

HIERARQUIZAÇÕES E DESVIOS POSSÍVEIS: MODOS DE TENSIONAR E SE ESQUIVAR DAS NARRATIVAS HEGEMÔNICAS

Yanet Aguilera Viruez Franklin de Matos¹
 Ilma Carla Zarotti Guideroli²
 Sérgio César Júnior³
 Vivian Berto de Castro⁴
 Khadyg Leite Fares Cavalheiro⁵
 Jéssica Nayara de Oliveira⁶
 Helena Brandão Fernandes⁷
 DOI: 10.29327/2336496.7.2-5

Resumo: Entre os inúmeros dispositivos epistêmicos ou práticas políticas que fundamentam os processos opressivos impingidos pela colonização capitalista, destacamos a hierarquização, por ser uma daquelas práticas-conceitos que se apresentam numa roupagem moral, dissimulando assim sua carga de violência. Toda hierarquia sustenta-se em um suposto valor maior, estabelecendo quase uma sinonímia com nossa prática de julgar, um dos pilares fundantes do social e do gnosiológico das culturas ocidentalizadas. O julgamento cria divisões binárias, responsáveis por estruturar um pensamento dicotômico que prevalece até hoje e se baseia, principalmente, na divisão cientificista entre verdadeiro e falso, consequência da partição moral e religiosa entre o bem e o mal. Este trabalho procura refletir sobre as diversas hierarquias escondidas em nossas práticas de viver, relacionar, trabalhar, conhecer, olhar etc. O objetivo é apontar os mecanismos nefastos que transformam nossas diferenças em discriminação, desvalorização e subordinação. A análise proposital de seis exemplos bem díspares entre si desses procedimentos – reflexões sobre o conceito de cópia nos manuscritos mesoamericanos e no seriado *She-Ra e as princesas do poder* (2018); a questão do "outro" nos audiovisuais *A Dupla Jornada* (1975, 54') e *A Deusa Negra* (1978, 95'); bem como a reapropriação em *A Prata e a Cruz* (2010, 17') e *Do Pólo ao Equador* (1986, 101') – busca elencar e apontar tentativas de desierarquização, tão necessárias para que seja possível estabelecer negociações mais equitativas nos possíveis relacionamentos internacionais entre distintas culturas.

Palavras-chave: Hierarquias; Colonialismo; Audiovisual; Cópia; América Latina.

POSIBLES JERARQUÍAS Y DESVÍOS: MANERAS DE TENSIONAR Y ESQUIVAR LAS NARRATIVAS HEGEMÓNICAS

Resumen: Entre los innumerables dispositivos epistémicos o prácticas políticas que subyacen a los procesos opresivos impuestos por la colonización capitalista, destacamos la jerarquización, ya que es una de las prácticas-conceptos que se presentan bajo una apariencia moral, disfrazando así su carga de violencia. Toda jerarquía se sostiene en un supuesto valor más elevado, estableciendo casi una sinonímia con nuestra práctica de juzgar, uno de los pilares fundacionales de los aspectos sociales y gnoseológicos de las culturas ocidentalizadas.

¹ Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Professora no Programa de Pós-Graduação em História da Arte. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0964792926987907>.

² Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História da Arte. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9996732229580957>.

³ Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em História da Arte. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6032123237428087>.

⁴ Universidade de Hamburgo. Doutoranda em História da Arte. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1397463357929842>.

⁵ Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em História da Arte. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9077144378835514>.

⁶ Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Graduanda em História da Arte. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8253011146316708>.

⁷ Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Graduanda em História da Arte. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2718035798004639>.

El juicio crea divisiones binarias encargadas de estructurar un pensamiento dicotómico que prevalece hasta el presente y se basa, principalmente, en la división científica entre verdadero y falso, consecuencia de la partición moral y religiosa entre el bien y el mal. Este trabajo busca reflexionar sobre las diversas jerarquías escondidas en nuestras prácticas de vivir, relacionarnos, trabajar, conocer, mirar, etc. El objetivo es señalar los mecanismos nocivos que transforman nuestras diferencias en discriminación, devaluación y subordinación. El análisis intencional de seis ejemplos muy diferentes de estos procedimientos – reflexiones sobre el concepto de copia en manuscritos mesoamericanos y la serie *She-Ra y las princesas del poder* (2018); el tema del “otro” en los audiovisuales *La doble jornada* (1975, 54’) y *La diosa negra* (1978, 95’); así como reapropiación en *La plata y la Cruz* (2010, 17’) y *Del polo al ecuador* (1986, 101’) – busca enumerar y señalar un intento de desjerarquización, tan necesarios para que sea posible establecer negociaciones más equitativas en posibles relaciones internacionales entre culturas.

Palabras-clave: Jerarquía; Colonialismo; Audiovisual; Copia; América Latina.

HIERARCHIZATION AND POSSIBLE DETOURS: WAYS OF TENSIONING AND SIDESTEPPING HEGEMONIC NARRATIVES

Abstract: Among the countless epistemic devices or political practices that support the oppressive processes imposed by capitalist colonization, we highlight hierarchization, for it is one of those practices-concepts that are presented in a moral guise, thus concealing their load of violence. Every hierarchy is based on a supposed higher value, establishing almost a synonymy with our practice of judgment, one of the founding pillars of the social and gnosiological aspects of Westernized cultures. Judgment creates binary divisions, responsible for structuring dichotomous thought that prevails to this day and is based mainly on the scientific division between true and false, a consequence of the moral and religious separation between good and evil. This work seeks to reflect on the various hierarchies hidden in our practices of living, connecting, working, knowing, looking, etc. The aim is to point out the harmful mechanisms that turn our differences into discrimination, devaluation, and subordination. The intentional analysis of six very distinct examples of these procedures – reflections on the concept of copying in Mesoamerican manuscripts and in the series *She-Ra and the Princesses of Power* (2018); the question of the “other” in the audiovisual works *The Double Day* (1975, 54’) and *Black Goddess* (1978, 95’); as well as the reappropriation in *The Silver and The Cross* (2010, 17’) and *From the Polo to the Equator* (1986, 101’) – seeks to enumerate and point out attempts of de-hierarchization, which are necessary if more equitable negotiations are to be established in the possible international relationships between cultures.

Keywords: Hierarchies; Colonialism; Audiovisual; Copy; Latin America.

Introdução

A cultura, nas relações internacionais, precisa ser pensada numa perspectiva a partir da América Latina, por um viés anticolonial que coloque em xeque o eurocentrismo. Isso porque as colonizações, inseparáveis do eurocentrismo, são fenômenos bastante amplos e têm desdobramentos social, cultural e econômico tanto no subcontinente como nas regiões que foram chamadas de Europa. Sabe-se que antes e concomitantemente ao processo colonial das Américas, os povos chamados pagãos – normandos, gauleses, germanos etc. – foram submetidos a um processo colonial e de europeização ao serem obrigados a abandonar as terras comunais, a adotar o cristianismo como religião e o capitalismo como processo econômico e social. Estas comunidades foram, por assim dizer, uma espécie de laboratório que produziria saberes técnico-teóricos que fundamentaram uma prática do horror do genocídio de povos originários e das diversas torturas. Correu muita luta e sangue até que esta

brusca mudança de vida fosse implementada e que seus processos opressores fossem aceitos e internalizados.

Entre os inúmeros dispositivos epistêmicos ou práticas políticas que fundamentam a metodologia do terror – dos processos de colonização – impingida pela colonização capitalista destacamos a hierarquização, por tratar-se de uma daquelas práticas-conceitos que se apresentam numa roupagem moral, dissimulando sua carga de violência. Contrapondo-se ao caos ou àquilo que não é visto como importante, a hierarquia é colocada como um processo supostamente necessário de ordenamento e de diferenciação entre essencial e anedótico. Silvia Federici, ao falar das mulheres, afirma que: “[...] as diferenças não são o problema, o problema é a hierarquia, que faz com que as diferenças se tornem uma fonte de discriminação, de desvalorização e subordinação” (FEDERICI, 2012, nossa tradução). Assim, discriminar e subordinar estão em estreita relação com a ideia de um suposto valor maior, que sustenta toda hierarquia. Há uma sinonímia não declarada entre ela e o julgamento, portanto, dentro do que Isabelle Stengers chama de “monotonia moralizante que destinava o melhor ao triunfo” (2002, p. 170). Entretanto, questionamos: melhor de quem e de quê? O julgamento funda as divisões binárias estruturantes de um pensamento dicotômico que prevalece até hoje e se funda, principalmente, na divisão cientificista entre verdadeiro e falso, consequência da divisão moral e religiosa entre o bem e o mal, ou entre os bons e os maus.

