



UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL
CAMPUS ERECHIM
CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA

Marcados e as fotografias de Claudia Andujar:
o trauma colonial do Brasil e os testemunhos do etnocídio

João Pedro Garcez

ERECHIM

2018

JOÃO PEDRO GARCEZ

Marcados e as fotografias de Claudia Andujar:
o trauma colonial do Brasil e os testemunhos do etnocídio

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao curso de Licenciatura em
História da Universidade Federal da
Fronteira Sul como requisito para obtenção
do título de licenciado em História.

Orientadores:

Prof. Dr. Fábio Feltrin de Souza

Prof. Dra. Valéria Esteves Nascimento de Barros

ERECHIM

2018

Bibliotecas da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS

Garcez, João Pedro
Marcados e as fotografias de Claudia Andujar: o trauma colonial do Brasil e os testemunhos do etnocídio / João Pedro Garcez. -- 2018.
75 f.

Orientador: Dr. Fábio Feltrin de Souza.

Co-orientadora: Dra. Valéria Esteves Nascimento de Barros.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal da Fronteira Sul, Curso de História-Licenciatura, Erechim, RS, 2018.

1. Claudia Andujar, 1931-. 2. Fotografia. 3. História, trauma e testemunho. 4. Populações indígenas no Brasil, Yanomami, etnocídio. I. Souza, Fábio Feltrin de, orient. II. Barros, Valéria Esteves Nascimento de, co-orient. III. Universidade Federal da Fronteira Sul. IV. Título.

JOÃO PEDRO GARCEZ FRANCESCIII

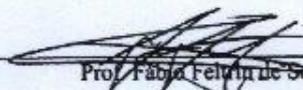
**MARCADOS E AS FOTOGRAFIAS DE CLAUDIA ANDUJAR:
O TRAUMA COLONIAL DO BRASIL E OS TESTEMUNHOS DO ETNOCÍDIO**

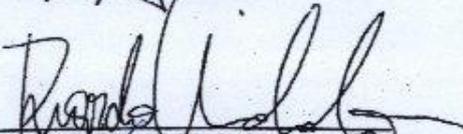
Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado como requisito para obtenção de grau de Licenciado em História da Universidade Federal da Fronteira Sul, Campus Erechim.

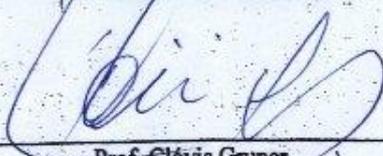
Orientador: Prof. Fábio Feltrin de Souza

Este trabalho de conclusão de curso foi defendido e aprovado pela banca em: 18/12/2018

Banca examinadora:


Prof. Fábio Feltrin de Souza


Prof. Ricardo Machado


Prof. Clóvis Gruner

Agradecimentos

Vejo este estudo como um fruto de toda a minha graduação no curso de Licenciatura em História da Universidade Federal da Fronteira Sul, campus Erechim, onde estou desde 2014. Foram muitas as pessoas que marcaram estes cinco intensos anos de graduação. Todas elas contribuíram fundamentalmente para que eles tenham sido anos de ativo aprendizado, anos de carinho e de escuta, de construção e desconstrução de nós mesmos.

Agradeço, principalmente, a Vera Lucia Garcez Franceschi, mãe e professora, por ter me incentivado no gosto pelo estudo, por seu incondicional apoio, pelas conversas sobre docência e universidade, sobre passado e presente, pelo amor, carinho e ajuda.

Ao prof. Fábio Feltrin de Souza e a prof. Valéria E. Nascimento de Barros, agradeço pela grande contribuição que tiveram na minha formação. Entre pesquisas de iniciação científica, aulas, grupos de estudo, orientações, leituras, conversas e escutas, a confiança e a amizade de vocês foi determinante para esse trabalho existir.

Aos professores Ricardo Machado e Clóvis Gruner, agradeço por terem aceitado participar da Banca Examinadora, pela leitura crítica e atenta, bem como pelas acolhidas na Universidade Federal da Fronteira Sul, campus Chapecó, e na Universidade Federal do Paraná.

Ao corpo docente do curso de História, agradeço por uma educação plural e pela dedicação que tem com seus estudantes. Aos técnicos e gestores da UFFS pelos serviços prestados e pelas oportunidades proporcionadas ao longo desses anos.

Aos meus colegas e amigos de UFFS, nutro imenso carinho, gratidão e admiração. Vocês foram essenciais para esse estudo. A Sílvia, com o amor e carinho que nutrimos um pelo outro. O Vicente, íntimo amigo e interlocutor da pesquisa. O Jailton, o Emerson, a Eduarda, o Danilo, pelas nossas frequentes trocas e conversas. A Keicy, o Paulo, a Ellen, a Fernanda, a Noelen, o Antonio, o Valdecir... entre outros colegas de curso, também agradeço pelos espaços de diálogo abertos, sinceros e profícuos que construímos nesses anos. Por fim, agradeço a meus amigos e familiares, em especial a Caro e a Tina, por compartilharem comigo todo um mundo de afetos.

Resumo

Esse estudo analisa a série fotográfica *Marcados* da artista Cláudia Andujar, publicizada no formato de fotolivro em 2009, e constituída por 82 fotografias de retrato tiradas entre os Yanomami da Amazônia entre 1981 e 1984, no contexto de um projeto de saúde e vacinação contra a epidemia de sarampo que abalava a região. Após concluído o trabalho de saúde e conquistada a demarcação das terras Yanomami, Andujar recuperou as fotografias, montou-as em novas narrativas (no formato de exposições, de fotofilme, de fotolivro), e decidiu publicizá-las, dando uma nova camada de significado (e visibilidade) para as imagens. Em nossa leitura, Andujar quis, pela via da imagem, fazer um esforço de simbolização do processo colonial que acometeu o Brasil desde 1500 e que continua se manifestando no presente através de novas formas. Seu trabalho foi uma tentativa ético-política de dar sentido e de resistir a esse trauma, de testemunhá-lo, entendido tanto no sentido histórico como no psicanalítico do termo. Assim, investigamos, a partir da dimensão anacrônica das imagens de *Marcados*, a hipótese que a obra acaba por evocar as noções de trauma e testemunho como instrumentos heurísticos para pensarmos a constituição histórica e cultural do Brasil através de seus esquecimentos, recalques e vazios. A noção de trauma será lida em relação com o conceito de etnocídio e também com os escritos de testemunho dos indígenas Davi Kopenawa e Ailton Krenak, realizando um exercício de descolonizar, para o contexto brasileiro, a discussão em torno da teoria do trauma. A noção de testemunho será trabalhada enquanto uma elaboração de memória e enquanto um tipo de arte (arte de testemunho), servindo como baliza para pensarmos em uma historiografia testemunhal como um exercício de politização do tempo.

Palavras-chave: Cláudia Andujar. *Marcados*. Trauma. Testemunho. Etnocídio.

Lista de Imagens

- Figura 1.** Claudia Andujar, *Marcados*. 2009. fotografia escaneada. 8
- Figura 2.** Claudia Andujar, capa da Revista *Realidade* de outubro de 1971..... 12
Disponível em: <http://novo.espacoliquido.com.br/media/images/capa-realidade-amazonia.width-500.jpg> Acesso: 07/12/2018.
- Figura 3.** Montagem com fotografias de *Marcados*. 24
Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/11/1711636-instante-e-vida-decisivos-de-claudia-andujar.shtml> Acesso 07/12/2018.
- Figura 4** Claudia Andujar, *Marcados*. 2009. fotografia escaneada..... 29
- Figura 5.** Claudia Andujar, retrato de Davi Kopenawa. 1986. fotografia escaneada. *A Queda do Céu: palavras de um xamã yanomami*. 32
- Figura 6.** Claudia Andujar, *Desabamento do céu*, 1976..... 32
Disponível em: <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/DUctAc/> Acesso 07/12/2018.
- Figura 7.** Davi Kopenawa, Xawara. desenho escaneado. *A Queda do Céu: palavras de um xamã yanomami*..... 35
- Figura 8.** Claudia Andujar, *Marcados*. 2009. fotografia escaneada..... 37
- Figura 9.** Claudia Andujar, *Marcados*. 2009. fotografia escaneada..... 47
- Figura 10.** Ficha do cadastro de saúde Yanomami. fotografia 48
Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/claudia-andujar-fotografa-artista-visual-e-ativista-indios-yanomami> Acesso: 07/12/2018.
- Figura 11.** Exposição de *Marcados* na Galeria Vermelho. 2009. fotografia..... 49
Disponível em: <https://galeriavermelho.com.br/exposicao/2736/claudia-andujar-marcados#> Acesso 07/12/2018.
- Figura 12.** Montagem com fotografias de identificação de *Marcados*, de Auschwitz e do presídio brasileiro. 54

Sumário

Abertura	9
Introdução	10
As fotografias entre três momentos biográficos, ou lendo as <i>Circunstâncias</i>	10
História por testemunhos, história por imagens	17
Capítulo I. O passado das imagens	30
Davi Kopenawa e <i>A Queda do Céu</i> yanomami	32
“Do etnocídio” e “Sobre o etnocídio”, Pierre Clastres e Viveiros de Castro	38
Temporalidade do encontro: “eterno retorno” e trauma.....	44
Capítulo II. O futuro das imagens	48
As imagens querem testemunhar?	50
Arte de testemunho e política	55
Politização do tempo	59
Considerações Finais	66
A historiografia testemunhal de <i>Marcados</i> : arte, memória e política	66
Referências	71

Marcados e as fotografias de Claudia Andujar:
o trauma colonial do Brasil e os testemunhos do etnocídio



_Figura 1.

Entre um olhar lateral e sobrancelhas levantadas, todo um ar de desconfiança é transmitido. De que esse índio desconfia? É da chegada do branco? Dessa máquina que o fotografa? Do número oito pendurado em seu pescoço? Ou seria de quem lhe pendurou um número, *marcou* seu corpo, e lhe deixou imóvel frente a uma câmera que iria congelar sua imagem e deixá-la para o porvir? Da fotografia, poucas conclusões podem ser tiradas. Entendemos que há uma desconfiança, mesmo sem saber em relação ao que ela se configura. A imagem também parece provocar uma espécie de desconforto ao espectador mais sensível, que especula estar frente a uma situação de desumanização. Não há, porém, qualquer certeza, pois não se sabe ao certo que situação é esta, ou mesmo quem é o sujeito fotografado. Há, sim, todo um legado de memória cultural que os símbolos da fotografia (por meio do número/da marca, da pose de retrato) evocam, de maneira sutil e provocadora. Seria esse desconforto fruto de um trauma histórico ou cultural que ainda espera melhor compreensão?

Introdução

I. As fotografias entre três momentos biográficos, ou lendo as *Circunstâncias*

Para isso, pendurávamos uma placa com número no pescoço de cada Índio: 'vacinado'. Foi uma tentativa de salvação. Criamos uma nova identidade para eles, sem dúvida, um sistema alheio a sua cultura. São as circunstâncias desse trabalho que pretendo mostrar por meio destas imagens feitas na época. Não se trata de justificar a marca colocada em seu peito, mas de explicitar que ela se refere a um terreno sensível, ambíguo, que pode suscitar constrangimento e dor.
Claudia Andujar¹

De imediato, o choque diante da imagem: ela provoca uma espécie de estranhamento, evoca reações que não estão senão nisso que Andujar chamou de um terreno sensível, ambíguo, e que podem também implicar em constrangimento e dor. A imagem em questão faz parte da série *Marcados* de Claudia Andujar, composta por um conjunto de fotografias que estão desde o *clique* em constante transformação, sempre em devir, sendo ressignificadas de acordo com o contexto e as estratégias políticas adotadas pela fotógrafa em sua frutífera e duradoura aliança com os Yanomami da Amazônia. As fotografias nascem em uma “urgência com a saúde” yanomami, realizando um papel de identificar sujeitos em fichas de saúde que existiram para registrar e acompanhar a vacinação dos indígenas. No início da década de 1980, elas são fotografias de registro para Andujar e a equipe do CCPY (Comissão para Criação do Parque Yanomami), com funções bem determinadas: auxiliar no combate a epidemia de sarampo, que afligia diversos grupos yanomami, e também colaborar no projeto da futura demarcação de seu território. Nos anos 2000, superadas suas funções iniciais, as fotografias sofrem uma metamorfose: são transformadas em exposições, fotofilme e fotolivro, na busca de Andujar por novos sentidos e novos agenciamentos das imagens, que possam lhes oferecer funções políticas renovadas através de sua montagem e remontagem ao longo do tempo. A trajetória das fotos,

¹Em “Circunstâncias”, pequeno texto de abertura de *Marcados*. Cf. ANDUJAR, Claudia. *Marcados*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 5.

além de mostrar que esse deslocamento simbólico das imagens foi capaz de funcionar como uma estratégia política da autora, também conta partes da história da própria Claudia Andujar com os Yanomami, iniciada em 1971 e movida por uma “inspiração” e “determinação” em “conhecer o povo brasileiro e, em especial, os Yanomami”².

Com mais de cinco décadas dedicadas a fotografia, Claudia Andujar é nome proeminente na produção fotográfica contemporânea no Brasil. Nascida na Suíça, em 1931, a autora é marcada pela condição do exílio: ainda criança, muda-se com os pais (um eslovaco de origem judia e uma suíça evangélica) para a Transilvânia, onde convive com a separação deles e uma conflituosa relação com o pai, que ocasiona sua entrada em um internato de freiras católicas; em 1944 volta a Suíça acompanhada pela mãe, acoçadas pelo cenário de guerras e perseguições étnicas da Segunda Guerra Mundial, que fazia da Transilvânia de então um de seus muitos palcos; sua volta a terra natal dura somente alguns meses, pois, em 1946, aos 15 anos, Andujar aceita morar com seu tio em New York, dando início a empreitada americana da autora que, em 1955, aos 24 anos, se estabelece no Brasil, após uma visita a mãe que acá morava³. É no Brasil que faz sua fotografia, muito embora ela não possa ser lida sem levar em conta as dolorosas memórias de infância e adolescência de Andujar. Pois não é de outra forma que a autora abre a série *Marcados*, evocando e reelaborando sua memória desses tempos.

1944

Aos treze anos tive o primeiro encontro com os "marcados para morrer". Foi na Transilvânia, Hungria, no fim da Segunda Guerra. Meu pai, meus parentes paternos, meus amigos de escola, todos com a estrela de Davi, visível, amarela, costurada na roupa, na altura do peito, para identificá-los como "marcados", para agredi-los, incomodá-los e, posteriormente, deportá-los aos campos de extermínio. Sentia-se no ar que algo terrível estava para acontecer.⁴

Andujar lê sua própria obra como uma forma de questionar “o método de rotular seres para fins diversos”⁵, tarefa que parece começar a se impor nessa lembrança de 1944, de primeiro encontro com os “marcados”. São seus familiares e amigos que estão despossuídos pela marca, um atestado de que há um poder superior que os fará morrer. Experiência da qual não sai inabalada, Claudia Andujar traça daí uma continuidade para os dois momentos posteriores de

²Claudia Andujar em entrevista a Paulo César Boni. Cf. BONI, Paulo Cesar. De passado turbulento a ativista com causa. *Discursos Fotográficos*, v. 6, n. 9, p. 249-273, 2010. p. 259

³Ibid., p. 252.

⁴ANDUJAR, 2009, p. 4.

⁵Ibid., p. 5.

Marcados, sua produção e montagem, performando uma articulação dos três tempos pela via da *marca*, um sintoma e uma imagem que faz retornar àquela experiência inicial. Do “ponto de vista do sintoma”⁶, esse retorno poderia significar um mal-estar, ou mesmo uma “resposta a um evento, ou eventos, violentos, inesperados ou arrebatadores, que não são inteiramente compreendidos quando eles acontecem”, como na definição de Cathy Caruth⁷ para o *trauma*. A ideia de trauma reaparecerá ao longo do texto pois, fundamental na pesquisa e no esforço de interpretação das imagens, articula a chave de leitura da própria Andujar para *Marcados* – que estamos abordando aqui – com a discussão em torno de uma arte e/ou historiografia de testemunho, proposta adiante.

