemarie, su curiosidad fotográfica la llevó a capacitarse a partir de los '50 en diversos viajes por Europa para tomar cursos y perfeccionarse con maestros y técnicas específicas, especialmente en Alemania. Asimismo, en un dedicado trabajo de difusión, hizo circular su obra desde una temprana edad a través de exhibiciones a lo largo de toda la Argentina y Latinoamérica (con participaciones en Brasil, Chile, México, Perú y Colombia), como así también en Alemania, Italia y Francia, entre otros. En su país adoptivo fue una de las propulsoras y fundadoras del grupo *La Carpeta de los Diez* (1953-1959) y se caracterizó por formar parte de fotoclubes y en espacios ligados a la profesionalización de la fotografía local, lo que la llevó a ser socia fundadora del Foto Club Argentino, del Foto Club Buenos Aires y posteriormente del Consejo Argentino de Fotografía, además de ser directiva de la Asociación de Fotógrafos Profesionales y miembro de la Federación Argentina de Fotografía. En casi todos estos espacios era la única o una de las pocas fotógrafas mujeres participantes. Su destacada actuación y los múltiples logros que obtuvo a lo largo de su carrera se resignifican si tenemos en consideración que por entonces la fotografía profesional argentina aún era un medio sumamente masculino (y machista).

Heinrich vivió toda su vida sacando fotos, en todo momento y todo lugar. Su acervo fotográfico incluye desde su vasta producción comercial hasta una enorme cantidad de fotografías documentales –aún inexploradas– y muchísimas experimentaciones, pruebas y búsquedas que desarrolló investigando posibilidades dentro de su laboratorio. Siempre atenta a lo que sucedía en otras latitudes, la fotógrafa era asidua consumidora de revistas internacionales a las que luego enviaba sus producciones más destacadas. A través de ellas, Annemarie supo de la rápida incorporación que el montaje fotográfico y otras técnicas de experimentación tuvieron en la publicidad gráfica a partir de la década del '30, a través de un proceso de integración de las prácticas de vanguardia a las manifestaciones oficiales de las culturas de masas que ya describiera Andreas Huyssen (2006).

En efecto, desde sus inicios, los usos del fotomontaje y todas las técnicas de sobreimpresión de negativos se extendieron rápidamente al campo de la publicidad y de la propaganda política a través de carteles, portadas de libros, postales e ilustraciones de revistas. Luego de la Segunda Guerra Mundial, la utilización de estos procedimientos para generar ensambles de imágenes en pos de una idea específica ganó aún más terreno en el ámbito de la publicidad gracias a la combinación de nuevas técnicas tipográficas. También, en aquel momento, la corriente alemana de la fotografía subjetiva reivindicó el uso de todos estos procedimientos que volvieron a estar a disposición de los fotógrafos con más fuerza que antes. A partir de entonces, sus usos ya no constituían búsquedas innovadoras mediante experimentos de prueba y error, sino que pasaron a concebirse como recursos experimentales instituidos mediante procedimientos con paso a paso comprobados de los que se daba cuenta en todas las revistas especializadas de la época.

Procedimientos múltiples en fotos de Annemarie Heinrich

Como fue dicho previamente, los montajes fotográficos y las múltiples exposiciones no llegaron a la fotografía a través de las vanguardias, sino que son un recurso constitutivo del medio fotográfico, el cual siempre tuvo la capacidad de crear imágenes de situaciones que no existen realmente o que la visión humana no es capaz de ver.³ Muestra de ello son, por ejemplo, los fotomontajes hiperrealistas de Henry Peach Robinson y Oscar Gustav Rejlander, previamente nombrados, o las fotografías animistas, entre otros múltiples, básicos y pioneros ejemplos que surgieron desde los inicios del medio. En función de ello, y como afirman diversos autores como Rouillé (2005) y Frizot (2009), es posible sostener que desde sus inicios la fotografía crea y alberga a su propia realidad, otra existencia puramente fotográfica.

Dentro del proceso de creación de una foto es posible localizar al menos dos momentos en los que se pueden crear montajes fotográficos o múltiples exposiciones, que incluso pueden articularse según el tipo de imagen que se busque obtener. El primero se localiza durante el proceso de la toma de la fotografía y el segundo, que es tan importante como el anterior, puede suceder durante el procesamiento en el laboratorio, al generarse las copias en papel. Ambas instancias posibilitan la apariencia de una mayor o menor intervención sobre la imagen. La variedad de intervenciones posibles es casi infinita, por lo cual estos procedimientos acaban dándole a la fotografía final un carácter imaginativo único que la alejan de la condición de instrumento, de puro y simple registro fiel, ya que siempre habrá una reinterpretación de lo real. Por ejemplo, en 1939 el libro *Fascinating Fakes in Photography*, publicado en Londres, especificaba que los procedimientos involucrados podían utilizar fotomontajes realizados mediante recortes, superposición enmascarada, sobreimpresión,

³ Un análisis cronológico y por movimientos artísticos sobre los montajes fotográficos desde los inicios del medio y el uso desplegado por las vanguardias se encuentra en ADES (2002 [1976]) y también en FRIZOT (1998).

superposición y sobreimpresión combinadas, repetición de un negativos y doble impresión, entre otros.

Teniendo en cuenta la complejidad de términos y procedimientos existentes, el fotógrafo y teórico checo Petr Tausk (1978, p.89) especifica que sólo el término “fotomontaje” alude, en el ámbito fotográfico, a tres métodos de trabajo posibles. Por un lado, la modalidad más simple, que denomina *fotocollage*, consiste en recortar y volver a ensamblar fotografías ya impresas; a la imagen final se la vuelve a fotografiar y se pueden generar tantas copias como sean necesarias. Por otro lado, también pueden realizarse montajes en cámara llamados *doble exposición*, que consisten en impresionar reiteradamente el mismo fotograma trabajando especialmente en la medición de la luz. Y como tercera opción, el *montaje de negativos* durante el proceso de ampliación, en donde dos o más negativos son copiados sucesivamente en el mismo papel mediante un procedimiento exigente y detallado. Esta última técnica da lugar a múltiples opciones de sobreimpresión de imágenes como superposición enmascarada y la repetición de un negativo previamente nombrada, entre otras.

Las tres opciones son amplia y cotidianamente utilizadas dentro del medio fotográfico y fueron, también, redescubiertas, exploradas y potenciadas por las vanguardias. Estos procedimientos fueron muy utilizados por Heinrich en las décadas del '30 al '50 como métodos para crear imágenes que permitieran evocar fantasías, apariciones o presencias simultáneas imposibles de visualizar en la vida real. Por ejemplo, uno de los primeros casos que responden a las tipologías establecidas por Tausk y que es posible localizar dentro del gran repertorio de imágenes desarrollado por esta fotógrafa, es una imagen sin título realizada aproximadamente en 1935 **[Figura 1]** en la que, a través de una doble exposición vemos la mano de una mujer sosteniendo un cigarrillo sobre una vista nocturna en altura de una ciudad. En este caso los dos negativos se funden entre sí por completo creando una tercera imagen. Poco tiempo después, Heinrich realizaría a través de múltiples exposiciones una de sus imágenes que más

circulación tuvo: *Capricho dividido en cuatro*, Anita Grimm (ca. 1936) **[Figura 2]**. Si bien podemos considerar que esta fotografía es un retrato, nunca vemos por completo a la mujer fotografiada, sino que en cada cuarto podemos apreciar mitades de su rostro que personifican diferentes estados de humor junto a un detalle de su risa. Por último, uno de los primeros *fotocollage* que podemos localizar dentro de su obra es *Amelia Bence* (1943) **[Figura 3]**, realizado con una fotografía de aquella actriz argentina recortada y pegada sobre otra foto de una escultura.