Como os latino-americanos sabem muito bem sobre qual lugar ocupam nessa esfera do direito, é necessário que as políticas internacionais culturais atuais sejam pautadas, antes de mais nada, por uma reflexão sobre os diversos processos hierárquicos que os acabrunha simbolicamente. Escrito coletivamente, este artigo elenca diversos tipos de hierarquias com a intenção de esmiuçar procedimentos variados que, em geral, foram tão naturalizados que mal conseguimos reconhecer como opressivos, justamente com objetivo de politizar as possíveis relações internacionais atuais e pensá-las de forma mais equitativa. Ao apresentar a herança desta ordem jurídica injusta e colonial, procuramos problematizá-la tentando desviar de seu violento impacto, ainda que de forma bastante limitada. Nessa tentativa, recusamos a "figura jurídica" do “autor” com a pretensão de dar alguns passos que nos permitam não ficar completamente presos à esfera do direito. Como pesquisadores da arte e da história da arte debruçados sobre os colonialismos e seus possíveis desvios do ponto de vista discursivo e de consumo da arte, fizemos um apanhado que conecta propositalmente pesquisas as mais heterogêneas – manuscritos mexicanos e produtos audiovisuais, como o cinema de arquivo italiano, filmes brasileiros, uma videoinstalação concebida como trabalho comissionado e

uma série de desenho animado –, tendo como ponto de junção reflexiva a maneira como os processos hierárquicos manifestam-se enquanto fundamentos teóricos e práticos dos discursos e dos consumos dessas temáticas.

Esse viés supõe que, nas relações internacionais culturais, não houve nem há simples circulação neutra entre seus intercâmbios culturais, uma vez que suas correntes não são exatamente circulares, mas antes a maioria dos trajetos se fazem por uma via de mão única, estabelecendo com isso todo tipo de hierarquia. De modo que, no lugar de circulação, adotamos o conceito de imigração justamente para destacar o fato que, nos intercâmbios internacionais da cultura, há sempre a assimetria hierárquica que pressupõe um embate político duro inevitável, impedindo a livre migração ou intercâmbio entre povos.

Acreditamos que as manifestações culturais são arriscadas, contraditórias e insubordinadas, na medida em que sua contenção não é tão simples, recusando limites impostos e com isso iniciando um processo de desierarquização das práticas discursivas e consumistas das obras artísticas. É o caso do conceito de cópia, cujo alcance é fechado na comparação com um suposto original, tido como superior. Dele se depreende uma série de hierarquias sobrepostas que carregam um peso enorme de despossessão simbólica e material do nosso fazer artístico enquanto latino-americanos. Por exemplo, a categoria de cópia "malfeita" redobra a imagem negativa que se cria sobre nós e coloca nosso fazer artístico e cultural como inferior, como ocorre com as cópias dos manuscritos mesoamericanos. Outro exemplo, agora referente aos produtos audiovisuais importados que consumimos por meio das televisões ou plataformas, diz respeito à primeira versão do desenho animado *She-Ra*, concebido para atrair as "crianças mulheres", uma cópia feminina de *He-Man* criada com o intuito de reafirmar a ideia de que nós, mulheres, saímos das costelas dos homens, velhíssima hierarquia que contribuiu para nossa situação lamentável atual – basta observar os elevados índices de feminicídios no mundo todo.

Outro tema é tratado por meio de dois audiovisuais: como vemos e nos relacionamos com os outros. Em geral, compreendemos os seres humanos como espécie universal, aceitando apenas uma diferença de grau em termos culturais, raciais e de classe. Nessas gradações, se cria uma régua que, no meio acadêmico, faz-se em nome da cientificidade, gerando hierarquias encobertas entre cientificismo e fabulação, entre história oral e escrita, onde o patriarcalismo inerente à cultura ocidental coloca-se como matriz e medida para outras culturas. Estabelece-se então uma outra escala, na seguinte ordem valorativa: homens e mulheres brancos, homens e mulheres afro-ameríndios.

E, finalmente, refletimos sobre a questão da reapropriação em duas vertentes. Na primeira, trata-se de um artista consagrado retomando a obra de outro, por sua vez bem menos conhecido. Embora a intenção seja denunciar um processo histórico opressivo, o primeiro acaba estabelecendo uma série de hierarquias sobre o segundo, dirigindo o olhar por meio de um texto que coloca o outro – pintor e povos da região – como passivo. Na outra vertente, dois italianos retomam um terceiro, do chamado primeiro cinema, introduzindo deformações de diversos tipos que permitem perceber os processos hierárquicos da supremacia branca, responsável por fundar a colonização, que se desdobraria nos movimentos fascistas. Embora a dupla italiana não aborde a América Latina, o coletivo considera fundamental introduzir tais reflexões, pois nelas podemos notar, como apontou Silvia Federici, que esses processos opressivos violentos foram e são também vivenciados pelas populações que hoje conformam a Europa.

1. Cópias, hierarquias e julgamento

Cópias, ao serem tratadas a partir de sua própria força estética, podem trazer questões que discernem dos artefatos considerados “originais”. Nas coleções etnográficas, particularmente, a ideia de originalidade ou autenticidade paira na noção de essência, que seria, como se fosse possível, uma relação não mediada entre o espectador “ocidental” e a cultura de determinado local. De acordo com a historiadora da arte peruana Natalia Majluf (1997), nas chamadas feiras mundiais do século XIX a questão de uma essência na arte da América Latina estava em pauta. É o caso da feira de Paris de 1855, na qual as obras de dois artistas latino-americanos da época foram recebidas de forma extremamente negativa pelos críticos franceses: os artistas não teriam apresentado, na visão dos críticos, expressões autênticas da arte latino-americana. Seriam cópias dos pintores franceses, e ainda mais, cópias malfeitas, pois não chegariam “aos pés” dos originais, estes sim os verdadeiros criadores. Ao fim e ao cabo, como nos conta Majluf, tal reação negativa fez com que objetos arqueológicos e etnográficos recebessem destaque nas exposições mundiais. Esta hierarquia criada seria responsável por colocar a França, e talvez outros países da Europa, como possuidora de uma arte nacional autêntica, ou seja, digna de ser mostrada. Já os latino-americanos, mesmo que tentassem, não passariam de cópias malfeitas: gente com boa vontade, mas incapazes de demonstrar qualquer autenticidade.

Há ainda outra camada de complexidade em relação à autenticidade dos artefatos nas coleções etnográficas. A *Exhibición Histórico-Americana* (1892), em Madri, encheu suas

salas com réplicas de monolitos em gesso e cópias recentes de manuscritos pré-Colombianos ou do começo do período colonial. Essa exposição foi cuidadosamente planejada pelos intelectuais mexicanos relacionados ao Porfiriato⁸, que se uniram com o nome de *Junta Colombina* (LEIBSOHN; MUNDY, 1996). Dessa vez, a autenticidade dos artefatos (cópias) não foi questionada em momento algum. As cópias dos códices, especialmente, eram encaradas como cópias perfeitas, autênticas, feitas com grande esmero por artistas da *Escuela Nacional de Bellas Artes* supervisionados por duas figuras consideradas célebres: o arqueólogo Francisco del Paso y Troncoso e o pintor paisagista José Maria Velasco. Além disso, os próprios códices coloniais originais foram degradados a meras cópias de manuscritos pré-Hispânicos e que os artistas que agora os copiavam em 1892, estes sim seriam os verdadeiros herdeiros da tradição pré-Hispânica criando "novos originais", por assim dizer. Aqui temos outra forma de hierarquia, pois há uma inversão na qual cópias parecem valer mais que originais. Ao fim, a régua que se coloca como modelo parte da relação com a Europa e de como os artefatos serão recebidos no continente. Além disso, ocorre também uma espécie de valorização paternalista sobre as comunidades indígenas, expressa no modo como os intelectuais *criollos* do México assumem que apenas eles mesmos poderiam ser os verdadeiros herdeiros das consideradas grandes civilizações mesoamericanas antigas. Há uma espécie de tutela tanto sobre os artefatos quanto sobre os próprios indígenas. Outro modo desta hierarquização paternalista diz respeito à noção de supervisão que os intelectuais tiveram sobre os artistas (possivelmente jovens) da *Escuela Nacional* que, mesmo talentosos, precisavam ser tutelados para executar "corretamente" as cópias. Aqui, as relações de trabalho e exploração estão explicitadas: entre o artista e o supervisor, o primeiro seria quase como uma ferramenta do segundo. Nessa rede de hierarquias, o supervisor seria capaz de fazer reproduzir com exatidão as pictografias "originalísimas", ou seja, alcançar o pré-Hispânico através da cópia esmerada dos documentos coloniais e da aplicação de seu conhecimento.