Questionada quando do lançamento do fotolivro de *Marcados* sobre como essa experiência de sua infância teria afetado seu trabalho com a fotografia e com grupos minoritários, Andujar é taxativa: “Minha visão sobre o mundo está ligada a isto. Foi um trauma, que para mim é muito forte”⁸. Se 1944 é dado por Andujar como o primeiro momento desse seu trauma, é posteriormente que o evento retorna e pode ser reelaborado, através de seu ativismo e fotografia. Morando no Brasil, e afastada espacialmente de suas memórias de guerra, começa em 1959 uma carreira como fotojornalista, trabalhando como *freelancer* e publicando matérias tanto em revistas nacionais como internacionais. Desde tais trabalhos, Andujar mostra uma preocupação particular com temas marginais e de recorte social. Em 1970, é convidada para participar da edição especial da *Revista Realidade* sobre a Amazônia (**Figura 2.**), quando, conforme a autora, “o tema indígena ainda era um tabu, pois era visto como um impedimento ao progresso, e só se falava da integração da Amazônia. No fim, fiz o que me pediram... e o que não pediram”⁹. Foi justamente nessa empreitada que Andujar conheceu o povo Yanomami, do qual não se separou desde então. Logo em 1971, deixou de lado o fotojornalismo e a vida no sudeste para ir desenvolver um trabalho junto as comunidades indígenas de Roraima. Entre 1972 e 1977, conviveu e realizou um trabalho de registro fotográfico com os Yanomami, contando com bolsas de estudo da Fundação Guggenheim e da Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP): “ao todo, passei praticamente seis anos fotografando os

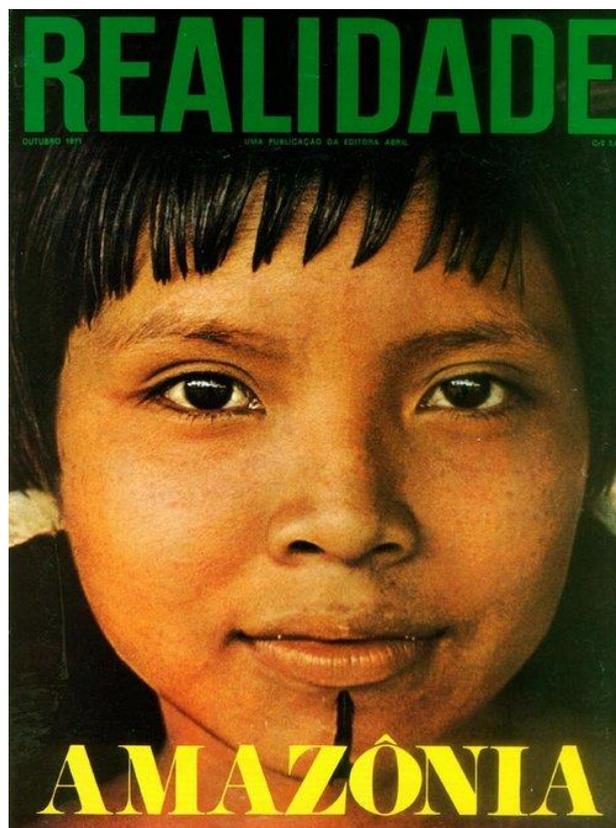
⁶De pensar, a partir do resto e do aparecimento – o presente do acontecimento – a sobrevivência e a longa duração. Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015. p. 107

⁷CARUTH, Cathy. **Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History**. Baltimore/London: The Johns Hopkins Press Ltd., 1996. p. 91-92

⁸Claudia Andujar em entrevista com Juan Esteves. Cf. ESTEVES, Juan. Andujar em entrevista de Juan Esteves. Site **Olhavê**. Nov. 2009. Disponível em: <http://olhave.com.br/2009/11/andujar-em-entrevista-de-juan-esteves/> Acesso em 08/10/2018.

⁹Idem.

yanomami e me apeguei a eles”¹⁰.



_Figura 2.

Durante o mesmo período em que Andujar conviveu com os Yanomami, foi dado início, pelo governo militar que comandava o Estado brasileiro, as obras de construção da *Perimetral Norte*, projeto de rodovia cujo objetivo era conectar os oceanos Atlântico e Pacífico e que, ao imprudentemente atravessar vários dos territórios yanomami, reatualizou a colonização: foi, para os indígenas, um segundo momento de contato com o branco, ainda mais intensificado na década de 1980 com uma verdadeira 'caçada ao ouro' por parte de grupos de mineração. Uma nova invasão, com infraestrutura e patrocínio do Estado, acometeu aquela população: a invasão garimpeira. “*Testemunhei* o que a construção representou para os índios”, afirma Andujar, para completar, “[...] a estrada representava a morte”¹¹. Da “situação catastrófica” encontrada quando, em 1976, empreende uma excursão de cinco dias de caminhada para atender ao chamado de um grupo hayawautheri - vítimas de uma crise com o vírus do sarampo que viam alguns de seus conterrâneos a beira da morte -, Andujar passa a repensar as formas de realizar

¹⁰BONI, 2010, p. 259.

¹¹BONI, 2010, p. 260.

seu engajamento com a causa indígena e a “deixar para trás” sua câmera.¹² Outro episódio da excursão que contribuiu para essa mudança foi quando receberam uma inesperada visita de um helicóptero da FUNAI, que através de um de seus membros deu uma clara mensagem a fotógrafa: “para eu arrumar minhas coisas e me mandar”, “eu era uma *persona non grata* [...] eles desconfiavam de mim e não queriam mais me ver por perto”¹³.

De volta a São Paulo, Claudia Andujar passa a se tornar uma ativista pública da causa indígena e, mais especificamente, Yanomami. Começa a fazer suas fotografias circularem, com o intuito de sensibilizar o público para a questão. Nessa primeira leva de seus trabalhos artísticos e ativistas (com publicação na *Folha Ilustrada*, participação na *I Bienal Latino-americana*, dentre outras), Andujar opta, em decisão de clara sensibilidade política, por retratar os indígenas não por suas calamidades, mas pela beleza e dignidade de seu viver (*Yanomami Frente ao Eterno*, 1978), buscando angariar a simpatia do público para a demarcação das terras indígenas e a preservação de seus modos de vida. Também funda, em 1978, com Carlo Zacchini, Bruce Albert e Alcida Ramos, a ONG *Comissão pela Criação do Parque Yanomami* (CCPY), voltada a preservar os direitos territoriais, civis e culturais dos Yanomami. A CCPY tinha, de início, dois objetivos claros: contribuir para o processo de demarcação do território yanomami e desenvolver um projeto para cuidar da saúde yanomami, frente a esse cenário de crise epidemiológica. Assim, requisitou a FUNAI a implantação de um programa de saúde visando a imunização das populações em risco, para o qual foi organizada, após sua aprovação, uma equipe que além de Andujar era composta pelos médicos Rubens Brando e Francisco Pascalichio e que adentrou a Amazônia com aqueles objetivos em perspectiva e uma exigência inicial de identificação dos sujeitos desse grupo. Daí nasce *Marcados*.

1980

Quase quarenta anos depois, já vivendo no Brasil como fotógrafa engajada na questão indígena, acompanhei alguns médicos em expedições de socorro na área da saúde. A partir de 1973, durante os anos do “milagre brasileiro”, o território Yanomami na Amazônia brasileira foi invadido com a abertura de uma estrada. Com a mineração, a procura de ouro, diamantes, cassiterita, garimpos clandestinos, e não tão clandestinos, floresceram. Muitos índios foram vitimados, marcados por esses tempos negros. Nosso modesto grupo de salvação - apenas dois médicos e eu - embrenhou-se na selva amazônica. O intuito era começar a organizar o trabalho na área da saúde. Uma de minhas atividades era fazer o registro, em fichas, das comunidades Yanomami.¹⁴

É da urgência com a saúde Yanomami, e da necessidade de registrar o processo, que

¹²Ibid., p. 261.

¹³BONI, 2010, p. 261.

¹⁴ANDUJAR, 2009, p. 5.

nasceram as fotografias de *Marcados*. Sem uma ambição artística inicial, são fotografias com forte teor pragmático. Diante da dificuldade imposta por uma cultura sem nomes fixos como a Yanomami, e precisando criar fichas individuais de saúde, Cláudia, Rubens e Francisco penduraram um colar com um número gravado no pescoço de cada índio, *marcado*, identificado através um mero número. Embora o forte tom do gesto e das imagens, ele “foi uma tentativa de salvação”¹⁵, “[foi] o jeito de poder conseguir construir um projeto de saúde”¹⁶, nas palavras de Andujar. O número como marca é quem articula, na descrição da autora, aquela experiência anterior dos judeus “marcados para morrer”, com os yanomami, “marcados para viver”. Entre 1981 e 1983, essa equipe coletou uma série de informações sobre o povo Yanomami, sua saúde e sua organização social, que posteriormente constituíram o *Relatório Yanomami 82, situação de contato e saúde*, importante documento na campanha pró-demarcação do território yanomami, e também iniciaram o *Cadastro de Saúde Yanomami*, programa de saúde que fez um atendimento continuado com os yanomami durante a década de 1980.

Após a campanha de saúde ser encerrada pela FUNAI, com a alegação de que aquele era um trabalho de governo¹⁷, Andujar novamente rearticulou suas estratégias de atuação: passou a se dedicar ao espaço público, procurando resgatar seu acervo documental na forma de narrativas que pudessem servir como educação e campanha para a causa indígena. Dentre esses trabalhos, destaca-se a produção em 1984, com Marcello Tassara, do premiado fotofilme *Povo da Lua, Povo de Sangue*¹⁸, que inicia fazendo um jogo entre as imagens dos índios com o número pendurado ao pescoço (as fotografias posteriormente montadas em *Marcados*) e o *Ordem e Progresso* da bandeira nacional, parecendo evocar as vítimas desse desejo por um tipo específico de ordem e progresso, proporcionando mesmo uma outra leitura, dessa vez crítica, de tais conceitos. Entre 1991 e 1992, após vários anos de luta da qual o fotofilme foi apenas um dos marcos e Andujar apenas uma das atrizes, a Terra Indígena Yanomami foi demarcada, garantindo o usufruto legal e constitucional do território que se espalha entre os estados de Amazonas e Roraima, no norte do Brasil. Desde então, Andujar continua seu trabalho e ativismo pela via artística, com trabalhos que questionam a própria eficácia política da arte. Ao longo da década de 1990 realizou exposições fotográficas individuais e coletivas, no Brasil e fora, além de publicar novamente sob o formato do fotofilme. Mesmo interrompendo suas viagens a TI

¹⁵ANDUJAR, 2009, p. 5.

¹⁶Cláudia Andujar em entrevista com Vera Lucia Pereira. Cf. PEREIRA, Vera Lúcia. **Marcados, de Cláudia Andujar: do documento visual à imagem poética**. Dissertação. Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Artes. 2016. p. 113.

¹⁷Ibid, p. 35.

¹⁸Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LACA3FzFCuY>. Acesso 08/10/2018.

Yanomami nos anos 2000, em virtude de problemas de saúde, Andujar continuou circulando com suas fotografias no espaço público e coordenando o CCPY, agora *Comissão Pró Yanomami* (CPY).

Em 2005, começa a elaborar aquele “terreno sensível, ambíguo, que pode causar constrangimento e dor”¹⁹ de suas memórias e de suas marcas, articulando suas experiências com os marcados de 1944 e de 1980 e a experiência de seu presente, de um imperativo de dizer sua experiência, de *testemunhar* o que viveu.

2008

E esse sentimento ambíguo que me leva, sessenta anos mais tarde, a transformar o simples registro dos Yanomami na condição de "gente" - marcada para viver - em obra que questiona o método de rotular seres para fins diversos. Vejo hoje esse trabalho, esforço objetivo de ordenar e identificar uma população sob risco de extinção, como algo na fronteira de uma obra conceitual.²⁰

Andujar produziu com as fotografias dos *marcados* uma espécie de deslocamento simbólico, que tirou-as de sua função inicial de documento, para adquirir uma nova função, artística, de *inscrição* simbólica²¹. Iniciou esse processo na instalação *Marked for Life, Marked for Death*, em 2005, no *Pitzhanger Manor Gallery and House* em Londres. Essa exposição continha as fotografias de documento, originais das fichas de saúde produzidas pela *Comissão*. Em 2006 realizou a instalação *Marcados* na 27ª Bienal Internacional de São Paulo, querendo provocar o questionamento “Por que esses índios com esses números?”²². Dentre outras exposições, escolheu, como ação estratégica que procurava alcançar maior circulação e público, pela publicação dessa obra no formato de fotolivro. Em 2009 é publicado pela editora Cosac Naify, em edições em inglês e português, o fotolivro *Marcados* de Claudia Andujar, composto por 85 das fotografias que Andujar tirou com os Yanomami, o texto de abertura da autora, o ensaio “O último círculo” de Stella Senra, e o roteiro de visitas com trechos do relatório da fotógrafa sobre as comunidades visitadas. É através dessa versão do fotolivro que temos acesso as fotografias, de modo que a pesquisa se baseia principalmente nele, sem, no entanto, deixar de fazer uso de outras fotografias da série que se encontram em acervos digitais dos mais variados – de sites de museus e editoras a blogues e jornais.

¹⁹ANDUJAR, 2009, p. 5.

²⁰Idem.

²¹Essa ideia será melhor elaborada no capítulo 2.

²²PEREIRA, 2016, p. 42.

Esse breve estudo biográfico de Claudia Andujar serviu para mapear o documento desta pesquisa dentro da trajetória maior de vida da autora, leitura sugerida pela própria no texto inicial do fotolivro. Sua curta narrativa, de nome *Circunstâncias*, carrega as fotografias com uma pluralidade de tempos e de memórias, como se a autora fizesse questão de destacar que elas são ocupadas por essas diferentes temporalidades. No próprio ato de colocar o texto memorialístico para preceder as imagens – estratégia também adotada nas exposições –, Andujar parece indicar um desejo *pela imagem*, o de que tais experiências sirvam como referência para a leitura das imagens. Esse texto foi organizado pela autora, como vimos, articulando três datas representativas de momentos transbordantes que viveu: a visão dos marcados para morrer, dos marcados para viver e a decisão de testemunho e de elaboração dessas experiências. Esses momentos foram aqui recuperados e articulados com um mote de informações da biografia da autora e de seus tempos históricos, e, para funcionar como forma de dar corpo a pesquisa e de propor alguns esboços de interpretação a partir do próprio documento, foi sugerido que as fotografias que compõem *Marcados* passaram por um deslocamento simbólico entre sua produção e o momento em que foram publicizadas por Andujar. Entretanto, esse deslocamento não pode ser visto como uma passagem de uma função (de registro) para a outra (de testemunho), mas sim como uma soma de funções da imagem, resultado de uma montagem, por parte de Andujar, de tempos heterogêneos, o que Georges Didi-Huberman chamaria de “imagem anacrônica”.

II. História por testemunhos, história por imagens

Esse tempo, que *não é exatamente o passado*, tem um nome: é a *memória*. É ela que decanta o passado de sua exatidão. É ela que humaniza e configura o tempo, entrelaça suas fibras, assegura suas transmissões, devotando-o a uma impureza essencial. É a memória que o historiador convoca e interroga, não exatamente 'o passado'. Só há história rememorativa e mnemotécnica: dizer isso é uma evidência, mas é, também, fazer entrar o lobo no aprisco do cientismo. Pois a memória é *psíquica* em seu processo, *anacrônica* em seu efeito de montagem, reconstrução ou 'decantação' do tempo.