Figuras - 1 sin título (ca. 1935); **2** *Capricho dividido en cuatro*, Anita Grimm (1936) y **3** *Amelia Bence* (1943)



Fuente: Archivo personal de Annemarie Heinrich⁴

En efecto, Heinrich era reconocida por su destreza para realizar diversos tipos de montajes. Su obra es tan vasta que prácticamente para cualquiera de los tópicos que planteemos encontraremos dentro de su producción ejemplos magistrales, pero específicamente el terreno del

⁴ Agradezco a Ricardo Sanguinetti por colaborar con este artículo facilitándome las imágenes aquí incluidas, alojadas en el archivo personal de Annemarie Heinrich.

montaje fotográfico fue uno de los que más transitó y sus diferentes búsquedas ejemplifican y rebasan las tipologías establecidas por Tausk. La fotógrafa realizaba usualmente diversos tipos de montajes tanto para sus retratos comerciales, como así también en sus búsquedas personales. Uno de los procedimientos más utilizados eran las múltiples exposiciones para realizar retratos, como el caso de *Capricho dividido en cuatro, Anita Grimm* (ca. 1936) previamente nombrado, en donde Heinrich dividió durante la toma una única placa en cuatro cuartos que eran sucesivamente expuestos a la luz. La fotógrafa dibujaba con lápiz graso sobre el visor de la cámara (de gran formato) las secciones que expondría y, mediante un ejercicio de previsualización muy detallado, lograba sobre una misma superficie sensible la imagen final. Es decir, este tipo de fotos no están realizadas mediante múltiples exposiciones en el laboratorio, sino durante la toma misma.

Este método de trabajo era muy utilizado por Heinrich, casi convirtiéndose en un estilo propio que le permitía diferenciarse dentro de la amplia oferta de retratista que había por entonces en Buenos Aires, y fue especialmente utilizado para generar retratos de actores, actrices y bailarines, el ámbito de trabajo más usual de esta fotógrafa. Las múltiples tomas incluidas eran de gran utilidad para representar la versatilidad de los artistas escénicos en una única imagen. En esta lógica podemos incluir retratos como *Cara II* (1939) de la actriz argentina Rosita Montenegro; *Doble perfil* (1942) de la actriz checoeslovaca Florence Marly **[Figura 4]**; el retrato del bailarín y coreógrafo alemán Harold Kreutzberg en “El sueño Malvado” (1945) **[Figura 5]** –que fue tapa de la revista *Correo Fotográfico Sudamericano* N°582 en 1948–; y hasta el retrato de frente y perfil del bailarín y coreógrafo inglés Antony Tudor (1955) **[Figura 6]**, entre muchos otros posibles ejemplos. No obstante, dentro de las imágenes realizadas con este procedimiento de múltiples exposiciones sobre un mismo negativo, se destaca la fotografía *Manos de Berta Singerman* (1950) **[Figura 7]**, en la que conviven sobre una misma foto final los ojos de aquella actriz ruso-argentina junto a cinco impresiones de sus manos realizando diversas

y gráciles posiciones. Cómo es posible apreciar, la posibilidad de realizar estos retratos múltiples era uno de los recursos propios con los que Heinrich contaba a la hora de trabajar retratando artistas. Si tenemos en cuenta que las exposiciones dobles fueron llamadas por László Moholy-Nagy como “retrato simultáneo” (FRIZOT, 1998, p. 447), en el caso de Heinrich encontramos ejemplos magistrales para pensarlos en estos términos.

Figuras - 4 *Doble perfil* (1942); **5** *Harold Kreutzberg en “El sueño Malvado”* (1945); **6** *Antony Tudor* (1955); **7** *Manos de Berta Singerman* (1950)



Fuente: Archivo personal de Annemarie Heinrich

Otro ámbito en el que Heinrich experimentó tanto con la luz y las formas como con las exposiciones múltiples fueron los desnudos, entre los cuales se destacan una serie de fotos realizadas en 1946. Con una iluminación lateral contrastada se recorta sobre un fondo absolutamente negro el cuerpo de una mujer anónima, tanto en diversas poses como en *Desnudo VIII*, o repitiendo rítmicamente la misma imagen, como en *Desnudo X* o *Desnudo 49*. Los estudios de desnudos femeninos fueron una constante a lo largo de las primeras décadas de trabajo de Heinrich. Para Elizabeth Otto (2020, p.189), justamente en aquellos años una variedad de

fenómenos culturales enfatizaron al cuerpo como un medio destacado para experimentar la modernidad. Así, este tipo de imágenes dinámicas de cuerpos reflejan los nuevos conceptos sociales y culturales de salud y sexualidad.

Una de las particularidades constitutivas de estas imágenes radica en que, al haber sido realizadas mediante múltiples exposiciones sobre un mismo negativo, pueden ser reproducidas la cantidad de veces que sea necesaria. Esto las diferencia sustancialmente de los montajes múltiples que se realizan en el laboratorio, de los cuales resultan imágenes únicas imposibles de reproducir a menos que se las vuelva a fotografiar. Heinrich se movió entre ambos terrenos con mucha soltura, utilizando cada recurso según fuese necesario y conveniente para cada tipo de imagen final que deseaba crear, como así también según la circulación necesaria. En el caso de los retratos profesionales realizados para actores, actrices y bailarines, contar con un negativo definitivo capaz de ser reproducible sucesivamente constituía un gran beneficio. Sin embargo, la fotógrafa también hizo uso de diversos procedimientos de superposición y doble montaje dentro del laboratorio, principalmente para la creación de obras personales, muchas veces desarrolladas con fotografías que habían sido obtenidas en aquellas sesiones de retrato en el estudio.

Este es, por ejemplo, el caso de la foto *A la sombra de las muchachas en flor* (1953) [Figura 8] realizada con dos fotografías del perfil de la actriz Elsa Daniel en donde una silueta de su perfil a contraluz contiene otro perfil de ella de menor tamaño. Con aquella misma imagen de perfil a contraluz Heinrich realizó otra fotografía que sería ampliamente difundida, *Savia* (1953) [Figura 9]. En ella la fotógrafa colocó dentro del contorno de la actriz la silueta de una planta que abarca desde su raíz hasta la flor, fotografiada también a contraluz, pero mediante el proceso inverso, sobre fondo negro en vez de blanco [Figura 10]. En el caso de *A la sombra de las muchachas en flor*, título tomado del segundo tomo de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, la operación realizada es similar pero dentro de la silueta a contraluz Heinrich ubicó otra silueta iluminada de frente que nos permite

ver su rostro y los detalles de su vestido. Ambas imágenes tuvieron un recorrido extenso por salones y publicaciones del mundo, especialmente *Savia* que, según la carpeta de notas de la fotógrafa, participó en exposiciones en Alemania, Brasil, Bélgica, Estados Unidos y España, entre otros. Además de formar parte de sucesivas exposiciones individuales de la autora, en 1959 esta foto también fue publicada a página completa en la revista *Fotografía. Rivista d'arte e tecnica fotografica* editada por el *Circolo Fotografico Milanese* de Milán, Italia, bajo el título de *Primavera*. Así como la experimentación moderna a menudo desdibujaba las líneas entre la fotografía comercial y la artística, muchas de estas imágenes están cerca de lo poético y lo ambiguo, desafiando cualquier tipo de mensaje cerrado. Como afirma Frizot (1998, p.432), sus partes individuales se ensamblan para producir un mensaje visual que no se puede describir con palabras.

Figuras - 8 *A la sombra de las muchachas en flor* (1953), **9** *Savia* (1953) y **10** foto de planta, sin datos.