A busca pelo latino-americano autêntico implica olhar para os artistas e as obras de arte – os “objetos” de estudo – pelo viés do julgamento. A configuração tradicional das ciências, segundo Stengers (2002), se dá em um lugar em que o sujeito discute e emite seus julgamentos, como juiz, enquanto o objeto é apenas notificado e posto à prova. Neste tribunal jurídico, os “objetos” que forem considerados não autênticos, sejam eles cópias ou originais,

⁸ O Porfiriato, que se estendeu de 1876 a 1911, refere-se ao longo governo intermitente do General Porfirio Díaz no México. Caracterizou-se pela modernização do país, estabilização econômica e abertura a mercados externos. O governo de Díaz teve particular cuidado em construir uma imagem de Estado-nação unificado, visto como uma espécie de continuação do chamado “Império Asteca” antes da colonização espanhola. Díaz foi derrubado após a Revolução Mexicana, em 1911.

serão sempre considerados réus culpados, sem possibilidade de defesa. No entanto, vimos como os sujeitos sempre escolhem de acordo com seus interesses quais obras deverão ser consideradas autênticas e quais serão meras e imperfeitas cópias. O julgamento, para existir, precisa invariavelmente estabelecer uma hierarquia, na qual certos artefatos ou obras necessitam ser “mais do que” outros para que o tribunal do sujeito seja eficaz.

Uma outra possibilidade de estudar as cópias, que sugerimos, é tentar serpentear-se entre as hierarquias impostas. Isso é importante porque pode nos fazer rever a maneira como tratar as cópias a partir da perspectiva de reivindicação histórica dos movimentos indígenas. Segundo a intelectual e ativista boliviana Silvia Rivera Cusicanqui e o *Taller de Historia Oral Andina – THOA* (1987), os estudos históricos não se sustentam sozinhos, devendo antes ser pensados dos pontos de vista da ética e da política. O que interessa em tais estudos a partir da abordagem indígena é a recuperação histórica de seus movimentos políticos, bem como de sua identidade.

As hierarquias aqui apresentadas estão relacionadas ao que é considerado original (positivo) e o que é considerado cópia (negativo). Entre a França – e outros países da Europa – e as Américas, a balança hierárquica pesa para o lado europeu como sendo os originais criadores, os únicos capazes de criar arte. Já a hierarquia paternalista da tutela está presente nas cópias dos manuscritos e outros artefatos, assim como o uso de termos como “o mais”, colocando as cópias ou mesmo os próprios originais sob julgamento. As tentativas de desviar-se das hierarquias nos permitem buscar outras formas de tratar as cópias, reivindicando suas possibilidades de produzir múltiplas histórias.

2. Hierarquias da beleza: subversão, ressignificações imagéticas e resistência

A propagação do mito da beleza foi uma das inúmeras ficções sociais criadas para defasar as mulheres das lutas políticas. Essa propagação estabeleceu-se sobretudo pelas imagens através da mídia, refletindo os valores sociais dominantes que detinham – e ainda detêm – o poder de estabelecer as representações existentes a respeito de determinados grupos sociais. Diante disso, ao longo da história da humanidade as mulheres têm sido objeto de idealização e construção imagética, gerando estereótipos em relação à imagem que elas deveriam representar, ou melhor, o ideal de beleza que deveriam assumir em variados períodos. Portanto, quanto mais a mulher se aproximasse daquilo que é considerado belo de acordo com determinados padrões, mais ela seria “aceita”, enquanto as que não alcançassem tal feito seriam inferiorizadas, criando assim uma hierarquia.

As mulheres tendem a apresentar-se conforme padrões idealizados de cada época. A partir do Renascimento, algumas características da arte clássica grega são retomadas, onde a nudez, a sensualidade e a beleza passam a ser representados nas pinturas (MENTI; RUBLESCKI, 2018). Já nos séculos XVI e XVII, a imagem da mulher passa por uma mudança, apresentada como dona de casa, educadora e administradora (ECO, 2004, p. 206). No século seguinte, com sua presença nos salões femininos, elas passam a ser retratadas de maneira mais solta, sem o uso de corpete e com cabelos flutuantes (ECO, 2004, p. 259). As retratadas nos bordéis, bares e divãs tornaram-se comuns nas obras de vários artistas franceses do século XIX (LOPONTE, 2002, p. 288), com a figura da prostituta surgindo de modo recorrente desde o período clássico. A representação dessas mulheres é algo paradoxal, pois se por um lado elas são tratadas como signos da sexualidade masculina, por outro são tidas como poderosas e independentes. Além disso, quando as mulheres demonstram personalidade, “[...] elas não são desejáveis, em contraste com a imagem desejável da ingênua sem malícia. Uma linda heroína é uma espécie de contradição, pois o heroísmo trata da individualidade, é interessante e dinâmico, enquanto a ‘beleza é genérica’, monótona e inerte” (WOLF, 2021, p. 93).

Nos contos de fadas clássicos, a bruxa geralmente é uma mulher forte, independente e ambiciosa, também apresentada como uma personagem extremamente invejosa e maldosa em relação à protagonista, e sempre destinada ao fracasso; por isso, na maioria das vezes, as meninas são induzidas a serem como a princesa, o que “[...] logo de cara é um ideal impossível, com suas cinturas extremamente finas e cabelos sempre impecáveis” (BREDEK, 2013, p. 7). Soma-se a isso o fato de como o comportamento das personagens pode restringir as mulheres. Isso porque a princesa é aquela que está sempre à espera, longe da ação, e mesmo quando corajosa e intrépida, sua realização segue atrelada à união homem-mulher onde, na maior parte das vezes, “[...] não lhes é pedida outra virtude senão a beleza” (BEAUVOIR, 1967, p. 33).

Nas histórias em quadrinhos, houve tentativas de romper com tais padrões pré-estabelecidos, com o intuito de possibilitar às mulheres novas e outras atribuições. São narrativas onde elas não mais precisam ser salvas pelo príncipe encantado. Porém, muitas dessas produções ainda estabelecem hierarquias e estereótipos de gênero. Isso se deve ao padrão estético que essas personagens possuem: “corpos esculpidos, magros, atléticos e treinados nas artes da luta e da guerra, como soldados em um campo de batalha onde o espectador é um observador, cada vez mais distante de sua própria realidade” (SIQUEIRA;

VIEIRA, 2008, p. 194). Nesse contexto, a super-heroína mais popular das HQ (Histórias em Quadrinhos) é a Mulher Maravilha, em que o responsável por sua criação, William Moulton Marston, tinha pretensões de que fosse uma espécie de "modelo" para as meninas perceberem que poderiam fazer as mesmas coisas que os meninos: o fazer masculino se estabelece como um valor superior ao das meninas.

Ainda na onda das personagens femininas "fortes", surge na América Latina a HQ colombiana *Mawa de la Jungla* (1967), criada pelos chilenos Juan Francisco Jara Quiñones e Juan Marino. Outra personagem latina é Carmen Sandiego, que surge na década de 80 nos vídeos games e ganha espaço na televisão em 1995, concebida por Gene Portwood e Lauren Elliott. Finalmente, nos desenhos animados destaca-se *She-Ra: A Princesa do Poder* (1985) que é um *spin-off*⁹ de *He-Man e os Defensores do Universo* (1983). Produzida com o objetivo de alcançar o público feminino, tendo em vista o sucesso de *He-Man* e das heroínas femininas nas HQs, esta série teve um grande público na América Latina. Na narrativa de *She-Ra: A Princesa do Poder*, a personagem Adora é irmã gêmea de Adam (*He-Man*), e tem como *alter ego* *She-Ra*. Juntamente com a "grande rebelião", constituída majoritariamente por mulheres, lutam contra Hordak e seu exército para defender o planeta Ethéria. A princesa é magra, loira, alta e de olhos azuis, além de trajar salto alto, algo bastante recorrente em personagens femininas da época, sendo considerado um típico elemento de "feminilidade", acompanhado por um vestido curto estilo tomara que caia. Além disso, todas as mulheres representadas no desenho seguem esse mesmo padrão, e apenas uma personagem é não-branca. Trata-se da princesa Netossa, uma mulher negra de cabelos longos e trajes azuis, cuja participação na série é ocasional, sugerindo que a personagem foi criada somente para "cumprir cota", uma vez que ela não tem relevância nem desdobramentos ao longo da história.

Em contrapartida a esse modelo dos anos 1980, surge em 2018 uma nova versão do desenho animado, uma série composta por 52 episódios chamada *She-Ra e as Princesas do Poder*. Nesta versão, Adora mantém o padrão estético anterior – magra, loira, alta e de olhos azuis –, porém ganha traços mais joviais e roupas mais confortáveis para sua movimentação. Suas vestimentas, quando não está transformada em *She-Ra*, consiste em uma camisa branca de gola alta e mangas compridas, por cima uma jaqueta vermelha presa por um cinto marrom com uma insígnia dourada em formato de asa que remete ao reino de Lua Clara, calça

⁹ O termo *Spin-off* diz respeito a uma obra derivada de uma ou mais obras existentes, fazendo parte do mesmo universo, no entanto com desenvolvimento próprio. Mais informações em: <https://www.correiobraziliense.com.br/revista-do-correio/2021/11/4965526-reboot-revival-ou-spin-off.html>. Acesso em: 19 nov. 2023.

amarronzada e botas sem salto. Quando ela se transforma em *She-Ra* seu vestuário muda, usa *shorts* saia branco, e a parte superior roupa branca sóbria com detalhes dourados nas ombreiras e botas brancas sem salto. As cores usadas em seu vestuário somadas à sua corporalidade padrão e ao fato de estar sempre em primeiro plano fazem com que ela ganhe destaque em relação às demais personagens, ou melhor, a caracterização reafirma seu protagonismo.