Georges Didi-Huberman²³

O texto introdutório de *Marcados*, conforme argumentamos, é o lugar onde Andujar propõe sua chave de leitura para as fotografias. Esta chave tem dois elementos que poderíamos

²³DIDI-HUBERMAN, 2015. p. 41.

dizer serem os principais: (1) *Marcados* é fruto de uma justaposição de tempos e memórias da autora apresentado no formato de uma série fotográfica e (2) é uma obra que quer problematizar o ato de marcar humanos. Essas constatações são o ponto de partida para pensarmos e analisarmos a obra através de alguns conceitos e discussões da historiografia e do campo maior das humanidades e das artes. O diálogo deverá ser feito com uma postura de *abertura* ao documento, que quer tratá-lo não somente como um objeto de um tempo histórico, mas tomá-lo em seus desejos, em sua racionalidade e em seus efeitos. Quer perguntar às fotografias, como sugeririam Deleuze e Guattari, “com o que elas funcionam, em conexão com o que elas fazem ou não passar intensidades, em que multiplicidades elas se introduzem e metamorfoseiam as suas”²⁴?

A primeira das constatações de Andujar faz menção ao caráter visual e pessoal da narrativa: elas são *imagens* cheias de memória. A segunda das constatações traz à tona a dimensão política dessa memória: as fotografias são *testemunhos* da violência. Testemunho e imagem são, assim, dois conceitos que podem servir para pensarmos as fotografias e que também dão, a sua maneira, um nome para as constatações propostas por Andujar e analisadas até aqui. Merecem, portanto, que se dedique uma atenção a eles, tanto para oferecermos uma definição a respeito, como para clarificarmos a relação entre obra e conceitos.

Imagem e anacronismo

O filósofo italiano Emanuele Coccia, em *A vida sensível*, propõe um trato particular em relação a imagem, um trato que toma a imagem como relação e não como essência. Para o autor, “a imagem (o sensível) não é senão a existência de algo fora do próprio lugar. *Qualquer forma e qualquer coisa que chegue a existir fora do próprio lugar se torna imagem*”²⁵. Nessa concepção de imagem, ela é como um meio, como um efeito que atua fora do eu (dos eus) e da coisa (das coisas). Está, assim, além da determinação; nos termos de Coccia, ela é *extra-objetiva*. Próximo a tal (in)definição da imagem, vemos o historiador da arte Georges Didi-Huberman argumentando, em *Diante do tempo*, que devido ao caráter “impuro, complexo, sobredeterminado” da imagem, se desejamos tomá-la enquanto objeto histórico, não há como não sermos anacrônicos – anacronismo que foi o “pecado” do historiador. Didi-Huberman propõe, dessa forma, que a história da arte, em seu cuidado particular com a imagem, pode fornecer inovações heurísticas e conceituais à teoria da história e a historiografia. Dito isso, o

²⁴Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: rizoma. **Mil platôs**, v. 1, p. 11-38, 1995. p.18

²⁵Cf. COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Tradução Diego Cervelin. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2010. p.22

que tentaremos desenvolver aqui - em diálogo com Coccia e Didi-Huberman -, é, em termos gerais, um entendimento da imagem como objeto sobredeterminado, e, como implicação disso, tentar perceber em que medida impõe-se o anacronismo para a história.

Coccia, em tal texto, escreve que a *imagem é qualquer coisa fora do próprio lugar* pois o autor está lidando com uma definição própria e bem ampla deste conceito. Afirmando que a imagem está fora tanto do sujeito (cognoscente) e do objeto (em si), o filósofo diz que ela é uma “modalidade do ser em geral”, dotada de um “regime de existência diferente daquele da objetividade”. Para Coccia, os objetos (“o objeto real, o mundo, a Coisa”) só são perceptíveis quando se tornam *fenômeno*, isto é, quando viram imagem. Para realizar tal processo, as coisas saem do seu lugar em direção ao *meio*: que é, por excelência, o espaço “de absoluta transmissibilidade e de infinita apropriabilidade das formas”. Assim, “a imagem não é”, conforme Coccia, “apenas o absolutamente transmissível, mas também o infinitamente apropriável: aquilo que permite a apropriação de algo sem ser transformado por ela e sem transformar o objeto de que é imagem e semelhança.”²⁶ Na argumentação do autor, assim, o ser humano é marcado por uma particular relação que estabelece com as imagens, muito mais do que por sua “racionalidade”. Estamos, a todo momento, lidando com imagens. Nos termos de Vilém Flusser²⁷, a imagem é uma abstração de primeiro grau. Seria nesse nível que interagimos com o mundo; a imagem é, ao mesmo tempo, como o mundo se coloca para nós e como nós nos colocamos no mundo. Assim sendo, a imagem está sempre em jogo e, portanto, além da determinação. Se é assim, se a imagem é mais que um objeto, se ela participa do processo de simbolização, de atribuição de sentidos - se ela é, em certa medida, esse processo - como poderia a História lidar com a imagem?

Georges Didi-Huberman pode fornecer algumas orientações a questão. Se a imagem é sobredeterminada, cabe, para interrogá-la, questionarmos alguns princípios epistêmicos. A abertura do livro de Didi-Huberman, propõe, justamente, esse movimento: o anacronismo, que numa tradição canônica da história consolidou-se como a “pedra no sapato” do historiador, como um “pecado” a ser evitado, não poderia ser, nessa abertura da imagem, operacionalizável pela própria História? Em que medida impõe-se uma *necessidade do anacronismo* quando falamos em imagens?

De acordo com Didi-Huberman, diante de uma imagem, tanto o passado, como o presente, nunca cessam de se reconfigurar. A imagem, ela mesma, tem sobrevida em relação ao

²⁶Ibid., p. 24, 28, 18 e 59.

²⁷Cf. FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

olhar do sujeito: diante dela temos que reconhecer, escreve o historiador, “que ela provavelmente nos sobreviverá, [que] somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento de futuro, o elemento da duração. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser que a olha”²⁸. No imperativo epistêmico anti-anacrônico, teríamos que fazer, necessariamente, uma leitura do *mesmo tempo* da imagem; mas, se ela sobrevive ao olhar, que tempo ela habita e como poderíamos habitar o mesmo tempo? Tomando como sintomático o pano de Fra Angelico, que é atravessado por vários tempos, Didi-Huberman visualiza a impossibilidade de fazer uma leitura “do mesmo tempo” que a imagem. Nem mesmo Cristóforo Landino, em 1481, fazendo o julgamento do pintor, pode ser uma fonte do “mesmo tempo” da imagem, já que, como observado por Didi-Huberman, “o anacronismo atravessa todas as contemporaneidades. A concordância dos tempos – quase – não existe.”²⁹ Dito isso, para o historiador francês, a imagem atua como uma montagem de tempos – uma “montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos”. Ela constitui-se de tempos e é, por causa do tempo, que está em constante transformação. Portanto, é em face do tempo, que a imagem está além da determinação, que é um “objeto impuro, complexo, sobredeterminado”³⁰. Dessa forma, não há como não ser anacrônico com a imagem.

É por isso que chamamos, anteriormente, as imagens de *Marcados* de “imagens anacrônicas”. Em *Circunstâncias*, texto introdutório de *Marcados*, como vimos, Claudia Andujar cita três diferentes momentos de sua história: 1944, e a lembrança de uma Hungria invadida pelo exército nazista; 1980, e as invasões garimpeiras na Amazônia; e 2008, com a decisão de criar a série de fotografias, de elaborar suas experiências traumáticas. Nesse ato, a artista *carrega* as imagens de temporalidades; dá a entender que naquelas imagens essas três experiências se misturam e se conjugam, e que as imagens operam justamente como essa montagem de tempos: o que as definiriam enquanto *imagens anacrônicas*. Essa perspectiva sobre a imagem reconhece, a sua maneira, a impureza do tempo, e procura apreendê-lo através de suas sobrevivências e anacronismos – indicando também outras formas de pensar a historicidade³¹.

Testemunhos

Se a imagem, como um objeto sobredeterminado, impõe o anacronismo e outras formas

²⁸DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16.

²⁹Ibid., p. 21.

³⁰Ibid., p. 28.

³¹Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 72-76.

de pensar a historicidade à História, outro instrumento que pode ser frutífero para pensarmos nessa pesquisa a justaposição de temporalidades nas imagens de *Marcados* é o conceito de testemunho. Emmanuel Alloa, no *Dicionário da memória coletiva*, define testemunho assim: "O testemunho é um dos conceitos fundamentais vinculados aos atos memoriais. [...] Marca a passagem de uma dimensão individual a outra coletiva da memória"³². Tal como a noção de *Nachleben* aparece nos escritos de Aby Warburg, ou a de imagem dialética no seu contemporâneo Walter Benjamin, questionando uma teoria da historicidade linear e progressiva³³, vinculada ao historicismo, e que operava uma separação entre presente e passado – pré-requisito do regime moderno de historicidade³⁴ –, o conceito de testemunho também ativaría essa outra compreensão da temporalidade, que quer indagar o passado não como um ideal, como o passado em si, mas sim em suas sobrevivências, em sua capacidade de assombrar e moldar o presente. Como nos diz Marek Tamm, pensando em uma sobrevivência dos eventos: "O presente é assombrado pelo passado e o passado é modelado, inventado, reinventado, e reconstruído pelo presente"³⁵. No bojo da reconfiguração do tempo histórico que François Hartog chamou de *presentismo*³⁶, impera uma outra concepção de temporalidade para interrogar os objetos de estudo histórico, uma virada na chave de interpretação que procuraria apreender a proliferação do passado no presente e também a capacidade de (re)modelação do passado nesse presente: uma temporalidade relacional, por assim dizer.

Testemunhar é um ato experiencial: não quer representar o passado, mas sim contar uma experiência, com o intuito daquilo não mais se repetir. O ato testemunhal foge a lógica representacional do passado, erguida na cisão cartesiana entre sujeito e objeto do conhecimento, que tomando o passado aparte de quem lhe narra, produz a cristalização do próprio passado, encerrando-o. O testemunho, na contramão de tal cisão, na medida que pressupõe uma relação intrínseca do sujeito (narrador) e do objeto (a experiência), produz uma lógica experiencial do passado (e da realidade), vinculado a enunciação de quem o viveu, sendo assim sempre um ponto de vista dentre outros possíveis, e deixando o passado em estado frágil e indeterminado, sem sufocar outras vozes sobre ele. Se não pretende representar o passado (um primado

³²Cf. ALLOA, Emmanuel. Testimonio. In: **Diccionario de la memoria colectiva**, ed. Ricard Vinyes, Barcelona: Gedisa, 2018. p. 461.

³³Cf. AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. Tradução Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.

³⁴Cf. HARTOG, François. **Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

³⁵Cf. TAMM, Marek. **Afterlife of events: Perspectives on mnemohistory**. Springer, 2015. p. 3

³⁶*Presentismo* é a hipótese de Hartog para o regime de historicidade contemporâneo, onde viveríamos o crescimento rápido da categoria do presente até a evidência de um presente onipresente e absoluto. Cf. HARTOG, 2014. p. 14 e 26.

epistemológico), o testemunho pretende, sim, como diz Camillo Penna, “politizado como instrumento de denúncia”, gerar “importantes conflitos” na atualidade³⁷. Ele contém, assim, um projeto e uma política de tempo, na qual projeta-se o futuro a partir dos erros do passado, como se ele fornecesse *contraexemplos* ao presente. No presente, onde os atos de violência coletivos do passado precisam ser lembrados e afirmados, para então poder serem evitados, os testemunhos de violência – nas suas diversas formas – tem papel crucial na criação de memória e de um primado ético que sirva para lidar com a violência e suas expressões no contemporâneo.

Testemunho, em sua etimologia, tem uma definição ambígua, que concentra no conceito dois sentidos diferentes e que precisam ser articulados para pensarmos *Marcados* enquanto um tipo de testemunho. O testemunho pode ser entendido tanto como *testis*, associado ao terceiro que dá parte em um julgamento (um testemunho histórico-jurídico, poderíamos dizer), como quanto *superstes*, associado ao sobrevivente capaz de elaborar uma experiência traumática (um testemunho psicanalítico-literário). Essa etimologia do termo, recuperada por Márcio Seligmann-Silva³⁸ e Giorgio Agamben³⁹ em Émile Benveniste, também traça uma ambiguidade do discurso do testemunho em relação ao real: enquanto *testis* institui um modelo de testemunho associado ao julgamento, a prova, a evidência, a presença e a visão, querendo *atestar o real*; o modelo de *superstes* é vinculado a audição, a incomensurabilidade entre a experiência e as palavras e a perlaboração da experiência traumática, “*emana, pois [...] de uma crença: fala em nome de uma verdade que nada mais pode verificar, e deve reclamar a confiança de quem escuta*”⁴⁰.

As fotografias dos Yanomami, tiradas entre 1981 e 1984 na expedição de vacinação empreendida pelo grupo de Andujar, funcionariam como testemunho (*testis*) daquela situação de crise epidemiológica e de invasão garimpeira, destacando seu impacto aos indígenas da Amazônia. Essas fotografias seriam, assim, indício de um real, a “faísca de uma verdade”⁴¹:

³⁷Cf. CAMILLO PENNA, João. **A experiência da violência**. Metamorfoses - Revista de Estudos Literários Luso-AfroBrasileiros, v. 13, n. 1, 2016. p. 118

³⁸Cf. SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Testemunho e a política da memória**: o tempo de depois das catástrofes. Projeto história, São Paulo (30), jun. 2005.

³⁹Cf. AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e o testemunho (Homo Sacer III). São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

⁴⁰ALLOA, 2018, p. 463, grifado.

⁴¹“[Para Benjamin, referindo-se ao flash fotográfico,] a imagem seria, então, pensada como 'faísca' (é breve, é pouco) de uma 'verdade' (é muito), conteúdo latente 'chamado um dia a devorar' a ordem política estabelecida (é eventualmente eficaz). A montagem enquanto tomada de posição ao mesmo tempo tópica e política, a montagem enquanto recomposição das forças nos ofereceria assim uma imagem do tempo que faz explodir a narrativa da história e a disposição das coisas. [...] Maneira de dizer que ela reexpõe a história à luz de sua memória mais recalçada, como de seus desejos mais informados.” Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017. p. 118.

a teoria da fotografia nas últimas décadas popularizou a visão da foto como uma inscrição indicial. A fotografia é escrita de traços de luz de um aqui e agora. Ela permite a captação do real dentro da temporalidade do evento fugaz. Se o real se tornou traumático e nos atinge como um tiro, a fotografia contra-ataca com seu tiro que inscreve o real da violência.⁴²

Também enquanto um testemunho (*superstes*), podemos indagar o ato de *montagem* de Andujar, entendido como o destacamento do espaço normal da imagem e de migração de temporalidade⁴³ e como um ato que oferece novas condições de visibilidade e de legibilidade às imagens, um procedimento pelo qual elas se tornam “explosivas”, ou seja, adquirem uma potência nova⁴⁴. Ao retomar as fotografias de registro dos Yanomami, criadas para aquele objetivo específico de vacinação e identificação, e organizá-las em novas narrativas⁴⁵, Andujar procedeu com esse deslocamento simbólico das imagens, dando novas camadas de significados a elas e atribuindo-as novas funções, agora relacionadas com o público, e com uma disputa de memória – um trabalho de viés político, como a autora não hesita em destacar⁴⁶. Não seria forçoso, portanto, tomar a série *Marcados* como uma *arte de testemunho*, uma arte que visa inscrever a violência em um processo memorialístico – uma arte que aceita a proposição benjaminiana de politização da estética⁴⁷:

A arte de inscrição da memória da violência tem de ir a contrapelo, buscando restaurar os traços e rastros. Ela nos ensina a construir a presença a partir da ausência. A arte é vista agora também como inscrição do desaparecimento, da dor e da violência. Ela é reinventada como meio de dar visibilidade aos banidos, àqueles que estão fora da esfera da cidadania. Ela passa a ser meio de luto e de elaboração da perda, mas também meio de denúncia e suporte da memória. Essa arte vai colecionar os rastros, os índices que apontam para a violência que foi dissimulada. A verdade passa a existir dentro de uma ética de uma política da memória.⁴⁸

Sendo a série de fotografias de *Marcados* uma arte de testemunho, o “meio de denúncia” e “suporte de memória” que inscrevem a violência em uma política da memória, ainda resta

⁴²Cf. SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O imperativo dos traços**. In: _____. Dossiê 'A arte como inscrição da violência', Revista Cult, São Paulo, n. 197, ano 17, dez. 2014. p. 30.