Fuente: Archivo personal de Annemarie Heinrich

Como fue dicho previamente, Heinrich se movía con fluidez entre el ámbito comercial-profesional y el artístico. El trabajo comercial en estudio fue un camino importante para mujeres que buscaban trabajar dentro del campo de la fotografía, ya que les permitió superar barreras arraigadas al empleo y la educación para establecer sus propias carreras, generar un emprendimiento comercial y contar así con una forma viable de mantenerse a sí mismas y a sus familias. Al mismo tiempo, un número creciente de mujeres fotógrafas también descubrieron que la autoridad de la cámara abría nuevas vías de descubrimiento fuera del estudio o alternativas a la práctica exclusivamente comercial. Sin embargo, como sostienen Nelson et al. (2020, p.99), aquella fotografía comercial desarrollada en estudio ha sido desacreditada por defensores de la fotografía como “bellas artes”, excluyendo así a numerosas mujeres de la historia de este medio. Un ejemplo concreto de ello lo constituye el *Gran Premio de Honor Cóndor* otorgado por la Federación Argentina de Fotografía (FAF) a partir de 1959 e instituido como el “galardón mayor de la fotografía argentina” (FACIO, 1995, p.45). En su primera edición a Heinrich le fue otorgada una mención, pero nunca recibió este galardón. A pesar de sus grandes logros en todos los salones locales e incluso internacionales y a pesar de haber sido ganadora durante diez años consecutivos del “Ranking Extranjero” del Foto Club Buenos Aires, entre otros méritos, sus fotos no eran valoradas en esta institución porque su obra era considerada comercial. De hecho, el único reconocimiento que obtuvo por parte de la FAF fue haber sido declarada recién en el año 2001 Miembro de Honor.

Para el historiador de la fotografía latinoamericana José Antonio Navarrete (2018, p. 27-28), en nuestro continente la vertiente de la fotografía “en tanto registro directo” convivió en paralelo con una larga línea de defensa de la experimentación en la práctica fotográfica y del avance sobre los propios límites del medio. Fotogramas, solarizaciones, exposiciones múltiples, superposiciones de negativos y otras modalidades del fotomontaje eran concebidos como parte del arsenal de recursos que se

podían utilizar como procedimientos específicos del juego con luz. Sin embargo, no todos los fotógrafos utilizaban estas técnicas de forma tan sostenida. A través de la difusión que realizó de sus fotos en diversas exhibiciones y su participación en destacados medios gráficos argentinos e internacionales, Heinrich fue una de las principales fotógrafas que sentó las bases tanto para la práctica profesional y artística de las mujeres dentro del medio fotográfico argentino, como así también para la circulación de otros tipos de prácticas fotográficas. Como se afirma en Nelson et al. (2020), las historias fotográficas han sido predominantemente masculinas y restaron importancia a los aportes de las mujeres, por sustanciales que fueran. Esta situación nos exige desarrollar nuevas perspectivas históricas y conceptuales que utilicen modelos diferentes y nos permitan volver a poner en valor el trabajo desarrollado por fotógrafas como Annemarie Heinrich. La experimentación que realizó en su laboratorio y la creación de montajes fotográficos le permitió distorsionar la realidad, no sólo de las fotos entendidas de manera reducida como un documento indiscutible, sino también del rol de la mujer dentro del campo fotográfico latinoamericano.

Referencias

ADES, Dawn. **Fotomontaje**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002[1976].

FACIO, Sara. **La fotografía en Argentina. Desde 1840 a nuestros días**. Buenos Aires: Editorial La Azotea, 1995.

FRIZOT, Michel. Metamorphoses of the image: Photo-graphics and the alienation of meaning. *In*: FRIZOT, Michel (Ed.), **The New History of Photography**. Köln: Könemann, p. 431-455, 1998.

FRIZOT, Michel. **El imaginario fotográfico**. México: Serieve-CONACULTA, 2009.

HEINRICH, Annemarie. Homenaje a los Grandes. **Cuarto Oscuro**, n. 440, suplemento especial. Buenos Aires: Foto Club Buenos Aires, abril de 1994.

HUYSEN, Andreas. **Después de la gran división**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

NAVARRETE, José Antonio. **Escribiendo sobre fotografía en América Latina. Antología de textos 1925-1970.** Montevideo: Centro de Fotografía Ediciones, 2018.

NELSON, Andrea et al. **The New Woman behind the Camera.** Washington: National Gallery of Art, 2020.

OTTO, Elizabeth. Modern Bodies. *In* NELSON, Andrea et al. (Ed.) **The New Woman behind the Camera.** Washington: National Gallery of Art, p. 187-206, 2020.

ROUILLÉ, André. **La fotografía entre documento y arte contemporáneo.** México: Herder, 2017 [2005].

TAUSK, Petr. **Historia de la fotografía en el siglo XX.** Barcelona: Gustavo Gili, 1978.



LATINOS NA MÍDIA: UM PANORAMA EVOLUTIVO DA TELEVISÃO NORTE-AMERICANA

*LATINOS EN LOS MEDIOS: UN PANORAMA EVOLUTIVO DE LA TELEVISIÓN
ESTADOUNIDENSE*

*LATINOS IN THE MEDIA: AN EVOLVING PANORAMA OF AMERICAN
TELEVISION*

Marcella Lins¹ 

Universidade de São Paulo, Brasil

Resumo: Em *Latino TV: A History*, a professora Mary Beltrán traça uma retrospectiva histórica da televisão norte-americana, elencando as diversas mudanças ocorridas na indústria, em matéria de representação de personagens hispânicos, da relação da população hispânica residente nos Estados Unidos com a mídia *mainstream* e da importância de membros da comunidade como produtores e criadores de conteúdo. Por meio da leitura de episódios de programas específicos, de materiais promocionais e de críticas difundidas na sociedade em diferentes momentos - além da realização de entrevistas com profissionais do meio -, Beltrán consegue demonstrar como os padrões de representação são compostos por normas culturais e paradigmas da indústria, de acordo com o período em que são produzidos. Cada capítulo do livro aborda uma década diferente, desde os anos 1950 aos anos 2010. Nesta nova década que se inicia, 24% da audiência televisiva entre jovens adultos é de ascendência latina. Frente a esse cenário, *Latino TV: A History* se mostra essencial para compreender como a indústria se organiza para atender a esse importante mercado consumidor.

Palavras-chave: Televisão Norte-americana; Latinos; Estados Unidos.

Resumen: En *Latino TV: A History*, la profesora Mary Beltrán ofrece una visión histórica de la televisión estadounidense, destacando los diversos cambios que han ocurrido en la industria, en términos de la representación de personajes hispanos, la relación de la población hispana residente en los

¹ Mestranda em Estudos Culturais na Universidade de São Paulo. Graduada em Relações Internacionais, com dignidade acadêmica no grau Cum Laude, pela Universidade Anhembi Morumbi em 2019. E-mail: marcella.lins@hotmail.com

Estados Unidos con los medios de comunicación *mainstream* y la importancia de los miembros de la comunidad como productores y creadores de contenido. A través del análisis de episodios específicos de programas televisivos, materiales promocionales y críticas difundidas en la sociedad en diferentes momentos - además de la realización de entrevistas con profesionales del medio - Beltrán demuestra cómo los patrones de representación están compuestos por normas culturales y paradigmas de la industria, según el período en que se producen. Cada capítulo del libro cubre una década diferente, desde los años 1950 hasta los años 2010. En esta nueva década que empieza, el 24% de la audiencia televisiva entre los adultos jóvenes es de ascendencia latina. Ante este escenario, *Latino TV: A History* es esencial para comprender cómo se organiza la industria para atender a este importante mercado consumidor.