Apesar do enfoque dado à protagonista, observamos na série uma tentativa de subverter os modelos estéticos tradicionais, o que talvez tenha sido influenciado pelo público feminino da América Latina, cujas imagens estão fora de tais padrões que, colocados como universais, expressam o processo colonial. Na nova versão, as personagens secundárias possuem relevância na história, bem como a representação dos corpos das mulheres é marcada pela diversidade: altas, baixas, adolescentes, adultas, com silhuetas proporcionalmente aceitas, curvilíneas e com variadas etnias. Para começar, Cintilante e Gélida são asiáticas, sendo que a primeira não possui um corpo "padrão", assim como Spinnerella e Serena, esta última não sendo branca. Netossa continua sendo uma mulher negra, porém com cabelo *black power*. Entrapta traz representatividade às pessoas no espectro autista. Já Felina e Scorpia corporalmente destoam mais da realidade por serem personagens híbridos, entre animal e humano. Geralmente na ficção, estes personagens são considerados como seres malignos, o que de fato se confirma, uma vez que no início da série eles estão do “lado do mal”; mas depois se aliam às princesas para lutarem contra o grande vilão, o Mestre da Horda. Contudo, por mais que tenham começado como “vilãs”, tiveram papel fundamental no decorrer da história, se redimiram e tornaram-se heroínas em conjunto com as outras mulheres.

Essa trajetória pelas representações das mulheres buscou levantar algumas tentativas de romper com as hierarquias impostas pelo mito da beleza. A partir do *reboot*¹⁰ de *She-Ra* criado por ND Stevenson, trouxemos outra forma de representação das mulheres, traçando um paralelo com o modo como foram representadas em alguns períodos da história, culminando com a representação de mulher forte e poderosa que encontramos nesse desenho de 2018. Tendo em vista que, quanto mais a mulher se enquadra no padrão, mais ela é elevada dentro dessa hierarquização, a nova versão de *She-Ra*, apesar de manter um protagonismo padrão, apresenta uma série de personagens femininas com pluralidade de corpos, raças,

¹⁰ *Reboot* é uma nova versão de uma obra de ficção, no entanto que ignora a continuidade da obra original, substituindo-a por um novo cânone, em certo sentido.

personalidades e comportamentos. Ao trazer tal diversidade, Stevenson em certo sentido contribui para tensionar o "mito da beleza", na direção de “fazer a diferença num movimento de desmoralização da história” (STENGERS, 2002, p. 171), ou seja, de contrapor discursos estabelecidos, responsáveis por oprimir as mulheres e as condicionarem por meio de padrões estéticos e comportamentais, na tentativa de criar uma ficção que faça gaguejar a narrativa hegemônica patriarcal.

3. A *Dupla Jornada*: hierarquias e trabalho

Em um modelo econômico e social que tem como base as relações trabalhistas exploratórias, o trabalho é sempre enfadonho. Pensar tais relações se faz num exercício de desembaraçar emaranhados onde já não mais se vê claramente. Trata-se de uma complexa teia de relações hierárquicas, da qual nos propusemos a puxar alguns fios no que diz respeito às conexões entre trabalho, especificamente às mulheres na América Latina.

Enquanto o movimento feminista europeu e branco – portanto dominante – tinha como reivindicação principal a introdução e acesso das mulheres de classe média nos postos de trabalho tendo como objetivo e pauta principal retirar as mesmas do papel exclusivo da dona de casa, toda uma população de mulheres racializadas e da classe trabalhadora já se encontravam intensamente inseridas nas linhas de produção, estruturando uma agenda de lutas voltadas à conquista de direitos trabalhistas. Para essas mulheres, o trabalho era mais uma necessidade, e não especificamente conquista política. A presença feminina na luta trabalhista foi e é ainda parte central de qualquer movimento que se queira anticapitalista. De acordo com a líder sindicalista Domitila Chungara, “o primeiro e o principal trabalho não consiste em brigar com nossos companheiros, mas sim com eles mudar o sistema no qual vivemos para um outro onde homens e mulheres tenham direito à vida, ao trabalho, à organização” (BARRIOS CHUNGARA; VIEZZER, 1994, p. 221, nossa tradução).

Investigar as mulheres nas linhas de produção e como estas relações se desdobram em suas vidas cotidianas é a proposta do longa-metragem *A Dupla Jornada* (1975, 54')¹¹ dirigido pelo coletivo *International Women's Project* e creditado a Helena Solberg, que carrega o solitário título de única diretora mulher do cinema novo brasileiro. Solberg viaja com o coletivo pelo México, Argentina e Bolívia coletando relatos de trabalhadoras. O filme

¹¹ *A Dupla Jornada* é resultado da criação do coletivo *International Women's Project*, que reunia mulheres artistas de diferentes nacionalidades com o intuito de construir um espaço onde fosse possível pensar as condições das mulheres latino-americanas. Em entrevista, Solberg relata que, após sua obra anterior *The Emerging Woman* (1974), uma investigação sobre o movimento feminista estadunidense, surgiu o interesse de uma abordagem mais voltada à latinoamérica.

constrói, a partir das entrevistas conduzidas, conexões e contradições a respeito da posição que mulheres ocupam na estrutura hierárquica do trabalho, bem como seu papel no desempenho das atividades domésticas em contraposição às precárias possibilidades de contratação e remuneração.

Diferentes formas de hierarquização e desigualdade estão presentes nos relatos e nas imagens, envolvendo gênero, classe e etnia. O próprio trabalho destinado às mulheres dentro da linha de produção é por si menor e mais tedioso, visto como uma subcategoria em relação ao trabalho masculino. Em uma passagem do longa que aborda os postos ocupados por mulheres nas fábricas, um dos entrevistados – homem responsável pelas contratações – afirma que “Para esse tipo de trabalho [menos estimulante] preferimos empregar as mulheres porque são mais minuciosas e sua atitude é mais paciente com uma carga de trabalho pesada” (38:24). Constrói-se aqui uma forma de categorização hierárquica por gênero, que contrapõe o tédio suportado pelas mulheres à inquietação comumente atribuída aos homens. Inquietação que, neste caso, carrega consigo a noção de uma suposta força criativa e inventiva que não poderia ser “desperdiçada” em atividades consideradas enfadonhas, estas colocadas como “femininas”. Questionamos: será que o tédio é mesmo feminino? O trabalho tedioso e não estimulante é visto como menor, e por isso não deve ser desempenhado por corpos que – em teoria – não podem ser contidos. A ideia dessa “energia masculina” talvez esteja presente na própria separação entre trabalho intelectual e manual, divisão que por si já se mostra bastante arbitrária e hierárquica. Segundo Nikolaus Pevsner (2005), no renascimento florentino o poder social e político do pintor devia-se a um processo de “elevação” do artista, antes considerado artesão – um trabalhador manual –, a um posto equivalente ao dos artistas liberais (escritores).

Nesse sentido, compreender também as hierarquias estabelecidas pelas integrantes do coletivo *International Women’s Project* pode nos mostrar outras camadas de interpretação. Isabelle Stengers (2002, p. 158-181) analisa a construção da divisão entre o sujeito e o objeto, responsável por permear toda a forma de organização e entendimento dos estudos científicos e que, de acordo com a autora, faz com que se perpetuem estruturas de poder hegemônicas e hierárquicas. Em *A Dupla Jornada*, tais estruturas podem ser pensadas a partir do papel da câmera, que, unida ao autor da obra, exerce um papel de observador, sujeito este que se propõe a olhar, narrar e representar o “objeto”. Constrói-se aqui, considerando a noção científicista de sujeito e objeto como observa Stengers, uma relação fundamentalmente hierárquica entre as partes.

Esse tipo de categorização, que divide as partes envolvidas entre sujeito e objeto, impõe-se ao processo de construção da obra audiovisual e adquire camadas mais complexas quando se trata da participação das mulheres indígenas ao longo do documentário. Isso porque ao colocar uma população historicamente violentada física e simbolicamente na posição de "objeto", geralmente se afirma a opressão narrativa, baseada em uma hierarquia fortemente construída entre aqueles que têm ou não história. Entretanto, essa opressão não se sustenta ao considerarmos um movimento que inverte a relação sujeito-objeto e pensa objeto-sujeito, ou seja, a ação do “objeto” sobre a obra.

Nesse ponto, retornamos a Stengers quando afirma: “O sujeito ‘livre’ é aquele que se depurou da opinião de uma vez por todas. [...] Sabe como se relacionar com esses objetos, no sentido em que essa relação nada tem de comum com a maneira pela qual se relaciona a um outro sujeito” (2002, p. 160). Refletindo sobre essa relação, o sujeito, aquele que constrói a obra, se coloca mais uma vez na posição de narrador, ocupando o posto daquele que disserta sobre outros, o que significa, em última instância, que o sujeito seria o único capaz de refletir e falar sobre este “outro” completamente alheio a ele, ou sobre si mesmo.