⁴³Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontar, remontagem (do tempo)**. Tradução Milene Migliano. Caderno de Leituras, n.47. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2016. p. 7.

⁴⁴Idem, 2015, p. 207.

⁴⁵Além do fotolivro, as fotografias foram publicizadas como fotofilme e exposições, conforme vimos.

⁴⁶Cf. Entrevista com PEREIRA, 2016, p. 115.

⁴⁷Cf. BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume 1. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 195-196.

⁴⁸SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 30.

uma questão: de que violência *Marcados* é testemunho? Para essa questão, precisamos traçar uma articulação entre o conceito de trauma, que vem ganhando espaço nas discussões recentes da historiografia, e o de etnocídio, de fundamental importância para a questão colocada pelas fotografias.

Trauma e etnocídio

Ainda em *Circunstâncias*, Cláudia Andujar fala na marca, no número que os Yanomami fotografados carregam consigo, como referência a um “terreno sensível, ambíguo, que pode suscitar constrangimento e dor”⁴⁹. Não só o terreno sensível e ambíguo das memórias da autora, esse constrangimento e dor são também compartilhados, para justamente provocar “questionamento sobre o método de rotular seres para fins diversos”⁵⁰. Andujar parece querer incitar uma reflexão através das fotos, ou melhor, provocar, constranger, chamar atenção para algo. Mas como podem as fotografias causar dor? O que essa dor quer dizer?

Tal é o tom do choque com a imagem: a evocação de um trauma com todas suas dificuldades de significação. Esta evocação tem particular peso dentro do contexto brasileiro. O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro escreveu certa vez que a história do Brasil e do continente americano seria a “história de um programa metódico de etnocídio”, colocando, portanto, o etnocídio como um paradigma para essas histórias. Viveiros de Castro define o etnocídio como “mais que um ato, ou série encadeada de atos específicos, limitados no tempo e no espaço, contra as minorias étnicas indígenas — [o etnocídio] é a essência mesma da relação, de 1500 até os dias de hoje, entre a forma-Estado (o Estado colonial, imperial e republicano) e a forma-ethnos (os povos indígenas) no Brasil”⁵¹. A visão do etnocídio como a essência da relação entre Estado ('brasileiro') e povos indígenas abarca uma grande série de práticas históricas⁵² que esboçam um laço de continuidade até o famigerado contexto dos

⁴⁹ANDUJAR, 2009, p. 5.

⁵⁰Idem.

⁵¹Cf. VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Sobre a noção de etnocídio, com especial atenção ao caso brasileiro**. Referência incompleta. 2014. p. 8. Disponível em: <https://ufjf.academia.edu/EVdeCastro> (acessado em 21/08/2018).

⁵²“[...] da catequese sob o signo do *compelle intrare* e 'da prédica da espada e da vara de ferro' (Anchieta) ao recrutamento de tropas indígenas pelos sertanistas e pelo Exército imperial; das reduções e descimentos missionários à proibição do uso dos vernáculos nativos nas aldeias e arraiais coloniais; da imposição de uma língua franca nos séculos XVII e XVIII ao sequestro, em pleno século XX, de crianças índias pelas 'escolas' dos Salesianos no Rio Negro; da destruição brutal dos *sacra* indígenas identificados como manifestações do demônio ao proselitismo evangélico-capitalista dos missionários norteamericanos generosamente tolerados, quando não acolhidos, por todos nossos governos 'nacionalistas' (de Vargas a Rousseff); do Diretório dos Índios pombalino à criação do 'Serviço de Proteção aos Índios e Localização dos Trabalhadores Nacionais'; da Lei de Terras de 1850 às restrições sofisticadas ao artigo 231 aprovadas pelo STF no caso de Raposa-Serra do Sol em 2013; das invasões por interesses minerários da terra Yanomami à destruição ambiental e econômica, a expulsão e realocação forçada das comunidades atingidas pelas obras do complexo hidrelétrico de Belo Monte,

Yanomami que Andujar conheceu e até o 2018 presente, com sua “nova caça ao ouro na Amazônia”⁵³.

A continuidade do etnocídio – um *paradigma* - no presente faz uma operação semelhante à que constitui o trauma: a operação da repetição. Cathy Caruth, teórica do trauma, definiu-o como uma “resposta a um evento, ou eventos, violentos, inesperados ou arrebatadores, que não são inteiramente compreendidos quando eles acontecem, mas retornam mais tarde repetidamente em *flashbacks*, pesadelos e outros fenômenos de repetição”. O que a repetição do evento ou dos eventos traumáticos parece sugerir na acepção da autora é “uma relação maior com o evento, que se estende para além do que pode ser visto ou conhecido e que está intrinsecamente ligado ao atraso e à incompreensão que permanece no centro deste ver repetitivo”⁵⁴. Na definição de Caruth a respeito do trauma, essa relação maior (violenta) com o evento traumático, que o faz repetir e repetir, tem a ver com sua incompreensão ou uma espécie de simbolização defeituosa do acontecimento. No caso do etnocídio, se o tratarmos enquanto um trauma, que tem sua repetição manifesta em desenfreados processos violentos ao longo da



_Figura 3.
A repetição
nas fotos

feitas ao arripio insolente da legislação (desde a obtenção fraudulenta do tal 'consenso informado' até o desrespeito às 'condicionantes' socioambientais exigidas para a obtenção da Licença de Operação da usina.” VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 8-9.

⁵³Da contundente manchete da reportagem de Marina Rossi para o *El País*. Ver: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/08/24/politica/1503605287_481662.html. Acesso em 08/10/2018.

⁵⁴No original: “[...] trauma is described as the response to an unexpected or overwhelming violent event or events that are not fully grasped as they occur, but return later in repeated flashbacks, nightmares, and other repetitive phenomena. [...] The repetitions of the traumatic event - which remain unavailable to consciousness but intrude repeatedly on sight - thus suggest a larger relation to the even that extends beyond what can simply be seen or what can be known, and is inextricably tied up with the belatedness and incomprehensibility that remain at the heart of this repetitive seeing.” CARUTH, 1996. p. 91-92.

história do 'brasil', sugeriríamos, na esteira de Caruth, que isso se entrelaça a uma problemática simbolização desse processo, um tipo de problema *em dizer*.

O testemunho, como dissemos, também tem uma dimensão onde trata do *gap* entre evento e discurso, das dificuldades no ato de dizer uma experiência, principalmente se marcada pela violência. Ele é, de fato, uma maneira de lidar com essa dificuldade. Como na cena da clínica, o testemunho, o ato de dizer a experiência, a transferência entre sujeitos (psicanalista e paciente, por exemplo), participa do processo de reelaboração da mesma, de criação de novas camadas de sentido e significação. Será que o testemunho – na forma de arte de testemunho, literatura de testemunho, ou mesmo historiografia de testemunho – poderia ser também uma forma de lidar com traumas ou eventos-limite históricos? Márcio Seligmann-Silva já apontou as proximidades teóricas entre essas ideias: “a noção de testemunho traz no seu seio o discurso da memória, a teoria do trauma e reflete primordialmente sobre as aporias da re(escritura) do 'passado'”, apontando também que esse diálogo poderia “dar conta da complexidade dos discursos paralelos e conflitantes presentes na nossa sociedade sem incorrer na redução do literário ao histórico, no sentido positivista desse termo”⁵⁵. Assim, a noção de trauma é mobilizada complementarmente ou em diálogo com a de testemunho. Se *Marcados* é uma arte de testemunho e inscreve uma violência anacrônica, uma violência do passado que se repete no presente como o etnocídio, a noção de trauma, também de caráter repetitivo e anacrônico, pode ter uma íntima vizinhança com a experiência de etnocídio que falamos. Cabe aqui interrogarmos nas fotografias, em suas intensidades e multiplicidades, a possibilidade e pertinência de se construir essa ponte.

Dessa forma, em *Marcados*, o número enquanto uma forma de marca é que poderia fazer a referência, na forma de um sintoma, a esse trauma (também histórico⁵⁶). Ao percorrermos a narrativa de Andujar (digo: seguir a sequência de fotos, a montagem e desmontagem de ordem da autora), somos por um lado confrontados pela via estética com o caráter de repetição do trauma⁵⁷ (**Figura 3.**) e por outro lemos essa associação no texto de abertura da fotografia, onde

⁵⁵SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Editora Unicamp, 2003. p. 42.

⁵⁶O ato de marcar humanos, como indica Andujar, faz parte de uma tradição de violência da sociedade ocidental. Nas fotos dos campos de concentração, nas fotografias dos presídios brasileiros... notamos que é através da marca e do número que a violência se faz presente, despossuindo aqueles humanos, tornando-os meramente um número a ser gerido. Ler a marca enquanto um sintoma (uma imagem-sintoma, na sugestão de Didi-Huberman) de um trauma histórico poderia, ainda, servir para construir um diálogo teórico e imagético entre a ideia do etnocídio como um trauma e as experiências de *biopolítica*, tal como abordadas por Michel Foucault, Giorgio Agamben e, no caso brasileiro, João Camillo Penna.

⁵⁷Hal Foster, em *O retorno do real*, lê a repetição utilizada por Andy Warhol em sua artpop como um dispositivo

consta a elaboração de uma relação intermediada pela ideia de trauma entre o ato de marcar humanos, o Holocausto e a experiência das fotos com os Yanomami. Talvez seja justamente por estarem embebidas de trauma que as fotos possam provocar dor e constrangimento, como nos alertou Andujar. Também há algo de indizível nessa experiência, uma indeterminação da imagem que não diz tudo, que não o faz de maneira direta, e que provoca, portanto, a tarefa do pensamento.

As dificuldades postas no ato de dizer o trauma, que se manifesta em formas não mais que estilhaçadas, são colocadas em perspectiva ampla no projeto intelectual do historiador e teórico da literatura Márcio Seligmann-Silva, que procurou traçar diálogos entre a teoria do trauma e a historiografia. Propôs, frente ao acúmulo de catástrofes sobretudo a partir do século vinte, e em contraponto a uma visão da história como arquivo, uma concepção traumática da história: “A história como trauma”, como nomeou enfaticamente um de seus textos⁵⁸. Segundo ele, “trata-se de assumir a visão traumática da história e a necessidade de inscrever a violência a contrapelo da lei do arquivamento – que é também a lei do esquecimento da violência”⁵⁹. O autor dialoga frontalmente com os escritos de Walter Benjamin, neste caso notadamente com a particular visão que Benjamin elaborou para o 'anjo da história' - o *Angelus Novus* de Paul Klee: a visão de um passado que surge aos olhos presentes como uma única catástrofe, marcada pelo acúmulo de ruínas que consegue ver dentre ela⁶⁰. Para o próprio Benjamin, onde Seligmann-Silva busca uma teoria da memória adequada aos testemunhos do contemporâneo, aquele modelo de tempo do regime moderno também não teria mais espaço, pois opera justamente pela separação entre passado e presente de “uma historiografia tradicional – representacionista – que pressupunha tanto uma 'distância' entre o historiador [no presente] e o seu 'objeto' [no passado] como também a figura correlata do historiador como alguém presente a si mesmo e que segurava com firmeza as rédeas do seu saber”⁶¹. O foco, aqui, é outro: o de como o passado e o presente estão íntimos e articulados, ou seja, em como o passado assombra o presente (na feliz formulação de Tamm) e em como o presente reelabora o passado.

de exposição do que nomeou *realismo traumático*, isto é, a ferramenta heurística que cunha para lidar com a arte fora dos paradigmas da representação – do simulacro e do referente. A repetição, nessa perspectiva, influenciada por Freud e Lacan, funcionaria para integrar o acontecimento traumático à uma economia psíquica, a ordem simbólica. Cf. FOSTER, Hal. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017. p. 127.

⁵⁸Cf. SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A história como trauma**. Catástrofe e representação. São Paulo: Escuta, p. 73-98, 2000.

⁵⁹Cf. SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A era do trauma**. In: _____. Dossiê 'A cultura como trauma' Revista Cult, São Paulo, n. 205, ano 18. set. 2015. p. 71.

⁶⁰BENJAMIN, 1987, p. 226.

⁶¹SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 398.

Apresentamos, nessa *Introdução*, um primeiro esforço de leitura da obra *Marcados*, de Claudia Andujar. Nos dedicamos, primeiramente, ao texto que abre *Marcados*, enfatizando como, em sua escrita, Andujar nos oferece sua chave de leitura para a obra: seu trabalho é um trabalho de memória – de justaposição de tempos e traumas – e é também um trabalho político, que opera através de imagens para questionar determinados tipos de violência. Após, fizemos, de maneira preliminar, um levantamento conceitual importante para nossa investida de análise. Imagem, anacronismo, testemunho, trauma e etnocídio: esses foram os conceitos que tentamos articular, entre si e com *Marcados*⁶². Da teia que foi construída, retiramos uma hipótese de trabalho: a de que a autora quis, pela via da imagem, fazer um esforço de simbolização do processo colonial que acometeu o Brasil desde 1500 e que continua se manifestando no presente através de novas formas⁶³. A questão colonial no Brasil será lida através da ideia psicanalítica de *trauma*, também como uma forma de entendê-la em sua continuidade, e de pensar como o próprio contexto de produção das fotografias (a Amazônia na década de 1980) é o de uma reatualização da colonização. Como Andujar teve a vivência desse contexto e dedicou boa parte de sua vida ao ativismo da causa indígena, tentaremos ler a série fotográfica *Marcados* como uma tentativa ético-política de dar sentido e de resistir a esse trauma, de *testemunhá-lo*, entendido tanto no sentido histórico como no psicanalítico do termo.

Tendo essa hipótese em vista, trata-se aqui de analisar a obra referida em duas frentes, em duas dimensões temporais – cada qual compondo um capítulo dessa pesquisa.

O primeiro capítulo será dedicado a dimensão de passado das imagens. Se “o passado assombra o presente”, tentaremos investigar o passado mencionado nas fotografias através de suas sobrevivências e continuidades. Para isso, os escritos dos intelectuais indígenas Davi Kopenawa e Ailton Krenak, na maneira como apreendem o processo colonial no Brasil em um *continuum*, serão nosso ponto de partida. Desde esse ponto de vista, podemos encarar *Marcados* como um testemunho do etnocídio, isto é, como uma narrativa que procura afirmar essa experiência, que é, justamente, um “paradigma” para a história do Brasil, como sugerem Eduardo Viveiros de Castro e Pierre Clastres.

⁶²No seguimento da pesquisa, também esperamos complexificar a abordagem aos conceitos levantados e que são centrais na interpretação, dando a eles maior corpo teórico e também indicando como tais conceitos, conjuntamente com o documento trabalhado, oferecem outras perspectivas para o trato da questão do tempo na História.

⁶³O conceito de *colonialidade*, exposto por Walter D. Mignolo, em contraponto ao de colonialismo, também faz esse movimento de indicar um legado simbólico e uma persistência da condição colonial, mesmo após os processos de independência nacional na América e na África. Cf. MIGNOLO, Walter. **Desobediência epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad**. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010.

O segundo capítulo será dedicado a dimensão de futuro das imagens. Se a potência do testemunho é a de não deixar que os acontecimentos se repitam⁶⁴, há que se aceitar que esse tipo de narrativa carrega um componente forte de futuro, uma crença nele, pois é no futuro que o testemunho deposita suas expectativas e efetivamente concretiza sua potência. Desde a teoria testemunhal, procuraremos entender como o testemunho, ao mesmo tempo uma elaboração de memória e uma chave ética, pode acarretar essa abertura ao futuro. Desde as imagens, questionaremos algumas particularidades de *Marcados* como um testemunho: ser uma narrativa por fotografias – um testemunho visual; a montagem da autora – seu gesto artístico e político; e a questão indígena – a forma-de-vida indígena como uma “figuração de futuro”⁶⁵, um futuro imponderável e aberto as multiplicidades.