Palabras clave: Televisión Norteamericana; Latinos; Estados Unidos.

Abstract: In *Latino TV: A History*, Professor Mary Beltrán provides a historical overview of American television, highlighting the various changes that have occurred in the industry in terms of the representation of Hispanic characters, the relationship of the Hispanic population residing in the United States with mainstream media, and the importance of community members as producers and content creators. Through the analysis of specific episodes, promotional materials, and critical reviews disseminated in society at different times - in addition to conducting interviews with industry professionals - Beltrán demonstrates how cultural norms and industry paradigms compose representation patterns, according to the period in which they are produced. Each chapter of the book covers a different decade, from the 1950s to the 2010s. In this new decade that begins, 24% of the television audience among young adults is of Latino heritage. Given this scenario, *Latino TV: A History* is essential to understanding how the industry is organized to serve this important consumer market.

Keywords: American Television; Latinos; United States.

DOI:[10.11606/issn.1676-6288.prolam.2023.211353](https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2023.211353)

Recebido em: 30/04/2023

Aprovado em: 21/10/2023

Publicado em: 30/11/2023

A população hispânica residente nos Estados Unidos – predominantemente composta por mexicanos e mexicano-americanos - se estabeleceu ao longo dos anos 2000 e 2010 como o grupo minoritário mais numeroso no país, representando cerca de 18% da população total (US DEPARTMENT OF COMMERCE, 2019). Seu poder de compra elevado os

assegurou como importante mercado consumidor, atraindo a atenção de empresas nos mais variados setores. Apesar da histórica relevância do grupo, sua representação é escassa dentro da indústria televisiva norte-americana; ao menos é o que argumenta Mary Beltrán em seu livro *Latino TV: A History*, lançado em 2022.

A autora é especialista em estudos de mídia nos Estados Unidos e conhecida por explorar tópicos como a evolução da produção cinematográfica e televisiva latina, as implicações da crescente visibilidade de atores e personagens interracializados e as estratégias elaboradas pelas redes de televisão para atrair públicos mais diversos. Assim, utiliza tanto sua experiência como pesquisadora e docente dentro do departamento de Rádio, Televisão e Cinema da Universidade do Texas, Austin, como sua experiência de vida como uma mulher de ascendência mexicana - que cresceu no Noroeste e Meio Oeste norte-americanos - para discutir as representações hispânicas, desde uma perspectiva teórica de interseccionalidade entre os estudos de cinema e televisão, os estudos culturais e os estudos de gênero.

Pautando-se nos trabalhos de autores como Chon Noriega, Charles Ramírez Berg, Arlene Dávila e Isabel Molina-Guzmán - além de expandir o próprio trabalho desenvolvido por Beltrán, especialmente, em *Latina/o Stars in U.S. Eyes: The Making and Meanings of Film and TV Stardom* (2009) -, *Latino TV: A History* foi a primeira obra dentro dos estudos de televisão a traçar um panorama histórico das diversas mudanças ocorridas na indústria televisiva norte-americana, em matéria de representação de personagens hispânicos, da relação da população hispânica residente nos Estados Unidos com a mídia *mainstream* e da importância de membros da comunidade como produtores e criadores de conteúdo.

A pesquisa desenvolvida por Beltrán tem como foco a programação roteirizada narrativa - ou seja, as séries dramáticas e *sitcoms* - direcionada para audiências adultas e é desenvolvida na obra por meio da leitura de episódios de programas específicos, de materiais promocionais e de críticas difundidas na sociedade em diferentes momentos - além da realização de

entrevistas com profissionais do meio. As únicas exceções ao escopo da pesquisa ocorrem nos dois primeiros capítulos, em que são abordados programas infantis do gênero *western* e programas sobre questões públicas voltados para a audiência latina. A autora justifica a sua inclusão pela importância destes produtos para as futuras representações latinas e produções de latinos (p. 12).

O livro é dividido de forma temporal e temática, sendo cada capítulo uma década diferente. Dessa forma, Mary Beltrán examina desde os *westerns* infantis dos anos 1950 e as *sitcoms* presentes na programação televisiva desde o começo dos anos 1960, até as séries dramáticas lideradas por latinos nas décadas de 2000 e 2010 na televisão *broadcast*, televisão a cabo e plataformas de *streaming*. Logo no início da obra, Beltrán parte da premissa de que padrões de representação são compostos por normas culturais e paradigmas da indústria (p. 2). Dessa forma, as diferentes imagens construídas dentro da televisão norte-americana, que dizem respeito à população latina, são dinâmicas e se modificam ao longo dos anos, se adaptando às transformações socioeconômicas e culturais, assim como, às convenções e padrões de produção determinados em diferentes períodos.

Seguindo este raciocínio, Beltrán enxerga a televisão como um canal de expressão criativa e política, que atua na união dos diversos latinos residentes nos Estados Unidos, criando uma comunidade imaginada. Assim, o meio funciona como um fórum cultural, onde ideias sobre esta comunidade são promovidas, reforçadas e desafiadas em escala nacional (p. 10).

Beltrán inicia sua jornada no começo dos anos 1950, quando a indústria televisiva finalmente se popularizou e consolidou seus padrões de programação, suas práticas de negócios e suas instituições. Tirando a icônica *I Love Lucy* (CBS, 1951-1957) e os *westerns* infantis, latinos não apareciam nas séries da época (p. 20). Os *westerns* infantis *The Nine Lives of Elfege Baca* (ABC, 1958-1960) e *The Cisco Kid* (Syndication, 1950-1956) tinham protagonistas latinos (p. 19) que, apesar de falhos, salientaram a

possibilidade financeira e social de se incluir personagens de grupos minoritários em papéis de destaque.

A autora afirma que *The Cisco Kid* estabeleceu uma imagem particular dos mexicano-americanos residentes no sudoeste dos Estados Unidos durante o século XIX (p. 21). Dando seguimento a um popular padrão narrativo do cinema e do rádio, um cavalheiro latino vigilante é posto lado a lado de um escudeiro *mestizo*, para fins cômicos (p. 23). Ao longo de sua explanação sobre este padrão de representação, podemos observar a utilização do conceito de *Fantasy Heritage* – ainda que não de forma explícita e nominal - para representar a oposição entre os latinos de ascendência espanhola e os de ascendência indígena no local e período em questão. Este padrão se consolidou nos *westerns* televisivos voltados para a população adulta nos anos que se seguiram (p. 21).

Conceitualizado pelo jornalista Carey McWilliams, a *Fantasy Heritage* expõe uma visão romântica e idílica da vida no Sudoeste norte-americano, prévia à chegada dos anglo-americanos. Os *rancheros*, apesar de majoritariamente *mestizos* ou indígenas, eram retratados como homens brancos de ascendência espanhola, acostumados aos costumes europeus. Os peões mexicanos, por sua vez, eram considerados servís, não qualificados e de uma raça inferior (Ver MCWILLIAMS, MEIER e GARCÍA, 2016). Beltrán, em sua análise, denuncia o sentido de inferioridade expresso nos mexicanos representados como incapazes de assimilar a cultura norte-americana, com uma cor de pele mais escura, traços indígenas, uma baixa estatura e um inglês não-perfeito (p. 32), imagem que remete aos peões mexicanos de McWilliams.

Se ao longo dos anos 1950 a televisão exibia predominantemente artistas brancos, os anos 1960 sofreram mudanças em matéria de representação. Movimentos de contracultura e protestos e rebeliões contra a Guerra do Vietnã, contra o alistamento obrigatório e em defesa dos direitos civis dos afro-americanos se alastraram pelo país. Tais eventos políticos exigiram uma modificação na programação televisiva.