Essa estrutura hierárquica sujeito-objeto também é tensionada ao se pensar a posição das mulheres entrevistadas no filme. Embora não tenham total controle sobre as circunstâncias tampouco sobre os termos de sua representação, de certa forma é dada a elas possibilidades de elaborar e refletir sobre suas próprias condições. Apesar de compreenderem que, em uma estrutura tradicional, elas ocupem uma categoria mais próxima ao objeto, há nos depoimentos um sentido de horizontalidade, que Stengers identificaria apenas na relação sujeito-sujeito. No entanto, não se trata de uma horizontalidade pacífica, pois falar implica arriscar-se. E no caso dos indígenas, trata-se do risco de falar nos termos do sujeito-autor branco. Não é uma troca, mas um embate de forças que, se por um lado oprimem e exploram, por outro podem se levantar e retorcer a estrutura hegemônica, tensionando suas posições nesta escala hierárquica. Após um curto trecho do filme onde a equipe de produção é exibida operando as câmeras, uma imagem particular nos chamou a atenção. Nela, a operadora de som Lisa Jackson aborda uma mulher indígena apontando o microfone em sua direção, na altura de seu peito. A nosso ver, tal imagem carrega em si toda a simbologia presente no embate exposto por Stengers acerca das relações entre sujeito e objeto.

A Dupla Jornada constrói inversões dessas hierarquias por meio da organização dos planos, em especial aqueles gravados na saída de uma fábrica em Buenos Aires, logo no início do filme. Estes são compostos de modo a seguir sempre as personagens femininas, deixando

os homens em segundo plano. Eles observam e escutam as falas das mulheres, mas não participam da entrevista. Essa constante presença masculina aos fundos traz à tona não apenas a inversão hierárquica já citada, mas, de certa forma, também assombra as personagens colocadas no primeiro plano, fortalecendo a impressão de que um mundo patriarcal e capitalista as cerca o tempo todo.

Essa sensação de assombração, ou do sombrio, permeia todo o documentário. O filósofo brasileiro Vladimir Safatle (2015) vai afirmar que a assombração pode ser compreendida como uma extensão do medo, um dos afetos que moldam todo o contrato social hobbesiano¹². Apesar da tentativa de inversão hierárquica proposta pela construção imagética do filme, ao mostrar as figuras masculinas assombrando as cenas, o caráter da opressão sistêmica não é simplesmente derrubado, pois ainda que a representatividade esteja presente nas mulheres à frente, em torno delas a assombração persiste, e é preciso saber negociar com ela.

Com essa breve proposta de análise de algumas imagens do filme *A Dupla Jornada*, buscamos traçar linhas no sentido de entender como o filme nos faz refletir sobre os múltiplos e os diversos processos de hierarquização no mundo do trabalho. Tratamos o trabalho feminino atrelado à dualidade entre inquietação e tédio; abordamos de que forma essas hierarquias se refletem na própria produção do filme, pensado a relação sujeito e objeto; e por fim, buscamos compreender de que modo as imagens podem tensionar as relações exploratórias, tanto dentro quanto fora do longa metragem.

4. *A Deusa Negra*: territórios como espaços hierárquicos

A hierarquia é uma das práticas políticas mais antigas da humanidade, presente em todos os sistemas de funcionamento social. Desde o mais antigo grupo ancestral até a mais moderna sociedade, passando pela instituição da escravidão ao longo da história, os supostos direitos de uma autoridade sobre seus subordinados são garantidos e legitimados ou por um estatuto consuetudinário, ou por uma carta constitucional. Isso porque, na tradição eurocêntrica, os relacionamentos verticalizados podem ser identificados em gabinetes oficiais de governo, órgãos estatais, instituições militares, educativas e religiosas. Por outro lado, em localidades tradicionais na África e América, a forma de poder de um membro tribal é reconhecida por algumas características que definem seu *status quo*. A primeira delas é pelo fator etário, ou seja, ser um ancião; a segunda é pelo domínio de conhecimento cosmológico que o indivíduo possui sobre as tradições culturais agenciadas; por fim, a posição sacerdotal

¹² De acordo com Hobbes, o contrato social é a estrutura do Estado, mediando as relações humanas através da força e do medo.

dentro dos rituais religiosos. Um exemplo de relações hierárquicas das ações coloniais europeias e da presença de portadores dos conhecimentos e saberes ancestrais estão no longa-metragem *A Deusa Negra* (1978, 95'), do cineasta nigeriano Ola Balogun. Trata-se de uma coprodução nigeriana-brasileira, onde grande parte das filmagens foram realizadas no Brasil. O filme se passa em dois contextos diferentes: um no século XVIII, quando há um conflito tribal entre os grupos *igbo* e *iorubá*; outro no final do século XX, que trata os acontecimentos com Babatundê no Rio de Janeiro e na Bahia. A razão da viagem de Babatundê ao Brasil é descobrir o paradeiro de seus parentes.

No trecho inicial, não vemos os créditos à equipe técnica de produção e ao elenco, que é de praxe e o mais comum na época em que foi realizado; eles só aparecem após a sequência que se passa no século XVIII. Estas imagens são uma espécie de prólogo do filme, em uma cena de confronto entre duas tribos rivais, *igbo* e *iorubá*, o chefe dos *iorubá* Oluêlê chega ao campo de combate montado a cavalo, liderando seu grupo de guerreiros que estão em grande parte a pé. Nesse plano, está explícita a relação hierárquica entre liderança e comandados. O rosto de Oluêlê é enquadrado em primeiro plano e lentamente vai se aproximando cada vez mais da face do líder guerreiro, até preencher por completo o quadro. Em contracampo, é mostrado o líder *igbo*, montado em seu cavalo no topo de um morro, à espera do ataque dos *iorubás*. As posições dos dois líderes, *igbo* na parte mais alta do terreno e *iorubá* vindo da parte mais rasteira, já dá indícios de que o grupo *igbo* será o vencedor. Se, nos trechos iniciais antes do início do confronto, Oluêlê aparecia imponente em seu cavalo, após a derrota permanece sentado na superfície gramada do terreno, rendido pelo exército inimigo. Assim, de chefe dos guerreiros *iorubá*, ele se torna escravizado e é vendido por um traficante a um latifundiário do engenho de açúcar na América portuguesa. Os procedimentos filmicos que também tem o poder, por meio do ângulo da tomada, de hierarquizar ou não, são usados aqui para mostrar um contraste dramático: os corpos em liberdade e os em situação de escravidão.

O corpo escravizado recebia uma cruel classificação etimológica, sendo tratado como objeto mercadológico como se fosse uma "peça" (GLASGOW, 2013). Nas imagens do filme, os portugueses se mostram arrogantes, frios e subjulgadores diante dos africanos. A imagem do traficante português carregado por nativos escravizados em uma liteira é um exemplo disso. Importante destacar que os escravizados que carregam o homem branco haviam sido capturados dentro do próprio continente africano e encontravam-se sob seu poder. Historicamente, essa figuração exemplar dos processos hierárquicos opressores – africanos carregando brancos – é lida quase como se os opressores tivessem o direito de oprimir, pois a

soberba lusitana costuma ser "justificada" pela suposta grandeza dos portugueses, dado o domínio da navegação oceânica entre as costas atlânticas africanas e americanas que eles obtiveram.

Após a cena da batalha e dos créditos, vemos imagens do final do século XX na cidade de Lagos, capital econômica da Nigéria. A questão da localidade geográfica, uma das metrópoles mais importantes do continente africano, dá a ver um forte indicativo das hierarquias espaciais. Isso porque as imagens de Lagos presentes em *A Deusa Negra* mostram o quanto a cidade foi projetada com o claro objetivo de assemelhar-se ao modelo urbano ocidental. Em uma sequência, são exibidos planos gerais com enormes viadutos, mas também com barracos improvisados de madeira logo abaixo da pista elevada, além de casas, torres e vias expressas, anúncios publicitários com propagandas de refrigerantes e comércio ambulante variado. Essas frágeis moradias são a expressão de tantos outros excluídos que todas as cidades modernas carregam. Diante disso, questionamos: modernidade atrasada e conservadora ou expressão do que de fato é a modernidade?