As escolhas teóricas para essa pesquisa e a própria ordem de capítulos que apresentamos são para questionar o *tempo da imagem*. Didi-Huberman deixou claro que as imagens podem oferecer novos modelos de tempo para a História, propriamente por demonstrarem uma espécie de ambivalência dos tempos. Pois é, diante da imagem, que o espectador fica frente a abertura do presente, do passado e do futuro - se assim quiser, e se assim inquietar-se⁶⁶. Esse é o nome do exercício: *inquietar-se com Marcados*; para daí investigar efetivamente a imagem como algo que tem “mais memória e mais futuro que o ser que a olha”⁶⁷.

⁶⁴Cf. CAMILLO PENNA, João. **Escritos da sobrevivência**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013. p. 92.

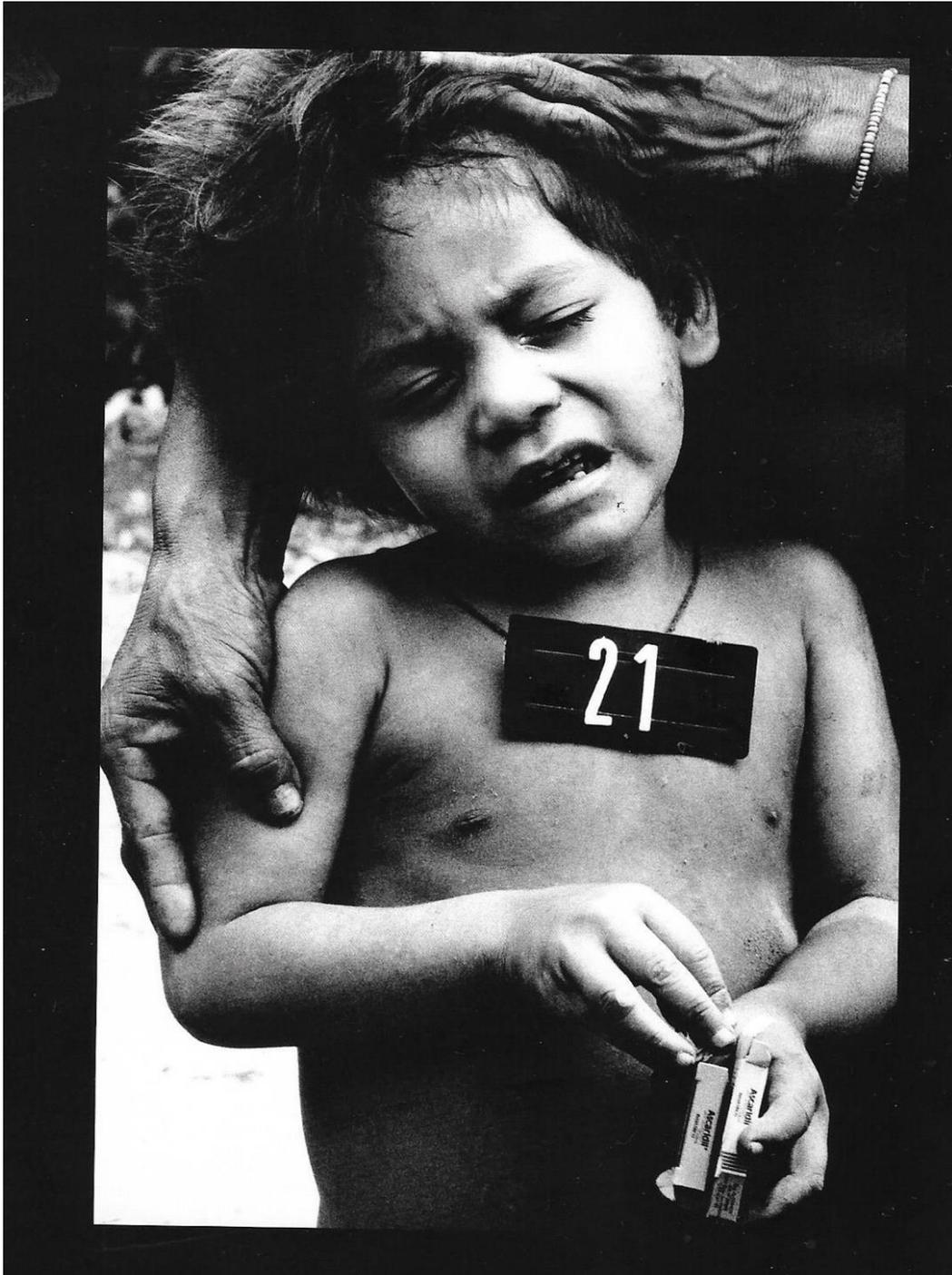
⁶⁵Os coletivos ameríndios, com suas populações comparativamente modestas, suas tecnologias relativamente simples mas abertas a agenciamentos sincréticos de alta intensidade, são uma 'figuração do futuro' (Kroijer 2010), não uma sobrevivência do passado. Mestres da bricolagem tecnoprimitivista e da metamorfose político-metafísica, eles são uma das chances possíveis, em verdade, da subsistência do futuro.” Cf. DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo por vir?** Ensaio sobre os medos e os fins. Desterro: Cultura e Barbárie; ISA, 2014. p. 159

⁶⁶Inquietar-se com a imagem é outra proposição de Didi-Huberman. Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. **S'inquiéter devant chaque image**. Entrevista com Georges Didi-Huberman realizada por Mathieu Potte-Bonneville e Pierre Zaoui. *Vacarme*, nº37, outono, 2006. “Inquietar-se diante de cada imagem”, tradução de Vinícius Nicastro Honesko, disponível em: <http://flanagens.blogspot.com.br/2011/05/inquietar-se-diante-de-cada-imagem.html>. Acesso 12/10/2018.

⁶⁷“Diante de uma imagem – por mais antiga que seja -, o presente nunca cessa de se reconfigurar, se a despossessão do olhar não tiver cedido completamente o lugar ao hábito pretensioso de 'especialista'. Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja -, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção de memória, se não for da obsessão. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha.” DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 17.

Capítulo I

O passado das imagens



_Figura
4.

Observemos a imagem. Para além do carácter repetitivo das fotografias da série, há sempre uma singularidade a cintilar em cada uma delas. Nessa fotografia, assistimos uma criança chorar enquanto duas mãos lhe acolhem. Temos por hábito entender o choro de uma criança como uma reclamação, como se fosse uma maneira da criança expressar o sofrimento causado por uma situação ou pela falta de algo. A *reclamação* da criança é uma súplica, insistente e humilde, e por isso é acolhida – em um abraço, na foto. Mas sua *reclamação* não é somente súplica, é também uma oposição e uma reivindicação, insurgente e revoltosa. Do que ela reclama? Sobre o que é sua súplica e o que ela reivindica?

Novamente a fotografia não oferece todas as respostas. Mas dá indícios. A fotografia do “Yanomami 21” tem uma particularidade: a presença de duas caixas na mão da criança. Uma pequena menção a sociedade industrial? Com ajuda do zoom podemos ler *Ascaridil*, e com uma rápida pesquisa na web descobrimos que “Ascaridil é indicado para o tratamento da verminose provocada por *Ascaris lumbricoides* (ascaridíase)”⁶⁸. O que isso nos diz do passado das fotos e da reclamação de seu protagonista? Lembramos que o trabalho do grupo de saúde, que gerou as fotografias, foi realizado tendo em vista justamente uma situação de crise epidemiológica nos grupos Yanomami. As caixas de Ascaridil são sinais desse trabalho, e sinais também das epidemias.

Nesse capítulo investigaremos, desde o detalhe do Ascaridil, o passado que as fotografias carregam. Para isso, uma primeira escala acontece justamente no contexto das epidemias que os Yanomami encararam entre as décadas de 1970 e 1980, como testemunhado por Davi Kopenawa. Tentaremos observar, nos escritos de Kopenawa, qual é sua narração e perspectiva do contexto que Andujar presenciou, atuou e fotografou. A segunda escala é a de um distanciamento maior, e junto com Eduardo Viveiros de Castro e Pierre Clastes gostaríamos de pensar, através da ideia de etnocídio, como as epidemias fazem parte e repetem uma experiência maior e mais antiga da relação entre Estado (brasileiro) e populações indígenas, marcada por um processo de tentativa de eliminação das condições da diversidade poder existir. O terceiro e último ponto deste capítulo analisará justamente essa ideia de um passado em *continuum*, de uma repetição constante da colonização, através de sua própria temporalidade, como colocado tanto por Kopenawa como por outro líder indígena, Ailton Krenak. Daí, tentaremos criar o nexos entre a ideia de trauma, as fotografias de Andujar e a experiência de colonização que é, nessa concepção, uma experiência de etnocídio.

⁶⁸Definição do site *Consulta Remédios*, encontrada em <https://consultaremedios.com.br/ascaridil/bula>. Acesso em 05/11/2018.

I. Davi Kopenawa e *A Queda do Céu* yanomami

Muitos foram, porém, as mulheres, crianças e velhos que morreram entre nós por causa da estrada. Não foram mortos por soldados, é verdade. Mas foram as fumaças de epidemia trazidas pelos operários que os devoraram. E, mais uma vez, ver morrer os meus daquele modo me revoltou. As coisas só faziam se repetir, desde a minha infância.
Davi Kopenawa⁶⁹

Davi Kopenawa é um xamã e líder político yanomami nascido em 1956 na casa comunal *Marakana*, localizada no Alto Rio Tootobi, no estado brasileiro do Amazonas. É reconhecido internacionalmente, por conta de sua luta pela demarcação do território yanomami e pela consolidação dos direitos indígenas, como uma das grandes lideranças políticas da questão indígena e ambiental. Em 2010, em parceria com o antropólogo e amigo de longa data Bruce Albert, publicou em francês *A Queda do Céu*, obra que pode ser lida como uma (auto)biografia desse líder indígena, como um tratado de cosmologia Yanomami, como um manifesto ecológico, como uma contra-antropologia do “povo da mercadoria” ou como um relato testemunhal da experiência de etnocídio, e de sua sobrevivência, intrínseca a vida de Kopenawa. Como se lê ao longo do livro, traduzido em 2015 para o português, é efetivamente ao testemunhar a sucessão de catástrofes e barbáries enfrentadas por seu povo e familiares que Kopenawa transforma sua raiva em duplo engajamento: xamânico e diplomático, de defesa do povo Yanomami contra os “brancos”. Os rumos na própria vida do xamã, como coloca em sua narrativa, são definidos pelas experiências de violência vivenciadas e por como pôde sobreviver e elaborá-las.

Há aí um possível paralelo com a obra de Andujar que, como dissemos, também é fruto de uma elaboração subjetiva por parte da autora. Porém, haverá que se admitir que a experiência de Kopenawa com a violência, com o perdão da gradação, é mais íntima e dolorosa que a de Andujar pois, como diz, é uma coisa que se repete desde sua infância e que ameaça constantemente seus pares. O relato de Kopenawa e Albert – que atua como um tradutor e interlocutor do xamã -, para além dessa similaridade com Andujar, nos interessa nessa pesquisa pois trata, de forma muito abrangente e complexa – o livro, em suas diversas camadas, tem mais de 700 páginas – do encontro entre os Yanomami e os Brancos, desde a perspectiva mitológica, como também desde a perspectiva experiencial de Kopenawa, da infância e as primeiras lembranças do contato até o presente de diplomacia internacional, passando pelo contexto das

⁶⁹KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 306.

fotografias, de criação da estrada Perimetral Norte e posterior invasão garimpeira na Amazônia. Andujar, Kopenawa e Albert, importante ressaltar, foram companheiros de luta ao longo dessas décadas, principalmente através da CCPY.



Figura 5. Davi Kopenawa fotografado por Claudia Andujar.



Figura 6. Desabamento do céu yanomami, por Andujar.

A segunda parte do livro, composta por sete capítulos e intitulada, de maneira precisa,

de “A fumaça do metal”, é onde os autores tratam do contato de Kopenawa e seu grupo, posteriormente de todo seu povo, com os brancos. Começa pelas narrativas mitológicas dos Yanomami a respeito dos brancos e atravessa os primeiros contatos, os grupos missionários que tentaram converter religiosamente os Yanomami, a abertura da Perimetral Norte e a “irrupção mortífera dos garimpeiros”⁷⁰. Mais do que resumir a narrativa, que seria um exercício redutor de sua potência, interessa aqui incorporar a perspectiva dos autores, retomando alguns elementos do livro, de forma a complexificar o(s) ponto(s) de vista sobre o passado presente nas fotografias de *Marcados*. No capítulo “Primeiros contatos”, Kopenawa oferece um resumo de sua percepção da colonização, articulando a narrativa mítica yanomami, os relatos transmitidos por seus ancestrais, e sua própria vivência. Assim nos diz o xamã:

Contudo, as verdadeiras palavras de Omama [criador da terra] já não existiam neles [os brancos] faz tempo. Foi o seu irmão mau, Yoasi, criador da morte, que os conduziu até nós, como um pai guia os seus filhos. Os ancestrais que os brancos chamam de portugueses eram mesmo filhos de Yoasi. Mal haviam chegado, já começaram a mentir aos habitantes da floresta: 'Somos generosos, e somos seus amigos! Vamos lhe dar mercadorias e compartilhar nossa comida! Vivemos com vocês e ocuparemos esta terra juntos!'. Depois, conversaram entre eles e começaram a vir, cada vez mais numerosos, para a terra do Brasil. No começo, seduzidos pela beleza da floresta, mostraram-se amigos de seus habitantes. Em seguida, começaram a construir casas. Foram abrindo roças cada vez maiores, para cultivar seu alimento, e plantaram capim por toda parte, para o seu gado. Suas palavras começaram a mudar. Puseram-se a amarrar e açoitar as gentes da floresta que não seguiam suas palavras. Fizeram-nas morrer de fome e cansaço, forçando-as a trabalhar para eles. Expulsaram-nas de suas casas para se apoderar de suas terras. Envenenaram sua comida, *contaminaram-nas com suas epidemias*. Mataram-nas com suas espingardas e esfolaram seus cadáveres com facões, como caça, para levar as peles para seus grandes homens.⁷¹

Nesse relato de Kopenawa, bastante abrangente e sem marcos temporais muito bem definidos, notamos como a mentira é instrumental nesse contato do branco com os indígenas. Há uma promessa de aliança, enquanto que a realidade é de dominação e dizimação; de trabalho forçado e morte. Entre assassinatos, mortes por fome e cansaço, envenenamento, Davi Kopenawa ainda chama atenção para o papel da contaminação por *epidemias* no empreendimento dos colonizadores. Nesse mesmo capítulo, acerca dos primeiros contatos, o

⁷⁰ Como o chama Eduardo Viveiros de Castro no prefácio que escreveu para *A Queda do Céu*. Cf. VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *O recado da mata*. In: KOPENAWA; ALBERT, 2015. p. 52.

⁷¹KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 252-253.

xamã já ressaltava que a epidemia acompanhava a chegada dos brancos: “Depois, logo atrás deles, chegam os seres de epidemia *xawarari* e então começamos a morrer um atrás do outro!”⁷². E que a partir de então ela só se faz repetir: “A epidemia *xawara* nunca foi embora de nossa terra e, desde então, os nossos continuam morrendo do mesmo modo”⁷³.

O início do projeto de construção da rodovia Perimetral Norte, na década de 1970, é mencionado em *Marcados* como causador de uma nova crise epidemiológica nos grupos Yanomami da Amazônia. A rodovia BR-210, a Perimetral Norte, foi projetada e teve sua construção iniciada durante o governo militar no Brasil. A construção dela almejava estabelecer sistemas de comunicação e transporte à novas porções territoriais, bem como constituir um sistema viário integrado que articulasse as fronteiras e as diversas partes do território brasileiro.⁷⁴ Esse discurso oficial, de desenvolvimento nacional e com objetivos bem definidos, silencia e esquece os meios violentos que são mobilizados com esses fins. Nesse sentido, *Marcados* recoloca esse outro lado do projeto de desenvolvimento que sustentava a rodovia, destacando os efeitos perversos do empreendimento. Kopenawa reitera a perspectiva de Andujar, e mostra como essa preocupação já existia entre os envolvidos mesmo antes da construção da estrada começar: “Agora, eles tinham resolvido abrir uma de suas estradas até o meio de nossa floresta, e suas doenças iriam com certeza devorar os que tinham sobrevivido. [...] Eu já sabia que essa estrada só iria nos trazer coisas ruins”⁷⁵.