O movimento pelos direitos civis fomentou uma onda de conscientização quanto a questões raciais, tanto em meio à população afro-americana, como dentro da sociedade norte-americana geral (KURLANSKY, 2004, p. 318). O mito da tolerância racial dentro da televisão, pelo processo de exclusão de personagens afro-americanos dos programas, foi desafiado. Com relação à representação latina, Beltrán explora como o ativismo chicano² criou uma geração familiarizada com a televisão e com seu potencial de modificar imagens e narrativas na sociedade (p. 44).

Os esforços dos grupos de interesse chicanos tiveram como resultado imediato a criação de programas *low-budget* voltados para a comunidade chicana e latina, em geral (p. 44). Além disso, algumas legislações em âmbito nacional foram aprovadas com o intuito de fiscalizar a inclusão de profissionais de minorias étnico-raciais nas produções televisivas - cita-se a *Civil Rights Act* de 1964 (p. 46) – ou para a concessão aos grupos chicanos e latinos do direito de registrarem petições para negar a renovação de licenças de emissoras *broadcast* que veiculassem representações de latinos consideradas contra o interesse público (p. 48).

Apesar dos avanços observados na década anterior, poucos papéis eram concedidos a atores hispânicos nos anos 1970, sendo as poucas vagas destinadas para mexicano-americanos (p. 76). Os atores de origem hispânica foram sujeitados à prática de *typecasting*, representando indivíduos vulneráveis, que vivem em condições degradantes e, às vezes, precisam de redenção. Eram geralmente trabalhadores, imigrantes, prostitutas ou criminosos (p. 76-77). Manteve-se, dessa forma, a forte pressão por parte dos grupos ativistas para o aumento da diversidade étnica e racial na produção e programação televisiva (p. 78).

Entre as exceções observadas no período cita-se as *sitcoms Viva Valdez* (ABC, 1976) – a primeira série *broadcast* sobre uma família

² O movimento chicano surge em meados de 1955 como uma série de protestos sociais díspares ao redor do país, mobilizados por dezenas de organizações que defendiam as mais variadas pautas. Baseando-se no modelo de ativismo dos movimentos negros durante os anos 1950 nos Estados Unidos, adotou uma plataforma mais ou menos coesa com a formação de uma campanha caracterizada por declarações de orgulho cultural, solidariedade étnica, o desejo de empregar táticas políticas de confrontação e a utilização do voto e da participação política como instrumento de mudança (GUTIÉRREZ, 1995, p. 180).

mexicano-americana (p. 80) - e *Chico and the Man* (NBC, 1974-1978). O sucesso de *Chico and the Man* provou o potencial criativo e financeiro de latinos em papéis de destaque na televisão, para atrair a audiência norte-americana *mainstream* (p. 101). Sem embargo, as demais produções foram séries que não passaram do piloto ou de alguns poucos episódios e que foram apenas produzidas para evitar a pressão de ativistas e atender à demanda de uma audiência mais jovem e politicamente engajada (p. 81).

As *sitcoms* se mantiveram nas grades de programação nos anos 1980. Ao focar no humor, na amizade e nos relacionamentos entre amigos e familiares, se desvincilharam totalmente dos elementos característicos do formato observados nos primeiros anos da televisão. Com narrativas contínuas, mais realistas e contundentes, as novas séries continuaram engraçadas, porém sem o típico humor físico e pastelão (BERMAN, 2008, p. 876). *The Cosby Show* (NBC, 1984-1992) se destacou com sua exposição de igualdade interracial e a quebra de preconceitos vigentes na indústria da época no que se refere à vida dos negros e à inclusão de amigos da família de diferentes origens.

Ao lado do sucesso de *The Cosby Show*, Beltrán argumenta que o sucesso de filmes chicanos ao longo dos anos 1980 motivou o *pitch* dentro das emissoras de séries com protagonistas hispânicos, visando a atração da audiência nacional, porém com pouca participação de latinos no roteiro e produção (p. 105). No entanto, nenhuma série fez grande sucesso (p. 108).

O mesmo se seguiu na década de 1990. Muitas *sitcoms* com protagonistas hispânicos também foram produzidas no período, porém não alcançaram sucesso. Diferentes produtoras decidiram investir em tal audiência dado o *boom* populacional durante os anos 1990 e a inclusão social e política da população hispânica na cada vez mais multicultural sociedade norte-americana, além do sucesso de personalidades como Jennifer Lopez, Ricky Martin e Selena (p. 121).

Adentrando na análise dos anos 2000, Beltrán mostra com mais detalhes a preocupação das emissoras com a diversidade na programação (p. 134). Latinos envolvidos na produção focavam em uma audiência

nacional *mainstream*, o que possibilitava uma inserção na indústria de forma suave e cadenciada, legitimando-se no meio (p. 137).

A autora cita a série de sucesso dentro da televisão a cabo, *Resurrection Blvd.* (Showtime, 2000-2002), e o programa de treinamento competitivo para roteiristas, que concedia oportunidades para latinos - Walt Disney Television Writing Program -, como precursores na inclusão de latinos na indústria televisiva. O primeiro caso fora mencionado por ter empregado, pela primeira vez, um número recorde de latinos na frente e atrás das câmeras e por ter demonstrado o apelo universal de um drama centrado em latinos (p. 141). O segundo caso é lembrado por ter dado oportunidades para que roteiristas de ascendência latina fossem treinados para trabalhar em produções do Disney Channel e da ABC (p. 139).

De fato, a ABC, no período, transmitiu três sitcoms com protagonistas latinos: *George Lopez* (ABC, 2002-2007), *Ugly Betty* (ABC, 2006-2010) e *Freddie* (ABC, 2005-2006), esta última foi a única que não atingiu o sucesso de audiência esperado. Neste momento, existiam poucos hispânicos na roteirização e produção das séries, o que começou a mudar no período. George Lopez atuou como produtor executivo e roteirista da série que carregava seu nome e Salma Hayek participou como *showrunner* de *Ugly Betty*. Em ambas, o elenco era majoritariamente composto por atores de ascendência hispânica.

Seguindo a perspectiva de mudança de cenário iniciada nos anos 2000, a fragmentação e expansão da televisão na década de 2010 impulsionou ainda mais oportunidades para o surgimento de autores e *showrunners* latinos (p. 164). Sucesso de séries com protagonistas latinos em plataformas de *streaming* e VOD – locais com maior potencial de inovação - mostraram uma demanda existente por este tipo de conteúdo (p. 166).

Para mais, as audiências de nicho – com foco em grupos demográficos jovens, geralmente progressistas e interessados em histórias e protagonistas não convencionais – contribuiu para essa ascensão (p. 164). Os próprios hispânicos representavam uma grande parcela deste poderoso

mercado consumidor (p. 164).

Além deste fator econômico e estrutural da indústria televisiva, Beltrán enfatiza uma importante questão cultural como vital para a evolução das representações dos latinos. A eleição de Barack Obama em 2008 foi tida por muitos (MOLINA-GUZMÁN, 2018, p. 4) como prova empírica do fim da discriminação racial no país, criando uma suposição de que os membros da população já não enxergavam diferenças étnico-raciais entre si. Este discurso, conhecido como “*colorblind*”, propiciou a composição de elencos multiculturais, em que é dada atenção superficial às experiências de minorias étnicas (p. 166). Basicamente, cria-se uma aura visual de diversidade, porém apenas como plano de fundo, já que a cor da pele e os marcadores físicos de identidade étnico-racial são irrelevantes para os papéis.

Neste sentido, a autora chama a atenção para o fenômeno de *afterthought writing*, em que os produtores apenas determinam a etnicidade do personagem após a escolha do ator para o papel (p. 165-166), ou seja, se o ator escolhido for hispânico, também será o personagem, independentemente de suas características “neutras”, previamente desenhadas. Um hispânico pode até ser um protagonista, porém sem que seja dada atenção especial à sua etnicidade.