O plano externo da casa de Babatundê enquadra em plano geral conjunto um sobrado em estilo colonial, e na sequência do interior da casa, o jovem nigeriano recebe o último pedido de seu pai convalescido no leito: saber sobre o paradeiro de seus parentes que não retornaram à Nigéria, como já tínhamos comentado. Aqui é interessante pontuarmos que, no entorno do quarto, há imagens católicas nas paredes e na cabeceira da cama, como o sagrado coração de Jesus. Esses objetos trazem um dos legados mais importantes da colonização. Antes da invasão dos portugueses, os orixás eram os únicos deuses a serem cultuados na religião dos *iorubá*. Na cena de despedida entre Babatundê e seu pai, vemos uma estátua de Iemanjá guardada no armário, simbolizando sua ancestralidade familiar. O fato de a família manter escondida no armário a estátua de Iemanjá confirma que a entrada do catolicismo deu-se por meio dos processos violentos de colonização e que continua até o presente do filme. Na Nigéria de *A Deusa negra*, não há o propalado sincretismo, em que supostamente o catolicismo prevalece e aceita cotas dos Deuses das culturas oprimidas. Aparentemente, aqui não há hierarquia, apenas supressão. Nas imagens do Brasil, os ritos e figuras ligadas à cosmologia *iorubá* são extensamente expostas, mostrando que, apesar da imposição do catolicismo como uma religião que supostamente teria mais valor, os cultos ancestrais dos africanos acabam prevalecendo, ainda que seja para uma minoria. Isso fica evidente na cena onde o protagonista Babatundê trava contato com os terreiros de candomblé, levando-o a incorporar outros valores de respeito hierárquico: as *ialorixás*. Babatundê, ao ouvir as

ialorixás, passa então a considerá-las como suas referências de orientação espiritual, sabedoria de vida e conhecimento das tradições *iorubás*. Ele entendeu que tanto seus parentes brasileiros quanto essas mulheres – autoridades sacerdotais - do candomblé possuem importâncias hierárquicas vinculadas à sua ancestralidade. Assim, a hierarquia relacionada à cosmologia *iorubá* se mostra tanto algo bem marcado quanto proporciona uma mudança de vida ao protagonista.

5. De Gaspar Miguel de Berrío a Harun Farocki: distâncias e hierarquias

Encampados em diversos níveis e setores da produção das imagens e dos conhecimentos, desde às ciências passando pela arte e pela política, as relações hierárquicas parecem ser uma das principais matrizes paradigmáticas do ocidente. A vídeoinstalação *A Prata e a Cruz [The Silver and the Cross]* (2010, 17') do cineasta e artista tcheco-alemão Harun Farocki¹³ nos leva a pensar como a conjugação entre imagem e texto constitui-se a partir de esquemas que buscam manter hierarquias e silenciamentos, insistindo em assegurar a sujeição e a submissão dos “outros”, criados pelo aparato euro-judaico-cristão-colonial, ou seja, a exclusão do que não corresponde ao homem branco europeu e cristão.

Em *A Prata e a Cruz*, a tela é dividida em duas partes iguais, onde são mostrados recortes bastante aproximados da pintura *Descripción del Cerro Rico y Imperial Villa de Potosí* (1758), do artista boliviano Gaspar Miguel de Berrío. Além dos planos detalhados, a montagem de Farocki inclui alternadamente entre os canais direito e esquerdo do vídeo sobreposições em tela na cor preta e, pontualmente, imagens atuais de Cerro Rico e da cidade boliviana de Potosí, realizadas durante o período de produção da obra. Aqui, nossa proposta é examinar especificamente as duas imagens e textos iniciais para refletir como, já desde o início, Farocki apresenta uma proposição hierárquica que se manterá ao longo do vídeo.

Dois recortes da pintura de Berrío são exibidos, acompanhados pela narrativa de um texto em inglês na voz de Cynthia Beatt¹⁴. À esquerda, no primeiro plano, vemos uma cruz vermelha centralizada, cravada no topo de Cerro Rico, como se fosse um alfinete furando a montanha marrom. Mais abaixo, identificamos a base da cruz, cercada por dois triângulos em tons verde esmeralda reluzentes, uma laguna. A parte superior do frame mostra a cadeia de

¹³ Foi realizada como obra comissionada constituinte da exposição *Principio Potosí ¿Cómo Podemos Cantar el Canto del Señor en Tierra Ajena?* no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia na cidade espanhola de Madrid, entre maio e setembro de 2010. Mais informações em: <<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/principio-potosi-como-podemos-cantar-canto-senor-tierra-ajena>> Acesso em: 22 set. 2023.

¹⁴ Mais informações da obra podem ser obtidas na *web Page* de Harun Farocki. Disponível em: <<https://www.harunfarocki.de/installations/2010s/2010/the-silver-and-the-cross.html>> Acesso em: 20 set. 2023.

montanhas nevadas e um pedaço do céu. Este recorte que Farocki faz da pintura, além de situar a região dos Andes, ressalta a expressividade da paleta cromática do pintor boliviano. Destacamos ainda a dinâmica das diagonais, formada tanto pelos elementos topográficos quanto pelo céu andino. Já na imagem à direita, vemos o detalhe de uma rachadura em preto, também centralizada e próxima ao topo de Cerro Rico. Sobre a montanha, há três filas indianas em diferentes direções, compostas possivelmente por trabalhadores e animais de carga como cavalos, mulas e lhamas. Nessa imagem há ainda uma diagonal mais marcante, definida pela linha do desenho formado pelo contraste entre as cores da montanha e do lago.

A descrição minuciosa feita acima só foi possível graças aos recortes precisamente selecionados por Farocki da impactante e detalhada pintura de Berrio. No áudio que as acompanha, ouvimos: “Em cima da montanha a cruz, dentro da montanha a prata bruta” (00:13-00:18). Esta frase sintetiza um contraponto à complexidade trazida pelas imagens. A forma breve e sumária do texto parece ter como objetivo transmitir uma ideia geral sobre o que é mostrado, orientando para certa dissimulação do caráter narrativo, característico do texto em voz *over*¹⁵. Por meio de uma espécie de sentido metonímico, Farocki guia o espectador-ouvinte para uma determinada e tendenciosa interpretação das imagens.

A construção frasal parece querer induzir-nos justamente ao destaque de determinados elementos em detrimento de outros. À esquerda há uma insistência para que visualizemos a cruz sobre uma montanha e desprezemos o restante da cena; enquanto à direita, a rachadura de acesso à prata dentro da montanha fica ainda mais evidente. A retórica narrativa não apenas se confirma, como é reafirmada em outras duas frases que são ditas em sequência: “Os conquistadores espanhóis trouxeram a cruz e levaram embora a prata. Ao fazerem isso, quase exterminaram a população indígena” (00:18-00:27). Tais frases, se pensadas em seu sentido metafórico, têm a pretensão de dirigir uma crítica à modernidade ocidental, materializada neste caso pela colonização espanhola, que impôs violentamente a evangelização às populações indígenas, explorando-as e roubando-lhes a prata.

No entanto, o texto se volta exclusivamente às ações executadas pelos colonizadores, insistindo na posição ativa daqueles que, apesar de violentos, seguem nomeados “conquistadores”, em oposição a uma suposta passividade atribuída aos indígenas. Tal argumento retórico se dá pelo binarismo hierárquico, vinculado à ideia de ativo/superior *versus* passivo/inferior. O texto ficcionaliza uma leitura da imagem que parece querer acentuar e consolidar uma visão etnocêntrica, em uma ótica colonial que não só tem a

¹⁵ Narração que não faz parte da diegese fílmica e que tem uma tendência fortemente explicativa.

pretensão de determinar os indígenas como suscetíveis, inertes e indefesos, mas vai além ao silenciar o que a pintura de Berrío mostra. É o caso das três trilhas de indígenas e animais em movimento, que produzem caminhos demarcados e evidentes sobre a montanha.

A imposição dos textos sobre as imagens está vinculada a uma longa construção do ocidente, pois assim como o homem branco, o texto foi imposto hierarquicamente como superior. Frantz Fanon, ao analisar a questão da linguagem no processo de colonização na Martinica, afirma: “Na França se diz: falar como um livro, na Martinica: falar como um branco” (2008, p. 36). Fanon explicita as hierarquias epistêmicas da modernidade, cujas bases estão nas religiões abraâmicas (judaicas, cristãs e, posteriormente, islâmicas), reconhecidas como “religiões do livro”. Estas foram responsáveis por fornecer instrumentos e mecanismos que contribuíram para a repulsa pelo corpo e conseqüente subalternização e desprezo pelas imagens, em contraposição a um apreço e predileção aos textos, vinculados à valorização do mental e da razão. Isso ocorre pela crença em um deus único, visto como portador de uma superioridade inalcançável e transcendental, que posteriormente se metamorfoseou no homem branco europeu, como Nietzsche viria a constatar.

Em diálogo com Fanon, o sociólogo porto-riquenho Ramón Grosfoguel (2008) vai descrever o mecanismo epistêmico desenvolvido pelo pensamento ocidental como o encobrimento do corpo-política do conhecimento de quem está enunciando, colocado como isento e não imanente, na direção do que o texto de *A Prata e a Cruz* promove em detrimento das imagens exibidas. A ruptura do elo entre texto e sujeito da enunciação possui camadas de poder que variam de acordo com gênero, raça, classe e lugar epistêmico, segundo Grosfoguel. Desse modo, aquilo que teve seu lugar sócio-político encoberto, não materializado, pode, por conseqüência, dirigir-se a todos os lugares, substituindo Deus pelo Homem por meio da episteme ocidental, conseqüentemente tornando-o único produtor da razão, do conhecimento e da verdade. Essa laicização do poder metafísico asseverou ainda mais as hierarquias, dando ao Homem – europeu, branco, cisgênero, heterossexual – uma espécie de consciência passível de julgar os conhecimentos de todos os “outros” não-ocidentais como não científicos, singulares, limitados, subjetivos, e, portanto, sem “poder de abrangência universal”.