“O tempo da estrada”, que nomeia um capítulo de *A queda do céu*, parece ter sido um momento de virada na vida do jovem Davi Kopenawa. Os efeitos da estrada embalam sua vida nesses anos, e demonstram um gradual engajamento de Kopenawa nas lutas pela sobrevivência indígena, através das quais pôde o yanomami, posteriormente, assumir a defesa da floresta e transformar-se em xamã. O jovem Davi trabalhou com a FUNAI duas vezes ao longo da década de 1970 e em projetos relativos a abertura da rodovia: primeiramente fez algumas “viagens de pacificação” até grupos yanomami isolados no “alto rio Catrimani, numa floresta distante e sem caminhos”⁷⁶ e iniciou estudos para ser agente de saúde da FUNAI; posteriormente, trabalha com o serviço de combate à malária para defender os Yanomami da estrada. Esses trabalhos com a FUNAI são assinalados pela troca de funcionários na Fundação, e na instabilidade que isso gerava para o próprio yanomami, que foi demitido mais que uma vez, muito possivelmente

⁷²Ibid., p. 245.

⁷³Ibid., p. 246.

⁷⁴Cf. OLIVEIRA NETO, Thiago. A geopolítica rodoviária na Amazônia: BR-210 ou Grande Perimetral Norte. *Revista de Geopolítica*, v. 6, p. 123-142, 2015.

⁷⁵KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 305.

⁷⁶Ibid., p. 292.

por suas posições discordantes a respeito da estrada: “As palavras a respeito da estrada que eu conseguia compreender naquele tempo me assustavam também por outra razão além das doenças. Eu tinha ouvido gente da Funai contar que, para abrir o trecho que liga Manaus a Boa Vista, os soldados tinham atirado nos Waimiri-Atroari e jogado bombas em sua floresta.”⁷⁷

Entre 1976 e 1977 a situação se altera com o abandono da construção da rodovia pelo governo federal. “Então, a época das chuvas chegou e as obras da estrada pararam de repente. Todos os brancos e seus tratores e caminhões foram embora.” Porém seus efeitos continuaram a assombrar os Yanomami. “A floresta tinha voltado a ficar silenciosa. Mas foi então que a epidemia *xawara* retornou, de repente”, e, “desde então, os brancos abandonaram seu caminho de cascalho ao silêncio. Está quase todo coberto de mato denso. Mas a floresta já foi suja por doenças que não vão mais sair dela.” Essa epidemia, em pouco tempo, relata dolorosamente Kopenawa, “esvaziou” as aldeias do rio Lobo d'Almada – Bruce Albert informa que mais da metade da população dessas casas morreram com a epidemia, além de outros grupos de yanomamis que sofreram com mortes em grande quantidade⁷⁸.



Xawara: a fumaça do metal.

Figura 7.
Desenho de *xawara* por
Davi Kopenawa.

⁷⁷Ibid., p. 306.

⁷⁸KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 309 e p. 656.

O termo *xawara*, pelo qual Kopenawa caracteriza diferentes tipos biológicos de epidemias - “o que chamamos de *xawara* são o sarampo, a gripe, a malária, a tuberculose e todas as doenças de brancos que nos matam para devorar nossa carne”⁷⁹ -, advém da mitologia yanomami e articula na narrativa tanto a ideia de repetição do acontecimento como a de uma temporalidade do contínuo. *Xawara* é definido por Kopenawa de dois modos: o que os brancos chamam de “minérios”, ou seja, “as lascas do céu, da lua, do sol e das estrelas que caíram no primeiro tempo”⁸⁰ e que Omama escondeu abaixo da terra “para que não nos deixassem doentes” e “para nos proteger”, pois são coisas malélicas e perigosas; e *xawara* é também a fumaça “densa e amarelada”, uma “fumaça de epidemia”, que sai do ouro e do metal quando queimados, e “que se lança como uma arma para matar os que dela se aproximam e a respiram”. Essa fumaça é muito perigosa segundo Kopenawa, pois já “está muito alta no céu, alastrou-se muito longe. Não são só os Yanomami que morrem. Todos vamos morrer juntos. Quando a fumaça encher o peito do céu, ele vai ficar também morrendo, como um Yanomami”⁸¹.

Nós, os pajés, também trabalhamos para vocês, os brancos. Por isso, quando os pajés todos estiverem mortos, vocês não conseguirão livrar-se dos perigos que eles sabem repelir... Vocês ficarão sozinhos na terra e acabarão morrendo também. Quando o céu ficar realmente muito doente, não se terá mais pajés para segurá-lo com os seus hekurabê. Os brancos não sabem segurar o céu no seu lugar. Eles só ouvem a voz dos pajés, mas pensam, sem saber das coisas: “eles estão falando à toa, é só mentira!”. Quando os pajés ainda estão vivos, o céu pode estar muito doente, mas eles vão conseguir impedir que ele caia. Sim, ainda que ele queira cair, que ele comece a querer desabar em direção à terra, os pajés seguram ele no lugar. Isso porque nós, os Yanomami, nós ainda estamos existindo. Quando não houver mais Yanomami, aí o céu vai cair de vez.⁸²

Daí a *cosmopolítica* de Davi Kopenawa: a epidemia de sarampo apresentada em *Marcados* não é somente uma epidemia, mas é *xawara*. E essa fumaça tóxica, que não deveria ser liberada, vai acabar matando todos, e provocando a “queda do céu”. *Xawara*, dessa forma, deveria ser um alerta e uma preocupação também aos brancos, aos garimpeiros e aos governantes, pois indica um mundo em devastação, e que não poupará nenhum de seus habitantes. É de uma sensibilidade política muito aguçada essa construção cosmopolítica da

⁷⁹Ibid., p. 366.

⁸⁰Ibid., p. 357.

⁸¹Cf. KOPENAWA, Davi. *Xawara: o ouro canibal e a queda do céu*. Entrevista a Bruce Albert. In: ANDUJAR, Cláudia; RICARDO, Carlos Alberto (orgs.). *Yanomami: A todos os povos da terra*. São Paulo: CCPY; Cedi; Cimi; NDI, 1990. p.2. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/files/file/PIB_verbetes/yanomami/xawara.pdf. Acesso 05/11/2018.

⁸²Ibid., p. 3.

noção de *xawara* por Kopenawa, pois não opera através de uma culpabilização do passado, mas em uma consciência dele para uma possível aliança no futuro, na luta contra uma ameaça comum, a do catastrofismo climático.

II. “Do etnocídio” e “Sobre o etnocídio”, Pierre Clastres e Viveiros de Castro

Desde o descobrimento da América em 1492, pôs-se em funcionamento uma máquina de destruição dos índios. Essa máquina continua a funcionar; lá onde subsistem, na grande floresta amazônica, as últimas tribos “selvagens”.
Pierre Clastres⁸³

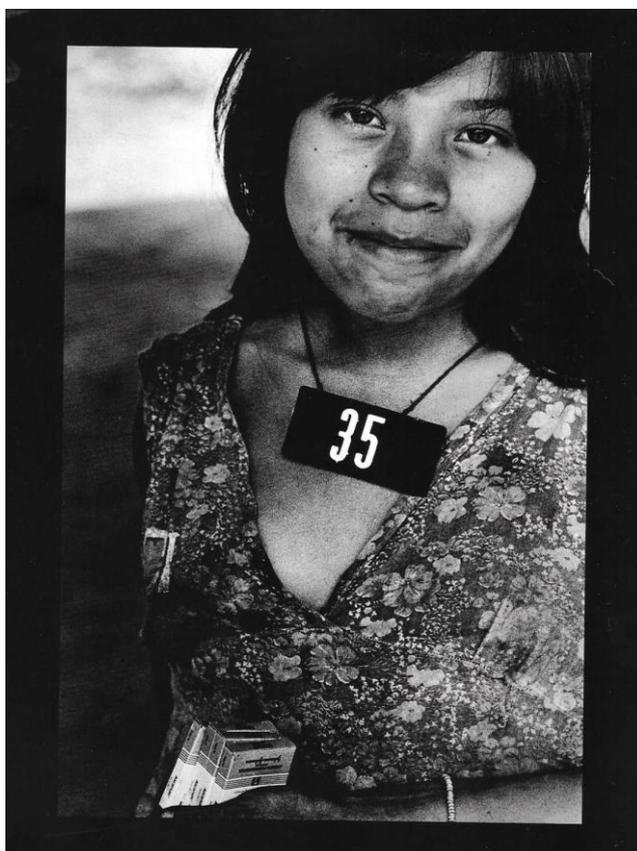


Figura 8.
A fotografia e o Ascaridil se repetem.

A perspectiva ambiental-humanista de Kopenawa fala da epidemia de sarampo que marcava os corpos dos yanomami fotografados por Claudia Andujar como parte de algo maior, parte dessa epidemia que tem a potência de acabar primeiramente com a diversidade –

⁸³CLASTRES, Pierre. Do etnocídio. In: _____. *Arqueologia da violência: pesquisas de antropologia política*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 56.

ambiental e cultural – e posteriormente com o próprio mundo⁸⁴. E essa epidemia não é uma novidade para Kopenawa, pois desde que ela chegou pela primeira vez com os brancos a floresta se encontra “doente”. “A epidemia *xawara* nunca foi embora de nossa terra”, nas palavras de Davi. Dada essa continuidade que Kopenawa traça do contexto das fotografias com o evento maior da colonização, o conceito de etnocídio como estrutura da relação entre Estado e populações indígenas nas Américas - tal como pensado por Pierre Clastres e Eduardo Viveiros de Castro -, pode servir como uma espécie de tradução dessa experiência, ou, como diz Clastres, como uma “palavra nova” que se refere a algo antigo mas ainda não pensado⁸⁵. É justamente por tratar da colonização nessa perspectiva de continuidade, que vai de um passado de séculos até o presente de cada um dos autores, que o conceito de etnocídio será mobilizado. Ele pode dar um nome e ajudar a elaborar o passado das fotografias de *Marcados*, bem como o mal-estar e desconforto que provocam.

A formulação de Pierre Clastres, antropólogo e etnógrafo francês, para o conceito de etnocídio aparece no texto “Do Etnocídio”, presente em *Arqueologia da Violência*, sua obra de 1980. Esse texto fora escrito primeiramente como um verbete para a *Encyclopaedia Universalis*, em 1974. Um texto, portanto, um tanto quanto contemporâneo as experiências de Kopenawa e Andujar. Clastres abre o texto destacando a novidade da palavra “etnocídio”, que “há alguns anos” não existia, e que em sua invenção poderíamos buscar o significado da emergência de “algo novo a pensar”, “ou então algo de antigo mas ainda não pensado”⁸⁶. A palavra “etnocídio” teria começado a ser usada para marcar determinados tipos de experiência para as quais o conceito anterior de “genocídio” mostrava-se inadequado. “Genocídio”, como escreve o francês, foi criado enquanto conceito jurídico em 1946 no tribunal de Nuremberg, julgando o extermínio sistemático de judeus pelos nazistas alemães. Ele quis marcar um novo tipo de criminalidade que tinha em sua raiz o racismo. Clastres pondera que as guerras perpetradas no Terceiro Mundo pelas potências coloniais, no jogo das relações internacionais e a partir da indiferença da opinião pública, mesmo também operando através do racismo, nunca tiveram consenso jurídico similar ao conquistado no julgamento dos crimes nazistas. É justamente nas experiências de expansão colonial e de constituição dos impérios coloniais, e na invisibilização da violência sistêmica promovida ao longo delas contra as populações autóctones, denunciadas até o presente do autor, que Clastres quer refletir sobre as aproximações e distinções dos dois conceitos.

⁸⁴DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 100-106.

⁸⁵CLASTRES, 2004, p. 55.

⁸⁶Ibid., p. 55.

Foi principalmente a partir da experiência americana que etnólogos, em particular o francês Robert Jaulin – autor de *La paix blanche: introduction à l'ethnocide* (1970) – cunharam o conceito de etnocídio. “É primeiramente à realidade indígena da América do Sul que se refere essa ideia”⁸⁷, afirma Clastres, para complementar que é justamente nesse terreno que é possível pesquisar a diferença entre genocídio e etnocídio, pois as populações indígenas americanas ainda seriam vítimas dos dois tipos de criminalidade. Ambos conceitos e seus respectivos casos tratam sempre da morte, mas de mortes diferentes: enquanto genocídio se refere ao extermínio e destruição física de uma minoria racial, etnocídio é a “opressão cultural com efeitos longamente adiados” que quer a destruição da cultura de uma minoria racial. “Em suma”, nos diz Clastres, “o genocídio assassina os povos em seu corpo, o etnocídio os mata em seu espírito”⁸⁸.

O espírito e a prática etnocidas, para Clastres, são determinados por dois axiomas: um que afirma a hierarquia das culturas e outro que sustenta a superioridade absoluta da cultura ocidental⁸⁹. Essa perspectiva é compartilhada pelo espírito genocida, se assim podemos dizer. Ambos veem o Outro como diferença, mas, sobretudo, como uma má diferença. O espírito genocida, de um lado, quer negar essa diferença, e se esforça por eliminá-la pura e simplesmente. O espírito etnocida, por outro lado, opera através do que Clastres chama de um “otimismo perverso”: “os outros são maus, mas pode-se melhorá-los obrigando-os a se transformar até que se tornem, se possível, idênticos ao modelo que lhes é proposto, que lhes é imposto”⁹⁰. Enquanto que a dinâmica cultural do genocida é a de eliminar o Outro, a do etnocida é de transformar o Outro em Mesmo. Daí a presença dos axiomas: se há algumas culturas superiores e outras inferiores, e a cultura ocidental ocupa o posto mais alto e evoluído das culturas, ela sempre vê o Outro como um problema, como uma má diferença, e a partir daí atua, seja através da eliminação total da diferença (o “pessimismo perverso” do genocídio) ou a eliminação progressiva da diferença (o “otimismo perverso” do etnocídio). Assim sendo

É aceito que o etnocídio é a supressão das diferenças culturais julgadas inferiores e más; é a aplicação de um princípio de identificação, de um projeto de redução do outro ao mesmo (o índio amazônico suprimido como outro e reduzido ao mesmo como cidadão brasileiro). Em outras palavras, o etnocídio resulta na dissolução do múltiplo no Um.⁹¹

⁸⁷Ibid., p. 56.

⁸⁸Ibid., p. 56.

⁸⁹Ibid., p. 57.

⁹⁰Ibid., p. 56.

⁹¹Ibid., p. 59.

O primeiro dos axiomas que determina o etnocídio, aquele que afirma a hierarquia entre culturas, é, segundo Clastres, da própria essência das culturas. Poder-se-ia chamá-lo de *etnocentrismo*, essa “vocação de avaliar as diferenças pelo padrão da própria cultura”⁹². O etnocentrismo, que dá nome ao axioma, é o tipo de operação pelo qual toda cultura atua: o de uma divisão entre a cultura própria, a “representação por excelência do humano”, e os outros, “que participam da humanidade apenas em grau menor”⁹³. É, portanto, no segundo dos axiomas que precisamos investigar o espírito etnocida. Pois, se toda cultura é etnocêntrica, por que somente a ocidental é etnocida? É nessa questão, para Clastres, que trata-se de “encarar a história”, para entender a construção cultural (que é histórica) que fez da sociedade ocidental uma cultura etnocida.