Beltrán menciona o trabalho de profissionais latinas no final da década de 2010 como uma nova onda que surge para contrastar com essa tendência de contar histórias universais americanas, colocando latinos em papéis de destaque, sem chamar atenção especial a eles. Ela cita produtoras executivas como Cristela Alonzo [*Cristela*, (ABC, 2014-2015)], Gloria Calderón Kellett [*One Day at a Time* (Netflix/Pop, 2017-2020)], Tanya Saracho [*Vida* (Starz, 2018-2020)], America Ferrera [*Superstore* (NBC, 2015-2021)], Eva Longoria [*Devious Maids* (Lifetime, 2013-2016)], Jennifer Lopez [*The Fosters* (ABC Family/Freeform, 2013-2018)] e Gina Rodriguez [*Jane the Virgin* (The CW, 2014-2019)] para atestar o *status* do período como o mais empolgante da história da televisão norte-americana em matéria de programação e representação latinas (p. 163-164).

Assim, Mary Beltrán conclui sua obra com uma perspectiva otimista, porém não sem antes expressar sua frustração com relação à precariedade histórica dos latinos dentro da indústria televisiva, incluindo a marginalização de profissionais na frente e atrás das câmeras (p. 193-195). Para a pesquisadora, no entanto, as mudanças históricas apresentadas até então, apesar de lentas, nos ajudaram a chegar em um momento de florescimento máximo da televisão latina, com cada vez mais roteiristas, produtores, diretores e *showrunners* latinos capacitados (p. 196). Além disso, deve-se realçar o ímpeto destes profissionais em contar histórias complexas, que vão além das tradicionais e clichês narrativas, de imigração ilegal ou *sitcoms* étnicas, e que exploram especificidades culturais que vão além da amálgama de culturas e identidades díspares que se conhece como “identidade latina” nos Estados Unidos (p. 196-197).

Finalmente, *Latino TV: A History* é uma obra essencial para analisar o cenário atual, em que cada vez mais personagens hispânicos são incluídos em papéis de destaque na programação televisiva. As séries televisivas com maior audiência no período 2014-2015 tinham elencos racial e etnicamente diversos (RAMÓN; HUNT, 2020, p. 308). A audiência norte-americana, em especial a mais jovem – e valiosa – se encontra cada vez mais diversa, multicultural, politicamente progressista e, portanto, tende a demandar séries que sejam “não-tradicionais”, relevantes e semelhantes às suas próprias vidas (RAMÓN; HUNT, 2020, p. 317), padrão que se manteve em 2020 (HUNT; RAMÓN, 2020, p. 73) e que manteve a concepção de conteúdos diversos como parte de uma nova cultura dominante na televisão. A retrospectiva histórica construída por Mary Beltrán nos permite compreender os obstáculos que precisaram ser ultrapassados para que a sociedade norte-americana chegasse a esse estágio de “inclusão” televisiva, assim como, quais barreiras historicamente determinadas ainda precisam ser superadas.

Referências:

BELTRÁN, Mary. **Latino TV: A History**. Nova Iorque: NYU Press, 2022.

BERMAN, Milton. **The Eighties in America**. Pasadena: Salem Press, 2008.

GUTIÉRREZ, David G. **Walls and mirrors: Mexican Americans, Mexican immigrants, and the politics of ethnicity**. Berkeley: University of California Press, 1995.

HUNT, Darnell; RAMÓN, Ana-Christina. **Hollywood Diversity Report 2020: A Tale of Two Hollywood 's - Part. 2: Television**. Los Angeles: University of California, 2020. Disponível em: <https://socialsciences.ucla.edu/wp-content/uploads/2020/10/UCLA-Hollywood-Diversity-Report-2020-Television-10-22-2020.pdf>.

KURLANSKY, Mark. **1968: The Year that Rocked the World**. Nova Iorque: Random House, 2004.

MCWILLIAMS, Carey; MEIER, Matt S.; GARCÍA, Alma M. **North from Mexico: The Spanish-speaking people of the United States**. Santa Barbara: ABC-CLIO, LLC., 2016.

MOLINA-GUZMÁN, Isabel. **Latinas and Latinos on TV: Colorblind comedy in the post-racial network era**. Tucson: University of Arizona Press, 2018.

RAMÓN, Ana-Christina; HUNT, Darnell. The Future is Now: Evolving Technology, Shifting Demographics, and Diverse TV Content. *In*: SHIMPACH, Shawn. (Ed.) **The Routledge Companion to Global Television**. Nova Iorque: Routledge, 2020.

US DEPARTMENT OF COMMERCE. **Quick Facts - United States**. United States Census Bureau, 2019. Disponível em: <https://www.census.gov/quickfacts/fact/table/US/RHI725218#qf-headnote-b>. Acesso em: 25 Maio 2020.



PALAVRAS E IMAGENS PARA UMA FILOSOFIA PÓS-HUMANISTA¹

PALABRAS E IMÁGENES PARA UNA FILOSOFÍA POSTHUMANISTA

WORDS AND IMAGES FOR A POST-HUMANIST PHILOSOPHY

Victa de Carvalho² 

Ludimilla Carvalho Wanderlei³ 

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: Construir uma filosofia do tempo e uma arquitetura do mundo baseados na imanência é a tarefa do livro: *Futuros menores: Filosofías del tiempo y arquitecturas del mundo desde Brasil*, de Luz Horne. Ao fazer do tempo o operador das multiplicidades, a autora empreende um gesto estético e político sobre contos, ensaios, curadorias, filmes, arquiteturas e objetos de arte que promovem um deslocamento em relação aos lugares epistemológicos e de saberes organizados historicamente sob a lógica da modernidade, construindo um pensamento latino-americano contemporâneo sobre o tempo e o espaço, que excede tanto eixos nacionais quanto regionais, ultrapassa as marcas coloniais e modernas, e se estabelece como lugar de invenção e de produção de conhecimento. A proposta assume a compreensão de uma temporalidade associada ao corpo e à matéria, na qual o Brasil é o cenário para observar a crise política e ecológica mundial, as falências do modelo eurocêntrico e as diferentes proposições supostamente capazes de contorná-las. Trata-se de uma visada que almeja perceber, nesse recuo histórico a projetos artísticos do século XX, os germes de uma temporalidade dissidente, em vias de expressar os desejos latentes de uma epistemologia pós-humanista por vir.

Palavras-chave: Literatura brasileira; Arquitetura brasileira; Filosofia; Tempo; Espaço.

¹ Resenha do livro de Luz Horne, *Futuros menores: filosofías del tiempo y arquitecturas del mundo desde Brasil*. Santiago: UHA Ediciones, 2021.

² Doutora em Comunicação e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGCOM-ECO/UFRJ). E-mail: victacarvalho@gmail.com

³ Doutora em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM-UFPE). Pós-doutoranda em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bolsista convênio Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq (processo 150915/2023-3) e FAPERJ - Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (processo SEI-260003/005791/2022). Email: ludimillacw@gmail.com.