Nesta direção, W. J. T. Mitchell (2015), ao questionar o que querem as imagens, sinaliza uma correlação e aproximação das mesmas com os estudos modernos sobre gênero, sexualidade e raça (esse último com gradações variadas de poder), lembrando que a indagação *o que quer o negro* já havia sido proposta por Fanon, bem como *o que querem as mulheres* foi a questão que Freud não pôde responder. Para Mitchell, se imagens pudessem ser

compreendidas como pessoas, seriam elas de cor – racializadas, incluindo os indígenas –; e, se tivessem gênero, seriam mulheres. O fotógrafo e sociólogo boliviano Eduardo Artega pontua: “As imagens mostram o que as palavras encobrem e, apesar de terem passado séculos desde sua criação, elas mantêm um significado poderoso, especialmente quando permanecem em um contexto rural e vívido, não construído e artificial” (2010, p. 21, nossa tradução). Deste modo, assim como as pessoas minoradas pelo sistema colonial, as imagens sempre podem mostrar mais em relação às tentativas textuais de restringi-las, pois a todo momento tentam esquivar-se, como a ginga do capoeirista.

A partir do embate entre a vídeo instalação *A Prata e a Cruz*, de Harun Farocki e a pintura *Descripción del Cerro Rico y Imperial Villa de Potosí*, de Gaspar Miguel de Berrío, buscamos demonstrar e desvelar de que maneira as hierarquias se perpetuam, sejam elas pautadas pelo binarismo hierárquico vinculado à ideia de colonizador ativo/superior *versus* indígena passivo/inferior; seja pelo texto, que direciona e ficcionaliza uma leitura da imagem no sentido de subalternizá-la e conduzir a uma compreensão única, ou seja, aquela do autor do texto. No entanto, as imagens carregam diversas possibilidades narrativas, não se limitando à interpretação textual fornecida por Farocki. Apesar da tentativa de guiar uma leitura pautada pelo pensamento ocidentalizado e colonialista, as imagens conseguem se esquivar, nos apresentando elementos e aspectos variados não contemplados – sequer mencionados – no texto.

6. Se esquivando das hierarquias: as imagens em *Do Pólo ao Equador*

O longa-metragem *Do Pólo ao Equador [Dal Polo all'Equatore]* (1986, Itália, 101') da dupla de realizadores e artistas italianos Angela Ricci Lucchi e Yervant Gianikian foi produzido a partir do filme homônimo de Luca Comerio¹⁶, um documentário¹⁷ compilando cenas capturadas no início do século XX¹⁸. A versão reelaborada pela dupla foi dividida em dez blocos, sem indicações ou marcações diretas entre as passagens. Dentre os processos de

¹⁶ Luca Comerio é considerado um realizador pioneiro do cinema italiano, tendo trabalhado na virada do século XIX para o XX. Foi responsável por registrar as primeiras imagens cinematográficas da família real italiana, além de ter ficado conhecido pelas cenas capturadas durante os confrontos da Primeira Guerra Mundial.

¹⁷ O filme de Comerio foi montado possivelmente no final dos anos 1920 com o objetivo de ser uma espécie de portfólio, almejando ser admitido no *Instituto Luce (L'Unione Cinematografica Educativa)*, empresa criada em 1924 durante a ditadura fascista na Itália, responsável pela produção e distribuição de filmes e documentários destinados ao cinema.

¹⁸ Tais registros diziam respeito à conquista e expansão colonial em diferentes latitudes, numa busca “aventureira” pelo exótico e pelo estrangeiro. Os realizadores falam sobre o “estado de amnésia química” (GIANIKIAN; RICCI LUCCHI, 2015, p. 54, nossa tradução) no qual o filme se encontrava quando foi por eles descoberto, de modo a traçar um paralelo com o fato de Comerio ter morrido em 1940, no esquecimento, acometido ironicamente por falta de memória.

montagem, destacamos os reenquadramentos, o retardamento da velocidade, o uso das cores e o uso das imagens em negativo em alguns momentos pontuais.

Outro importante procedimento adotado pela dupla em relação ao material de Comerio, que podemos já apontar como uma primeira tentativa de apontar e problematizar as hierarquias, diz respeito à retirada de todos os cartões de intertítulos contidos no original. Por se tratar de um filme com ideais profascistas, os textos são responsáveis por guiar o que está sendo visto em um duplo processo de hierarquização: de maneira não explícita, a preponderância dos textos explica as imagens de acordo com determinados interesses e objetivos; e de modo explícito, marca e acentua seu viés ideológico. São mecanismos usados para fazer prevalecer a narrativa de "força", "coragem" e "bravura" do homem branco europeu diante da natureza, dos animais e de outros povos. Na relação entre texto e imagem, há uma hierarquia onde as imagens geralmente são consideradas inferiores.

De acordo com W. J. T. Mitchell, a questão da imagem "[...] não pode ser respondida sem uma extensa reflexão sobre os textos, especialmente sobre a forma como os textos atuam como imagens ou 'incorporam' a prática pictórica e vice-versa" (2009, p. 12, nossa tradução). Ainda que, conforme apontado pelo autor, a reflexão imagética seja indissociável da discussão textual e vice-versa, são as relações desiguais entre elas que acabam por hierarquizar, tornando o texto mais "importante". Isso porque a maneira como utilizamos os textos, pautada na tradição ocidental filosófica platônica marcada por gestos iconoclastas, acaba por inferiorizar a imagem. O autor aventava ainda a hipótese que os modelos textuais de análise – sobretudo a semiótica – sejam insuficientes e limitados para dar conta da experiência visual. Assim, "a comparação em si não é um procedimento necessário para o estudo das relações imagem-texto" (2009, p. 84, nossa tradução). Desse modo, o ocidente só se coloca de forma superior pela comparação com o que chamam e consideram "outros", estabelecendo e marcando hierarquias.

Ao trabalharem exclusivamente com e a partir das imagens, Ricci Lucchi e Gianikian inserem um coeficiente de incerteza diante daquilo que observamos, na medida em que, apesar das claras divisões entre colonizados e colonizadores, entre vítimas e algozes, entre civis e militares etc., o fato de não serem comentadas deixa em aberto algo de sua natureza, pertencimento, localização e temporalidade, em uma tentativa de problematizar tais divisões binárias supostamente bem demarcadas. Enfatizamos o quanto as divisões apoiadas no binarismo são fundamentalmente hierárquicas, com viés fortemente moralizante.

Evidentemente as cenas mostradas ao longo do filme são violentas e, por esta razão, bastante fortes. Porém as imagens mostram para além do que essa evidência possa "fazer calar", ou seja, tentando se esquivar das dicotomias hierárquicas, trazendo em seu lugar os tensionamentos presentes nelas mesmas. A ideia de esquivar vem da capoeira, um jogo que, à medida que vai sendo jogado, modifica-se de acordo com os encontros. Trata-se de um apurado estudo do outro, onde na dança nunca se perde o contato – a chamada “couraça ocular”. Outra característica bastante importante é a capacidade de adaptação às mutações que ocorrem na medida em que os movimentos são executados.

Pode se deprender a partir do filme da dupla que a versão de Luca Comerio é uma ficção criada com claro objetivo de auto exaltação do homem branco. Os realizadores italianos buscam justamente nessas imagens colonialistas e conseqüentemente violentas modos de trazer à tona anedotas que ficaram intangíveis, na direção de uma insubmissão ao nivelamento das diferenças e ao reducionismo, pois criam anedotas que fazem gaguejar as narrativas hegemônicas. Segundo Vinciane Despret, as anedotas são fábulas científicas, ou seja, tudo aquilo que é deixado fora dos laboratórios experimentais por supostamente ser desprovido de rigor e de objetividade. Isso porque os dispositivos são guiados por um "imperativo de submissão" (DESPRET, 2021, p. 158), onde os animais considerados não condicionáveis são simplesmente excluídos dos experimentos. Em uma tentativa de inversão, Despret coloca a questão do que pode interessar ao animal no lugar deles apenas responderem a demandas inevitavelmente antropomórficas dos cientistas, guiadas por seus interesses: "Afinal, o que há de mais antropomórfico do que um dispositivo que exige que o animal renuncie a seus hábitos para privilegiar aqueles que os pesquisadores acreditam que os próprios humanos privilegiam na experiência de aprendizagem?" (DESPRET, 2021, p. 162). Aqui fica evidente os processos de hierarquização também dentro do aprendizado, onde o privilégio dos hábitos humanos dita as regras, que evidentemente não são universais.