Clastres responde com dois elementos estruturais que fariam da sociedade ocidental uma cultura etnocida: o fato de serem sociedades com Estado e de funcionarem com um regime de produção econômica de modo capitalista. Tratemos, primeiramente, do capitalismo e seu papel na dinâmica do etnocídio. Conforme Clastres, o capitalismo é um sistema de produção “para o qual nada é impossível” e que opera através de sua constante expansão. Por isso, a sociedade industrial, “a mais formidável máquina de produzir”, é também “a mais terrível máquina de destruir”. Assim, “raças, sociedades, indivíduos; espaço, natureza, mares, florestas, subsolo: tudo é útil, tudo deve ser utilizado, tudo deve ser produtivo; de uma produtividade levada a seu regime máximo de intensidade”⁹⁴. Numa fórmula bastante precisa do autor: “Produzir ou morrer, é a divisa do Ocidente”⁹⁵. É assim que ele lê o contexto do qual falam as fotografias de *Marcados* e a narrativa de Kopenawa:

Atualmente, em toda a América do Sul, os últimos índios livres sucumbem sob a pressão enorme do crescimento econômico, brasileiro em particular. As estradas trans-continentais, cuja construção se acelera, constituem eixos de colonização dos territórios atravessados: azar dos índios com quem a estrada se depara!⁹⁶

Agora, qual é a relação entre etnocídio e Estado? Para Clastres, a resposta está na própria definição de Estado: “o emprego de uma força centrípeta que tende [...] a esmagar as forças centrífugas inversas”⁹⁷. Essa definição trata a respeito da pretensão do Estado em ser o centro

⁹²Ibid., p. 58.

⁹³Ibid., p. 58.

⁹⁴Ibid., p. 62.

⁹⁵Ibid., p. 63.

⁹⁶Ibid., p. 63.

⁹⁷Ibid., p. 59.

absoluto de toda a sociedade, ou melhor, o regente do “todo do corpo social”, o que mostraria em seu núcleo o que Clastres chama de “a força atuante do Um”, isto é, “a vocação de recusa do múltiplo, o temor e o horror da diferença”. É por isso que a existência do Estado, aliada ao regime produtivo do capitalismo, corrobora a prática do etnocídio como um *meio* para chegar a seus fins, ou como uma “mesma maneira” de produzir “os mesmos efeitos”: “constata-se que a prática etnocida e a máquina estatal funcionam da mesma maneira e produzem os mesmos efeitos [...] revelam sempre a vontade de redução da diferença e da alteridade, o sentido e o gosto do idêntico e do Um”.⁹⁸ Afinal, não é dessa experiência que tratam as fotografias, a partir da criação da Perimetral Norte por parte do Estado brasileiro e o “azar dos índios com quem a estrada se depara”?

Com essa questão, um tanto retórica, podemos passar para uma releitura de Clastres, agora dedicada especificamente ao caso brasileiro. *Sobre a noção de etnocídio, com especial atenção ao caso brasileiro*, é um parecer que o antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro fez em torno de 2014, no intuito de construir uma argumentação jurídica para a situação dos povos indígenas no Brasil de então. Dizemos releitura de Clastres, pois o texto de Viveiros de Castro se apoia em argumentos bem semelhantes ao do francês, mesmo sem citá-lo em momento algum. A conceituação de Viveiros de Castro para *etnocídio* também parte dos estudos de Robert Jaulin, destacando sua percepção de que ele se caracterizaria pelos fins, pois visa um processo de “destruição sistemática do modo específico de vida⁹⁹” de “povos diferentes [...] do povo, agência ou Estado que leva a cabo a empresa de destruição”. Porém, para pensar o caso brasileiro, Viveiros de Castro não recorre a fórmula clastreana de redução do Múltiplo ao Uno, das forças centrífugas às centrípetas, mas as categorias – um tanto vizinhas daquelas - de Minoria e Maioria, tal qual colocadas por Gilles Deleuze e Felix Guattari em *Mil Platôs* (1980).

Viveiros de Castro afirma que a situação dos povos indígenas no Brasil é claramente caracterizada pela condição *minoritária*: “os índios no Brasil são uma minoria étnica, social, cultural e política”¹⁰⁰. Essa condição não é marcada por uma questão quantitativa ou estatística, como a expressão pode sugerir, mas, seguindo as conceituações dos filósofos mencionados, Viveiros de Castro entende as ideias de “maioria” e “minoridade” em relação com a oposição entre uma “constante” e uma “variação”, aplicando-as ao contexto do Brasil:

Maioria implica uma constante, algo como um metro-padrão que lhe

⁹⁸Ibid., p. 60.

⁹⁹Entendidos como “técnicas de subsistência, relações de produção, sistema de parentesco, organização comunitária, língua, costumes e tradições”, etc. Cf. VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 2.

¹⁰⁰Ibid., p. 5.

serve de instrumento avaliador. “Suponhamos” (dizem D & G; mas a suposição é uma constatação) que a constante ou padrão ocidental seja algo como “Homem, branco, macho, adulto, urbanita, heterossexual, falante de uma língua europeia ‘de cultura’” — podemos acrescentar, no caso brasileiro: católico nominal, de classe média ou alta, morador do Sul ou do Sudeste, de formação superior, com uma determinada pauta de consumo, e outras determinações facilmente enumeráveis. Como observam ironicamente Deleuze & Guattari, este “Homem, branco etc.” é efetivamente a Maioria, mas ele é menos numeroso que os mosquitos, as mulheres, os negros, os camponeses, os homossexuais e assim por diante. Ele aparece ao mesmo tempo como *constante* e como uma *variável* de onde se extrai a constante. A maioria supõe um estado de poder e de dominação, e não o inverso; ela supõe o metro-padrão e não o inverso. Mas por outro lado, a maioria, na medida em que é analiticamente compreendida pelo metro-padrão, nunca é alguém, ela é sempre Ninguém, “ao passo que a minoria é o devir [a *variação*, diferente de uma variável] de todo mundo”, sua trajetória potencial, na medida em que todo mundo desvia de um modo ou outro do modelo-padrão. Por isso os autores distinguem entre o majoritário como sistema homogêneo e constante, as minorias como sub-sistemas variáveis (incluídas e dominadas pelo sistema majoritário), e o *minoritário* como devir ou trajetória potencial, como variação contínua, figura universal da consciência minoritária. “É a variação contínua que constitui o devir minoritário de todo mundo, por oposição ao Fato majoritário de Ninguém”. E como sabemos, nós brasileiros, somos governados por Ninguém — mesmo os governantes são governados pelo metro-padrão da Maioria.

Neste sentido que Viveiros de Castro define o etnocídio como “mais que um ato, ou série encadeada de atos específicos, limitados no tempo e no espaço, contra as minorias étnicas indígenas — [o etnocídio] é a essência mesma da relação, de 1500 até os dias de hoje, entre a forma-Estado (o Estado colonial, imperial e republicano) e a forma-ethnos (os povos indígenas) no Brasil”¹⁰¹. No caso brasileiro, portanto, a Maioria é, ao fim e ao cabo, Ninguém, e é esse padrão ocidental que é mobilizado para o Estado efetivar seu poder e dominação sobre suas variações. E esse etnocídio é a “essência mesma da relação” entre Estado e povos indígenas no Brasil: “A história do Brasil [...] é a história de uma sucessão de genocídios [...] Mas essa história é também, e talvez sobretudo, a história de um programa metódico de *etnocídio*”¹⁰². A história do Brasil é justamente a história desse “otimismo perverso” do qual nos falou Clastres, e do qual Viveiros de Castro atesta:

O objetivo da política indigenista de Estado era gerenciar (e, como vimos, acelerar) um movimento visto como inexorável (e desejável): o célebre “processo histórico”, artigo de fé comum aos mais variados

¹⁰¹Ibid., p. 8.

¹⁰²Ibid., p. 8.

credos modernizadores, do positivismo ao marxismo. Tudo o que se “podia fazer” era garantir — isso para os mais bem-intencionados — que o “processo” não fosse demasiado brutal. Mas, de uma forma ou de outra, entendia-se que a almejada omelete nacional só poderia ser feita, bem, sabe-se como: quebrando as entidades indígenas, dissolvendo as diferenças étnico-culturais, subjugando politicamente os povos indígenas que ainda mantinham sua autonomia. *Etnocídio, um crime piedoso.*¹⁰³

A conceituação do “crime piedoso” do etnocídio, como a faz Viveiros de Castro, indica que o *etnocídio é um paradigma para a história do Brasil*. No presente do texto de Viveiros de Castro, isto é, o ano de 2014, esse paradigma se manifesta e se reatualiza na fórmula “transformar o índio em pobre”, uma maneira de definir o índio como uma sub-categoria da Maioria, que é necessariamente inferior a ela e que precisa ser assistida pelo Estado – de formação progressista-populista, naquele momento -, para se tornar, afinal, “igual a nós”, se tornar um “cidadão”. Eliminar a diferença, como dizia Clastres.

De 1500 ao presente – e nosso presente de ascensão da extrema-direita é muito mais perigoso às populações indígenas que o progressismo populista que víamos em 2014¹⁰⁴ - o etnocídio, nas formulações complementares de Clastres e Viveiros de Castro, se apresenta como uma “essência” da relação entre Estado e outras culturas, ou entre Estado brasileiro e populações indígenas. É chamado, justamente, de essência não por uma transcendência metafísica, mas por representar, efetivamente, toda a história dessa relação. O etnocídio construiu-se como uma continuidade no Brasil, e não cessa de se repetir – como estamos conseguindo observar.

III. Temporalidade do encontro: “eterno retorno” e trauma

Os fatos e a história recente dos últimos 500 anos têm indicado que o tempo desse encontro entre as nossas culturas é um tempo que acontece e se repete todo dia. [...] queria compartilhar com vocês essa noção de que o contato entre as nossas culturas diferentes se dá todo dia.
Ailton Krenak¹⁰⁵

Há outra narrativa que trata do encontro entre as culturas ocidental e ameríndia através

¹⁰³Ibid., p. 13.

¹⁰⁴Como sugere o ensaio de Eliane Brum a respeito de Jair Bolsonaro, presidente eleito do Brasil. Cf. BRUM, Eliane. *Bolsonaro é uma ameaça ao planeta*. El País, out. 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/17/opinion/1539799897_917536.html. Acesso 05/11/2018.

¹⁰⁵Cf. KRENAK, Ailton. *O Eterno Retorno do Encontro*. In: Novaes, Aauto (org.), *A Outra Margem do Ocidente*, Minc-Funarte/Companhia Das Letras, 1999. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/narrativa-krenak-o-eterno-retorno-do-encontro/>. Acesso 05/11/2018. Sem paginação.

da lógica da repetição. Nos é conhecida pelas palavras de Ailton Krenak, um dos Krenak da região do Vale do Rio Doce em Minas Gerais, e conhecida liderança ambiental e indígena no Brasil¹⁰⁶. Se chama “O eterno retorno do encontro”, e foi publicada em 1999 no livro *A outra margem do Ocidente*, organizado por Adauto Novaes. Krenak sugere nela um encontro que se dá ou que se repete “todo dia”. E ele quer e faz questão de “compartilhar” essa outra perspectiva conosco. Parece tentar nos oferecer a possibilidade de, finalmente, usar o encontro entre culturas para reconhecer a diferença, encerrando seu ciclo de incessante negação. Vamos tentar seguir suas sugestões, entender como coloca a questão do encontro e que diálogos podemos construir a partir dessa própria *temporalidade do encontro*.

Sobre o encontro, Krenak nos diz que a “ideia mais comum que existe” é aquela na qual o “progresso” e o “desenvolvimento” “chegaram naquelas canoas que aportaram no litoral e que aqui estava a natureza e a selva, e naturalmente os selvagens. Essa ideia continua sendo a ideia que inspira todo o relacionamento do Brasil com as sociedades tradicionais daqui, continua”¹⁰⁷. Essa narrativa sobre o passado que *continua* inspirando a relação do Brasil com os povos indígenas é reiterada e esbravejada por Kopenawa: “Contam os brancos que um português disse ter descoberto o Brasil há muito tempo. Pensam mesmo, até hoje, que foi ele o primeiro a ver nossa terra. Mas esse é um pensamento cheio de esquecimento!”¹⁰⁸. Além de corroborar Krenak, Kopenawa nos provoca outra questão sobre a narrativa do encontro como “descobrimento”: será que a continuidade desse discurso e os efeitos que produz teriam relação com ser um “pensamento cheio de esquecimento” como sugeriu? Essa hipótese poderia ser afirmada a partir da conceituação de Cathy Caruth para o trauma, que vimos numa das leituras de *Marcados*¹⁰⁹. A autora nos indicou que o trauma era a resposta a eventos marcados pela violência, que fazia o evento se repetir (*continuar*) no presente, manifestado em diversas formas. Esse *retorno do trauma*, que define ele e uma espécie de temporalidade própria ao trauma, advém da incompreensão do evento, como no caso do *esquecimento* a respeito do caráter violento do encontro colonial: é uma incompreensão que continua “inspirando” a relação entre culturas no presente, como diria Krenak.

O fato do trauma operar através de uma repetição de um passado no presente, e dessa

¹⁰⁶Ficou conhecido por protagonizar, após anos dedicados à articulação do movimento indígena, um gesto emblemático enquanto discursava no Congresso Nacional no contexto das discussões da Assembleia Constituinte, em 1987: ao longo de sua fala, pintou o rosto de preto com pasta de jenipapo em sinal de luto pelo retrocesso na tramitação dos direitos indígenas. A cena é encontrada aqui: https://www.youtube.com/watch?v=kWMHiwdbM_Q. Acesso 05/11/2018.

¹⁰⁷KRENAK, 1999, S.P.

¹⁰⁸KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 253.

¹⁰⁹Introdução, p.23-25.

repetição se dar por uma forma de incompreensão ou falta a respeito da simbolização do evento, estão presentes na teoria do trauma – e da realidade traumática – construídas por Freud e Lacan¹¹⁰. Os vários momentos¹¹¹ da teoria do trauma em Freud enfatizam essa temporalidade: desde as “recordações” inconscientes que fazem a cena do trauma (recalcada) se repetir *a posteriori* na vida do paciente, até a posterior ênfase na *fixação* no momento do trauma e na situação de ruptura, que faria o paciente “sofrer de reminiscências”. Lacan apreendeu da teoria do trauma sua leitura do real como desencontro, como falta, como algo que escapa ao simbólico¹¹². Mais do que enfatizar a repetição e fixação no trauma – que poderíamos dizer ser o encontro, a colonização, através da violência intrínseca ao etnocídio -, Krenak e Kopenawa querem incitar, como também o querem as *imagens traumáticas* de Andujar em nossa sugestão, um *aprendizado com o passado* – como aquele proposto na tarefa da psicanálise, a perlaboração. Ou seja, a *presença* do encontro, o presente do passado – que “se dá todo dia” -, não é só fixação ou sofrimento, mas é, e é seu principal caráter na leitura de Krenak, a *potência* que mora na repetição:

Nós estamos tendo a oportunidade de reconhecer isso, de reconhecer que existe um roteiro de um encontro que se dá sempre, nos dá sempre a oportunidade de reconhecer o Outro, de reconhecer na diversidade e na riqueza da cultura de cada um de nossos povos o verdadeiro patrimônio que nós temos, depois vêm os outros recursos, o território, as florestas, os rios, as riquezas naturais, as nossas tecnologias e a nossa capacidade de articular desenvolvimento, respeito pela natureza e principalmente educação para a liberdade.¹¹³

Para Krenak, a repetição do encontro é sempre uma nova chance de reconhecer a diferença e, assim, não realizar uma prática (ou um reconhecimento) etnocida, baseada nos axiomas que tratamos. A potência que Krenak vê na repetição, de reconhecimento da diferença, pode atuar justamente contra o “esquecimento” que falou Kopenawa e desfazer a “ideia comum” do encontro criticada por Krenak. É, justamente, esse o objetivo de sua narrativa.

Nas fotografias de *Marcados* há um duplo encontro: elas tratam desse encontro de culturas, mas também produzem um encontro com o espectador. Esse segundo encontro, do

¹¹⁰Segundo atesta Márcio Seligmann-Silva em revisão bibliográfica da literatura psicanalítica sobre o trauma. Cf. SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Literatura e Trauma*, Pro-Posições, Faculdade de Educação UNICAMP. vol. 13, n. 3 (39), set./dez. 2002. pp. 135-153.

¹¹¹Em relação aos sintomas histéricos, na virada do século; em relação as neuroses traumáticas de guerra, entre 1917-1917; e na relação entre trauma e a experiência de choque, na década de 1920. Cf. SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 137-140.

¹¹²Ibid., p. 144.