Resumen: Construir una filosofía del tiempo y una arquitectura del mundo basadas en la inmanencia es la tarea del libro: *Futuros menores: Filosofías del tiempo y arquitecturas del mundo desde Brasil*, de Luz Horne. Al hacer del tiempo el operador de multiplicidades, la autora emprende un gesto estético y político sobre cuentos, ensayos, curadurías, películas, arquitecturas y objetos de arte que promueven un desplazamiento en relación a lugares epistemológicos y de conocimiento históricamente organizados bajo la lógica de la modernidad, construyendo un pensamiento latinoamericano contemporáneo sobre el tiempo y el espacio, que excede los ejes nacionales y regionales, va más allá de las marcas coloniales y modernas, y se establece como lugar de invención y producción de conocimiento. La propuesta asume la comprensión de una temporalidad asociada al cuerpo y a la materia, en la que Brasil es el escenario para observar la crisis política y ecológica global, las fallas del modelo eurocéntrico y las diferentes propuestas supuestamente capaces de sortearlas. Es una visión que pretende percibir, en este retorno histórico a los proyectos artísticos del siglo XX, los gérmenes de una temporalidad disidente, en el proceso de expresar los deseos latentes de una epistemología posthumanista por venir.

Palabras clave: Literatura brasileña; Arquitectura brasileña; Filosofía; Tiempo; Espacio.

Abstract: Building a philosophy of time and an architecture of the world based on immanence is the task of the book: *Futuros menores: Filosofías del tiempo y arquitecturas del mundo desde Brasil*, by Luz Horne. By making time the operator of multiplicities, the author undertakes an aesthetic and political gesture on short stories, essays, curatorships, films, architectures, and art objects that promote a displacement in relation to epistemological and knowledge places historically organized under the logic of modernity, building a contemporary Latin American thought on time and space, which exceeds both national and regional axes, goes beyond colonial and modern marks, and establishes itself as a place of invention and knowledge production. The proposal assumes the understanding of a temporality associated to the body and to matter, in which Brazil is the scenario to observe the world political and ecological crisis, the failures of the Eurocentric model and the different propositions supposedly able to circumvent them. This is a vision that aims to perceive, in this historical regression to artistic projects of the 20th century, the germs of a dissident temporality, in the process of expressing the latent desires of a post-humanist epistemology to come.

Keywords: Brazilian literature; Brazilian architecture; Philosophy; Time; Space.

DOI: [10.11606/issn.1676-6288.prolam.2023.211357](https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2023.211357)

Recebido em: 30/04/2023
Aprovado em: 21/10/2023
Publicado em: 30/11/2023

“En mi lectura de la teoría pascaliana de las pasiones del alma, intentaba encontrar una subjetividad anticartesiana no realizada en la modernidad, una suerte de modernidad alternativa avant la lettre”
(HORNE, 2021, p. 11).

O trecho destacado acima é parte da introdução do novo livro da pesquisadora argentina Luz Horne intitulado *Futuros menores: filosofías del tiempo y arquitecturas del mundo desde Brasil (2021)*. Seu interesse pelas chamadas modernidades alternativas vem desde a época de seu doutorado na Universidade de Yale, no qual já se observa a sua estima por uma literatura baseada em restos do real. Em *Futuros menores*, o ponto de partida é o tempo: um problema central para a epistemologia moderna ocidental, que assenta as suas bases em uma concepção de tempo linear, progressiva e unidirecional. Sob o olhar crítico contemporâneo de Horne, tal caracterização do tempo tem o poder de demonstrar não apenas a importância do papel da ciência como base do pensamento e do conhecimento na cultura chamada ocidental, mas também na instituição dos parâmetros que definem a experiência do tempo em cada época.

Para além de uma concepção racionalista do tempo, a autora vai buscar pelas teorias que fogem a essa estrutura homogênea, e promovem fissuras no tempo da física, dando a ver porções de tempo experienciado, vivido, sentido. Essa é a configuração temporal que interessa a Luz Horne: uma temporalidade inspirada na filosofia de Henri Bergson, concretizada nas materialidades, nas sensações, e nos corpos. Um tempo sentido como duração, imperfeito e variável, capaz de uma vertigem, não porque passa muito rápido, mas porque dobra-se sobre si mesmo para produzir um instante que dura.

A ligação entre ciência e tempo, sabemos, é basilar para a noção de Modernidade, seja esse termo utilizado como uma retórica especificamente europeia (de valores como racionalismo, individualismo, antropocentrismo) disseminada a partir de meados do século XV, ou para designar formas culturais, que, a partir de uma recusa a certas tradições,

almejam uma renovação formal. Nas duas concepções, o tempo contínuo e regular, quantificável e verificável cientificamente, articula passado, presente e futuro através de uma compreensão de que ser moderno é estar à frente, avançar em direção a algo melhor, a um estágio de aperfeiçoamento, deixando para trás o atraso, o resto, o obsoleto, o que não serve mais. Na contramão dessa configuração teórica, Luz Horne vai colocar em marcha um pensamento que, desde a América Latina em seu sentido geopolítico, atravessa e excede o regional e o nacional para além de suas próprias fronteiras, sobretudo, para ultrapassar os territórios associados aos grandes sistemas da razão e do conhecimento. Esse é um livro que reafirma o protagonismo da América Latina como lugar de produção crítica e teórica, capaz de desestabilizar lugares de saber e poder historicamente instituídos, para mobilizar outras epistemologias, na esteira de uma intensa produção teórica que vem, ao longo dos últimos 10 anos, abordando temáticas concernentes à América Latina desde a biopolítica, os pós-colonialismos, os novos materialismos, o perspectivismo ameríndio, os pós-humanismos, os feminismos, dentre muitas outras abordagens que visam a uma alternativa ao pensamento dominante, a partir da inclusão de uma dimensão afetiva no modo de produzir conhecimento, que integra os corpos e as experiências na construção de epistemologias que, se observadas de modo anacrônico, servem de modo notável a nossa contemporaneidade.

O Brasil torna-se o cenário através do qual é possível observar a crise política e ecológica mundial, as falências do modelo eurocêntrico em diversos níveis, bem como as diferentes proposições que se dizem capazes de contorná-las. Seja no desejo de conectar territórios periféricos e centrais, como ocorre, por exemplo, nas proposições do Modernismo brasileiro no começo do século XX (com expressões na literatura, artes plásticas, teatro, arquitetura), seja na própria ideologia desenvolvimentista do Estado brasileiro dos anos 1950, calcada em projetos de urbanização (como a construção de Brasília), nos esforços de industrialização e nas marchas em direção ao Norte do país para levar o progresso, a ideia de modernidade

associada ao progresso se faz presente. Contudo, conforme nos mostra o livro de Luz Horne, se a Modernidade enseja determinada percepção do espaço-tempo que responde a um projeto de mundo voltado a um futuro como progresso tecnocientífico, ela produz também modernidades outras que desafiam os valores dominantes, e que surgem justamente como rachaduras nesse tempo linear: objetos culturais que expressam o tempo experienciado, vivido e sentido, e portanto, um tempo bifurcado, passado e presente, descolonizado, intervalar e menor.

Luz Horne vai encontrar na literatura e na arte os objetos culturais que filosoficamente representam esse tempo não racional, não linear. Expressões da cultura brasileira que se mostram como desvios do tempo científico, de uma modernidade que aponta para um futuro de ordem e progresso. Contos, romances, ensaios, experiências antropológicas, filmes, projetos arquitetônicos, exposições de arte, performances, instalações, produzidos nos séculos XX e XXI que dão conta de outros modos de saber, viver, criar, entender, imaginar. Essas formas culturais e estéticas dissidentes apontam *futuros menores*, seguindo a conotação dada ao termo “menor” por Deleuze e Guattari (2002).