Nas cenas relativas às caçadas, observamos o uso recorrente e persistente da máscara oval nos enquadramentos, re-emoldurando a imagem, cuja função é não somente emoldurar no sentido formal, mas confinar, encarcerando os animais aos olhares de seus algozes. Entretanto, aqui podemos apontar um nivelamento irônico que se choca com a hierarquia imposta pelo filme de Comerio, nos momentos em que a máscara enquadra também os homens enquanto manipulam animais moribundos ou enquanto estão carregando suas armas.

Em um dos trechos relativos aos safáris, vemos um antílope deitado no chão, no entanto com a cabeça erguida. Aos poucos, uma mão vai surgindo do lado oposto, entrando

cada vez mais no quadro. Conforme o homem vai se aproximando da presa, notamos sua preocupação em olhar para a câmera sorrindo com convicção e empáfia; enquanto o animal, por sua vez, faz diversos movimentos na tentativa de escapar. Quando o homem finalmente consegue alcançar seus chifres, olha novamente sorridente para a câmera ao mesmo tempo que puxa o animal com força e violência, pisando sobre ele. Tal atitude de produzir uma encenação repete-se em outras cenas do filme, cujo objetivo é dar eloquência ao fato. Esse tipo de encenação também pode ser encarado como tentativa de se contrapor à hierarquia, pois carrega consigo um incômodo inerente, contido tanto nos sorrisos que esses homens lançam à câmera, do gozo provocado pelo abatimento das presas, verdadeiros troféus que atestam sua “bravura”; quanto pelo medo e hesitação demonstrados ao se aproximar dos animais, ainda que estes estejam feridos.

Apontamos e enfatizamos algumas tentativas de esquivar das hierarquizações contidas no filme de Luca Comerio. A partir da versão de Ricci Lucchi e Gianikian, abordamos a relação entre imagem e texto com o gesto de retirada dos intertítulos; as relações que hierarquizam pelas comparações; as divisões binárias e seu viés moralizante; e por fim, as hierarquias contidas dentro do aprendizado.

Considerações finais

Nossa trajetória buscou detectar e apontar múltiplas e complexas camadas hierárquicas presentes em obras variadas – audiovisuais e manuscritos mesoamericanos. Durante o percurso, algumas delas mostraram-se mais explícitas, outras mais encobertas. Entretanto, ficou evidente o quanto o eurocentrismo e os colonialismos impostos sobretudo (mas não apenas) na América Latina deixaram marcas profundas, fundando relações hierárquicas opressivas de todos os tipos e níveis.

Para ir além das constatações, nossa tentativa foi propor desvios possíveis, ainda que de modo minoritário, promovendo assim uma espécie de torção nas hierarquias, tensionando-as na direção da esquiva, gesto bastante comum na dança-luta da capoeira. É o caso dos variados exemplos trazidos ao longo do texto sobre a amplitude das imagens em relação às narrativas textuais. Elas são de algum modo insubmissas, pois apesar de sofrerem inúmeros golpes que tentam domá-las e conformá-las a interpretações, carregam consigo outras possibilidades. Dito de outro modo, as imagens podem nos fazer ver o que os textos tentaram esconder, seja por escolhas políticas, seja por ideologias.

Hierarquicamente, se a cópia está sempre subordinada a um suposto original, tido como superior, um modo de promover o tensionamento pode se dar em uma abordagem que busque tratá-las como objetos em suas singularidades, no lugar de sempre atreladas e subordinadas a outras imagens, consideradas "melhores". Em direção similar, podemos tentar nos esquivar das hierarquias relacionadas à beleza – que partem sempre de padronizações excludentes impostas pelo patriarcado –, questionando tais padrões no lugar de simplesmente aceitá-los passivamente.

Sobre as formas de ver e relacionar-se com os outros, são inúmeros processos hierárquicos que se apresentam, tomando a cultura ocidental como grande régua que mede todas as outras. É o caso das mulheres que, apesar de suas extensas jornadas executando trabalhos supostamente mais entediantes em relação aos homens, tensionam a hierarquia patriarcal pelo modo como são mostradas no filme. Ou os africanos que, mesmo subjugados e escravizados, seguem mantendo e cultivando suas ancestralidades por meio de rituais e símbolos religiosos, ainda que de forma minoritária e misturados a símbolos católicos advindos de processos colonizatórios.

Finalmente, tratamos sobre as reapropriações tanto no contexto latino-americano quanto europeu. No primeiro, um artista acaba impondo a outras hierarquias ao dirigir nosso olhar e interpretação por meio de sua escolha narrativa, bastante apoiada sob a ideia do "descobrimento", onde os indígenas são vistos de modo pejorativo como passivos ou mesmo preguiçosos. Já o caso italiano diz respeito a uma retomada crítica auto avaliativa, pois a dupla se serve de um material indiscutivelmente protofascista para nele introduzir tensionamentos e desvios que evidenciam e fazem ver de modo mais evidente diversas hierarquias vinculadas à supremacia branca. Portanto, os processos opressivos violentos, além de variados, foram e são também vivenciados pelas populações que hoje conformam a Europa, não sendo algo restrito às Américas e à África. E é por meio das imagens que podemos não apenas apontar, mas questionar, fabular e propor outras e novas possibilidades narrativas.

Referências bibliográficas

ARTEAGA, Eduardo S. Principio Potosí Reverso In: CUSICANQUI, Silvia Rivera; El COLETIVO. **Principio Potosí osreveR**. Madrid: Museo Reina Sofia, 2010.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo: a experiência vivida**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BREDER, F. C. **Feminismo e Príncipes Encantados: a representação feminina nos filmes de princesa da Disney**. Monografia apresentada na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2013.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **El potencial epistemológico y teórico de la historia oral: de la lógica instrumental a la descolonización de la historia**. In *Temas Sociales*, número 11, IDIS/UMSA, pp. 49-64, La Paz, 1987.

DESPRET, Vinciane. **O que diriam os animais?** Tradução: Letícia Mei. São Paulo, UBU Editora, 2021.

ECO, U. **A história da beleza**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras brancas**. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FEDERICI, Silvia. [Entrevista] **Silvia Federici: "La cadena de montaje empieza em la cocina, em el lavabo, em nuestros cuerpos"**, 2012. Disponível em: <<https://enlucha.wordpress.com/2012/10/10/silvia-federici-la-cadena-de-montaje-empieza-en-la-cocina-en-el-lavabo-en-nuestros-cuerpos/>> Acesso em: 20 set. 2023.

GIANIKIAN, Yervant; RICCI LUCCHI, Angela. **Notre caméra analytique: Mise en catalogue des images et objets**. Paris: Ed. Post-éditions/ Centre Pompidou, 2015.

GLASGOW, Roy Arthur. **Nzinga: resistência africana à investida do colonialismo português em Angola, 1582-1663**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GROSGOUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 80, 2008. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/rccs/697>> Acesso em: 10 dez. 2020.

LEIBSOHN, Dana; MUNDY, Barbara E. Of Copies, Casts, and Codices: Mexico on Display in 1892. In: **RES: Anthropology and Aesthetics**, Spring - Autumn, n. 29/30, p. 326-343, 1996.

LOPONTE, Luciana G. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 10, n. 2, p. 283-300, jul. 2002. Disponível em: <<https://goo.gl/SHgaqk>> Acesso em: 10 set 2023.

MAJLUF, Natalia. "Ce N'est Pas Le Pérou", or, the Failure of Authenticity: Marginal Cosmopolitans at the Paris Universal Exhibition of 1855. **Critical Inquiry Magazine**, vol. 23, n. 4, pp. 868-893, 1997.

MENTI, Daniela; RUBLESCKI, Anelise. Relações de gênero e poder: um estudo da representação da figura feminina na arte. **Revista Caribeña de Ciencias Sociales**, 2018. Disponível em: <https://www.eumed.net/rev/caribe/2018/09/relacoes-genero-poder.html>. Acesso em: 10 set. 2023.

MITCHELL, W.J.T. **Iconología; Imagen, texto, ideología**. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016.

_____. O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, E. (Org.) **Pensar a Imagem**. Belo horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 165 -189.

_____. **Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual**. Tradução: Yaiza Hernández Velázquez. Madrid: Ediciones Akal, 2009.

PASO Y TRONCOSO, Francisco del. **Exposición histórico-americana de Madrid. Catálogo de la Sección de México**, tomo I. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1892.

PEVSNER, N. **Academias de Arte: passado e presente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SAFATLE, V. **O circuito dos afetos: Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. São Paulo Autêntica Editora, 2016.

SIQUEIRA, Denise da C. O.; VIEIRA, Marcos F. De comportadas a sedutoras: representações da mulher nos quadrinhos. Revista **Comunicação, Mídia e Consumo - ESPM**. vol. 5, n. 13, p. 179-197, 2008.

STENGERS, Isabelle. **A invenção das ciências modernas**. Tradução: Max Altman. São Paulo: Editora 34, 2002.

VIEZZER, M. **“Si me permiten hablar...”: Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia**. 14^a edición. México: Siglo XXI Editores S.A., 1994.

WOLF, N. **O Mito da Beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2021.