É determinante para Horne se voltar justamente para as sobras, ou como aponta em seu texto, para “*os escombros deixados pelo progresso em sua marcha*” (HORNE, *Ibidem*, p. 29). Assim, reconfigurando as noções de sobra e lixo, em um capítulo de fôlego, ela discute a prosa de Guimarães Rosa, no conto *As margens da alegria*, publicado no livro *Primeiras estórias* (1962), bem como os escritos e as produções arquitetônicas, artísticas e curatoriais de Lina Bo Bardi. Enquanto o conto de Guimarães Rosa narra as impressões de um menino que viaja à Brasília ainda em construção e vê seu deslumbramento com a natureza do centro-oeste se chocar com as máquinas do progresso, que para construir a cidade, vão derrubando, consumindo o meio ambiente, a “arquitetura pobre” de Lina Bo Bardi se torna o grande trunfo para a defesa por um caminho alternativo, denominado caminho da grossura, que inclui o popular no modo de imaginar o mundo, instaura um programa que valoriza uma

estética dos resíduos, e tem no lixo a matéria-prima para o seu desenvolvimento. Optar por esse caminho, é escolher a alternativa capaz de projetar outros futuros, que em uma virada epistemológica, transformam não apenas o modo de perceber o popular, mas também o modo de habitar o mundo.

Em uma perspectiva anacrônica que conjuga passado e futuro no presente, Luz Horne se volta para os documentários *Boca do Lixo (1997)* e *Jogo de cena (2007)* de Eduardo Coutinho, vistos em continuidade com a “estética da fome” de Glauber Rocha, e que relacionam palavra, corpo e imagem contrariamente à estrutura cinematográfica da narrativa linear e descritiva. São filmes que estabelecem uma disjunção entre imagem e palavra para oferecer um olhar indeterminado, capaz de se abrir a um tempo múltiplo, que faz da imagem cinematográfica o brilho de uma luz menor, um vaga-lume que sobrevive em meio aos restos encontrados no lixo do mundo.

Na segunda parte do livro, Luz Horne se lança ao estudo das ficções teóricas do artista, jornalista, etnólogo, arquiteto e cientista Flávio de Carvalho: *Os ossos do mundo (1934)*, *Os Gatos de Roma/Notas para a reconstrução de um mundo perdido (1957-8)* e *Diários amazônicos/On the Frontiers of Danger (1958)* este último, um texto inédito. Destaca as reflexões de Carvalho sobre seu projeto artístico e filosófico baseado em uma arqueologia dos resíduos históricos - os chamados “ossos do mundo”. De espírito inquieto e comportamento provocador, Flávio de Carvalho valorizava a criação vinda da intuição e livre de preconceitos, buscando articular suas atividades (que iam da pintura à moda, passando pelo desenho, performance, intercâmbio de grupos de artistas e organização de exposições) à percepção de uma identidade cultural local. Sua “psicoetnografia” abre caminho para o descentramento do humano, sustentada em uma teoria estético-epistemológica experimental em busca de “um pré-anímico, pré-histórico e pré-linguístico” (HORNE, *Ibidem*, p. 198), que vai encontrar na selva a base, a origem que marca um tipo de vínculo do homem com o próprio homem, com os animais e com a

natureza, no qual a afetividade se estabelece como a estrutura. Ao privilegiar o sensível e o corporal, Flávio de Carvalho pode ser considerado como um precursor para o pensamento contemporâneo que busca escapar das dicotomias do pensamento moderno.

No jogo do anacronismo instaurado ao longo do texto, a autora discute, por fim, os trabalhos do artista sul-africano, William Kentridge, de quem analisa a performance *Refuse of hour* e a instalação *The Refusal of Time*, para tecer uma ligação entre o tempo moderno e o tempo colonial, o filme *Serras da desordem* (2006), de Andrea Tonacci, e o romance *Dentes negros* (2011), de André de Leones. São obras que aparecem no texto de Horne como relatos de catástrofes que produzem um tipo de sobrevivência alternativa aos projetos societários capitalistas, consumistas, em versões mais contemporâneas dos imperativos da Modernidade. Observados a partir de um olhar crítico, são obras que desafiam, de diferentes modos, a noção de tempo moderno, explorando seu vínculo com os colonialismos. A montagem como estratégia política aparece na performance de Kentridge a partir da superposição de variadas mídias, imagens e corpos, e também no filme de Tonacci, com a inserção de material de arquivo, com a refilmagem e com o uso de uma estética relativa ao chamado cinema direto. De modo conflituoso, essas obras fazem convergir diversas temporalidades, e instauram uma perspectiva capaz de simultaneamente desconstruir as narrativas históricas dominantes que se instituíram como sistemas de controle político sobre os corpos, e imaginar um futuro, menor, em descontinuidade com uma ideia de futuro evolutivo e monumental, que assume valor de resistência. Trata-se de sair em busca das pequenas luzes que insistem em ressurgir, mesmo em momentos de horror e catástrofe, em que o fim do mundo está anunciado e em curso, de instantes capazes de durar e com isso nos deixar ver outras formas de viver em comum.

Futuros menores propõe uma filosofia sobre o tempo, a partir da experiência artístico-cultural brasileira, sendo um projeto simultaneamente intelectual e político, pois de modo mais amplo, problematiza as

hierarquias culturais, epistêmicas, estéticas, socioeconômicas e políticas. Ao apostar no tempo como um problema filosófico, questiona a abordagem da questão como exclusivamente científica. As proposições do livro aproximam-no de trabalhos de outrxs pesquisadorxs latino-americanxs que confrontam a hegemonia do pensamento moderno ocidental a partir de disciplinas como a estética, a história, a política, a sociologia, localizando justamente na produção crítica do Sul Global, as alternativas ao eurocentrismo no pensar, classificar e experienciar o mundo.

Com sua pesquisa, Luz Horne coloca um problema essencial, mas não exatamente novo: o equívoco empreendido pelo Pensamento de identidade europeia, de que a América Latina é um objeto de estudo, mas não possui autoridade para ocupar o lugar da produção intelectual internacional. Seu trabalho se configura como um gesto de reviravolta teórica dessa lógica, dando continuidade e ampliando debates feitos a partir de uma identidade geopolítica marcada pelos estudos de “colonialidade” (QUIJANO, 1992), de modo que os projetos culturais discutidos ao longo do livro devem ser vistos não como rupturas localizadas somente *desde Brasil*, mas como inseridos em uma tradição artística, de forte conotação política, que nasce das próprias condições estético-conceituais do moderno, situação compartilhada pelos demais países latino-americanos.

Ao longo das 298 páginas que compõem *Futuros menores* temos uma leitura particular e situada a partir de uma experiência de latinoamericanidade de obras importantes da cultura brasileira, acompanhadas de 49 imagens, grande parte delas pertencentes a arquivos de relevantes instituições e acervos de arte. Este trabalho constitui uma valiosa referência para investigadores de áreas diversas, tais como Artes, História da Arte, Comunicação, Arquitetura, Sociologia, Antropologia, Filosofia e Literatura. Este é o segundo livro de Luz Horne, que publicou anteriormente *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la literatura latinoamericana contemporánea* (2012), pela editora Beatriz Viterbo. Publicou também diversos artigos em importantes revistas das

áreas de Literatura e Artes, nos quais investiga a literatura latino-americana, a fotografia e o cinema documental, conectando filosofia, artes visuais e literatura brasileira. A autora é ensaísta e professora na Universidade San Andrés (Argentina), tendo atuado como pesquisadora visitante nas universidades de Edinburg (Escócia) e Harvard (Estados Unidos), e como docente, nas universidades de Northwestern e Cornell, ambas, localizadas nos Estados Unidos.

Referências

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: para uma literatura menor. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

HORNE, Luz. **Futuros menores**: filosofías del tiempo y arquitecturas del mundo desde Brasil. Santiago: UHA Ediciones, 2021.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y Modernidad-razionalidad. *In*: BONILLO, Heraclio (comp.). **Los conquistados**. Bogotá: Tercer Mundo Ediciones, 1992, p. 437-449.



BRAZILIAN JOURNAL OF
LATIN AMERICAN STUDIES