¹¹³KRENAK, 1999, S.P.

espectador com a fotografia, é também um “encontro com o encontro”, conseqüentemente dotado da potência de reconhecimento dada por Krenak. É também um encontro com o real, um choque com as faltas do simbólico advindas do trauma. Roland Barthes, em *A câmara clara*, ressaltava a particularidade da fotografia em tratar do real: “o que vejo [na fotografia] não é uma lembrança, uma imaginação, uma reconstituição [...] mas o real no estado passado: a um só tempo o passado e o real”¹¹⁴. Para Barthes, a fotografia tem essa relação particular com o real, pois é a “Referência” que é sua “ordem fundadora”, e “toda foto é de alguma forma conatural a seu referente”¹¹⁵. O “referente fotográfico” é entendido como “a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia”¹¹⁶. O próximo capítulo, dedicado ao futuro das imagens, trata justamente da potência *testemunhal* desse encontro com o real e com o passado que as fotografias de *Marcados* promovem.

Tentamos, aqui, refletir sobre o passado que as fotografias carregam – as fotografias *atestam* um passado, nos diz Barthes¹¹⁷. Se na *Introdução* destacamos as fotografias através do passado *biográfico* de Andujar, o exercício de agora consistiu em ampliar um pouco mais nossas referências e em complexificar o olhar para as imagens. Para isso, desde um detalhe nas fotografias - “o bom Deus mora no detalhe” era o mantra de Aby Warburg¹¹⁸ – investigamos o contexto de epidemias que os Yanomami enfrentaram na década de 1970 através do relato de Davi Kopenawa. Sua narrativa, notamos, tratava a epidemia como *xawara*, empreendendo uma compreensão das epidemias de sarampo dentro da lógica maior da colonização. Pierre Clastres e Eduardo Viveiros de Castro nos ofereceram, desde o conceito de etnocídio, base teórica para analisarmos esse passado, de violência simbólica e física, em sua continuidade e repetição. E a narrativa de Ailton Krenak, em sua leitura *repetitiva* da colonização, ofereceu um *link* com o discurso da teoria do trauma sobre o passado e sua temporalidade – um passado de incompreensão e repetição – e também abriu a reflexão sobre a potência que mora no encontro. Desde o encontro com as fotografias, e com o passado de violência que carregam, vamos pensar em seguida como essa potência de reconhecimento da diferença pode se efetivar em uma inscrição simbólica pela via da imagem. Ou seja: perguntar como e em que medida pode uma imagem, ou um discurso sobre o passado, produzir uma *abertura do futuro*.

¹¹⁴Cf. BARTHES, Roland. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p. 71.

¹¹⁵Ibid., p. 67.

¹¹⁶Ibid., p. 67.

¹¹⁷Ibid., p. 71.

¹¹⁸Apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 107.

Capítulo II

O futuro das imagens

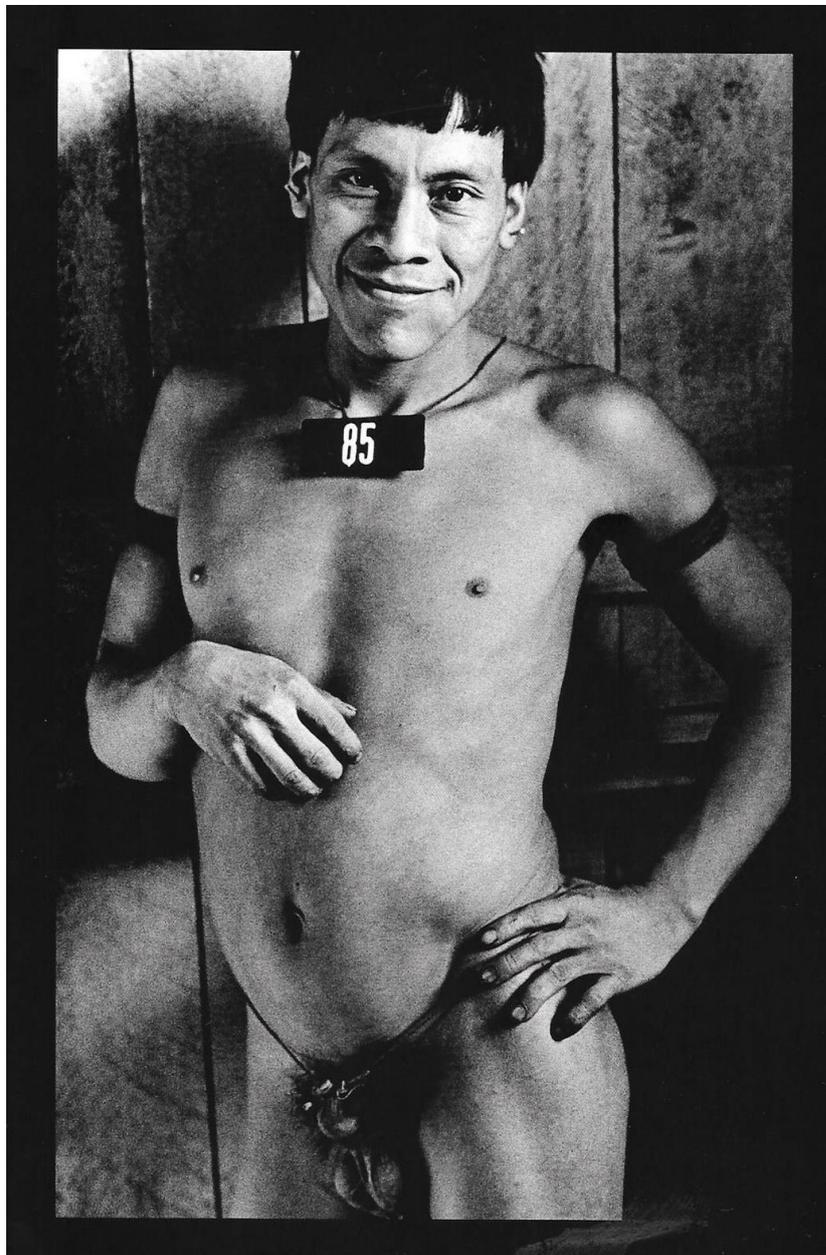


Figura 9.



_Figura 11.
Exposição de
Marcados na
Galeria Vermelho,
em 2009

Nesse capítulo, assim, desde o sorriso e a pose que apostam em um futuro e em uma posterioridade das imagens, pretendemos investigar a dimensão de futuro das imagens. Para isso, primeiramente, desde o debate promovido por W. J. T. Mitchell em “O que as imagens realmente querem?” (1996), questionaremos os *desejos* das imagens de *Marcados* e também o gesto político e artístico de Cláudia Andujar ao promover o deslocamento simbólico das fotografias – do trabalho de saúde para o espaço público. Em um segundo passo, analisaremos a relação entre arte de testemunho e política, tendo como hipótese a ideia de que um testemunho (no formato de arte ou em outro) quer (ou deseja), em última instância, projetar um futuro – um futuro que não repita a violência, ou os erros, inscritos no passado. Daí, por fim, examinaremos *Marcados* em relação com a proposição de Mario Rufer (2010) de politização do tempo, isto é, uma forma de enfatizar que a memória e a história – ou qualquer outro discurso sobre o passado – fazem parte de um campo de disputas políticas, e estão, assim, também ligadas ao futuro. Com isso poderemos, efetivamente, analisar *Marcados* enquanto uma forma de escrita – ou inscrição, melhor dizendo – da História, e não como, simplesmente, um documento.

I. As imagens querem testemunhar?

A visão é tão importante quanto a linguagem na mediação de relações sociais sem ser, no entanto, redutível à linguagem, ao “signo” ou ao discurso. As imagens querem direitos iguais aos da linguagem e não simplesmente serem transformadas em linguagem. Elas não querem ser nem igualadas a uma “história de imagens”, nem elevadas a uma “história da arte”, mas sim serem consideradas como individualidades complexas ocupando posições de sujeito e identidades múltiplas.

W. J. T. Mitchell¹¹⁹

¹¹⁹MITCHELL, W. J.T. O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 186.

“O que as imagens realmente querem?”, era a questão que intitulara um texto de W. J. T. Mitchell, publicado em 1996 na revista *October*. O autor, professor de História da Arte na Universidade de Chicago, é conhecido por ser um dos propositores e expoentes da chamada *virada pictórica*¹²⁰. No texto, o autor propõe um “experimento de pensamento” nosso em relação as imagens, uma experiência que nos faça encará-las enquanto “objetos subjetivados”, e que procedêssemos assim “como se” as imagens fossem passíveis de uma subjetivação. Essa questão seria fruto, segundo Mitchell, da sugestão que os estudos de gênero, sexualidade e etnia deram sobre o menosprezo ao desejo do Outro subalternizado e minoritário¹²¹. Sem querer proceder com uma “apropriação de mau gosto”, Mitchell tenta traduzir a questão para a teoria da imagem e para a virada pictórica que proclama. Faz, para isso, a proposição muito interessante de um modelo para esse olhar, que em determinados momentos chama de *modelo abjeto da imagem* e em outros de *modelo subalterno da imagem*. Esse modelo é definido por uma mudança de ênfase na análise, do *poder* ao *desejo*: “de um modelo de poder dominante, ao qual devemos opor, ao modelo do subalterno que deve ser interrogado ou, melhor, convidado a falar”¹²². Interrogando deste modo, Mitchell diz que talvez o que as imagens queiram seja poder, mas “o poder que [as imagens] desejam é manifestado como falta e não como posse”¹²³; ou mesmo, talvez, sendo perguntadas sobre o que querem, podem muito bem responder “nada”¹²⁴. Duas eram as chaves para proceder com esse tipo de proposição:

1) consentir com a ficção constitutiva das imagens como seres “animados”, quase agentes, simulacros de pessoas; e 2) considerar as imagens não como sujeitos soberanos ou espíritos desencarnados, mas como subalternos cujos corpos são marcados pelo estigma da diferença, que funcionam tanto como *mediuns* quanto como bodes expiatórios no campo social da visualidade humana. É crucial para essa mudança estratégica que não confundamos o desejo da imagem com o desejo do artista, do espectador ou mesmo das figuras na imagem. O que as imagens querem não é o mesmo que elas comunicam ou o efeito que produzem, não é sequer o mesmo que elas dizem querer. Como as pessoas, as imagens podem não saber o que querem, devem ser ajudadas a lembrá-lo através do diálogo com outros.¹²⁵

¹²⁰Jacques Rancière lê a chamada por uma virada pictórica (*pictorial turn*, no original) como uma resposta a virada linguística. Cf. RANCIÈRE, Jacques. **As imagens querem realmente viver?** In: ALLOA, op. cit., 2015. Para algumas das proposições dessa virada pictórica, conferir ALLOA, Emmanuel. **Iconic Turn: A Plea for Three Turns of the Screw.** Culture, Theory and Critique, v. 57, n. 2, p. 228-250, 2016.

¹²¹MITCHELL, 2015, p. 166-168.

¹²²Ibid., p. 171.

¹²³Ibid., p. 174.

¹²⁴Ibid., p. 187.

¹²⁵Ibid., p. 185.

O que Mitchell quer propor, assim, é um olhar para a imagem desde a própria imagem; ou, um olhar *pela* imagem. Por isso as atribui agência e subjetividade, e entende-as a partir do modelo subalterno, para convidá-la a falar por si própria. Ora, por mais interessante que seja a proposta de Mitchell, aqui poderíamos fazer algumas ponderações acerca dela. A primeira delas é prática: como animar a imagem, como fazê-la falar? Nas oito imagens que Mitchell aplica seu modelo de análise, por serem imagens que tem uma figura antropocêntrica como protagonista (como no cartaz do Tio Sam convocando os jovens americanos a se alistarem), o autor acaba por, acredito, ler o desejo da figura na imagem, e não da imagem em si. Muito embora ele pondere ao longo do texto que poderia aplicar a mesma leitura para paisagens ou imagens abstratas, talvez isso demandasse outra “experiência de pensamento” e outros instrumentos de análise, justamente por não ter uma presença antropocêntrica da qual podemos interpretar ou inferir desejos próprios.

Outra ponderação cabível surge na resposta que o filósofo Jacques Rancière construiu as proposições de Mitchell em “As imagens querem realmente viver?”¹²⁶. A pergunta seria: será que Mitchell não acaba, paradoxalmente, por atribuir muito poder as imagens? Rancière soa um pouco incomodado com a proposição de tomar as imagens enquanto seres viventes e propõe, em contraponto, que as imagens tem a consistência de um *quase-corpo*, “mais que ilusões, menos que organismos vivos”¹²⁷. Quem efetivamente lhes empresta vida e vontade, quem deseja e projeta seus desejos nas imagens, são os “fabricadores de imagens” e os “espectadores”. “O que constitui a imagem é a operação que transforma uma corporeidade em outra”, afirma o francês¹²⁸. Rancière, assim, desloca a questão do desejo da imagem desde as próprias até os desejos atribuídos a elas, aos usos que são feitos delas a partir de seres desejan-tes – como o autor ou o espectador.

Esse debate é pertinente para pensarmos e tornarmos claro como será indagado o *desejo de futuro* das imagens de *Marcados*. Nessa pesquisa, em alguns momentos interrogamos o desejo dos sujeitos da fotografia¹²⁹, em outros colocamos as imagens “em diálogo com outros”¹³⁰, e agora, retomando alguns pontos da *Introdução*, vamos pensar o desejo de Andujar com as imagens, o desejo que a autora projetou sobre elas no momento em que foram tiradas e também posteriormente, ao articulá-las na narrativa de *Marcados*.

¹²⁶RANCIÈRE, op. cit.

¹²⁷RANCIÈRE, 2015, p. 200.

¹²⁸Essa definição de Rancière é mais próxima da definição para a imagem que recuperamos, na *Introdução*, com Emanuele Coccia e Vilém Flusser. Cf. RANCIÈRE, 2015, p. 200.

¹²⁹Nas aberturas do capítulo 1 e capítulo 2.

¹³⁰Como sugerido por Mitchell e ensaiado por aqui.

As fotografias que compõem *Marcados*, como vimos, não tinham em sua concepção original o objetivo de serem publicizadas. Eram imagens de forte cunho pragmático, pensadas para compor as fichas de saúde que acompanhariam o empreendimento do grupo de vacinação que Andujar fazia parte. Quando o projeto findou, e Andujar sofreu com a coerção de governo e Funai para que deixasse a Amazônia, a fotógrafa visou o espaço público como um novo lugar de ação. Desde a década de 1980 envolvida na produção de fotofilmes e exposições com suas fotografias, é nos anos 2000 que decide retomar as fotografias das fichas de saúde. Como desejava continuar atuando na questão indígena, mesmo afastada da Amazônia, articulou estas fotografias com suas outras experiências com os (sujeitos) *marcados*. Além do caráter de testemunho e de esforço de elaboração dos traumas pessoais de Andujar que define *Marcados*, como analisado na *Introdução*, a montagem das fotografias nesta nova narrativa, desde as instalações até o fotolivro, também opera um deslocamento simbólico dessas imagens: antes eram registros de saúde e funcionavam para fins de identificação; passam a ser, então, como quis Benjamin, um exercício de *potilização da estética*.¹³¹ Poderíamos dizer que tal gesto de Andujar, ao colocar as imagens em movimento, carrega, como no testemunho – nossa chave de leitura –, uma dimensão psicanalítica e outra política do ato, duas dimensões que interagem e que definiriam também dimensões da memória. Em entrevista a Vera Pereira, em abril de 2015, Andujar chama a atenção para trabalho de memória que define *Marcados*:

Andujar: [...] Bom, eu fiz esse trabalho para a saúde, eu nunca pensei um dia construir com isso uma exposição, nunca. Isso aconteceu uns vinte e cinco anos depois de ter tirado as fotos, eu estava olhando tudo isso e pensei, eu acho que vale a pena fazer uma exposição para explicar também.

Vera Pereira: [...] E esse momento, quando você olhou para essas fotos de novo e, percebeu a possibilidade de retrabalhar, foi o momento com a conexão com o passado?

Andujar: Ah, não tem dúvida, é lá que elaborei o texto, sim. Virou uma coisa do meu consciente, até lá nunca pensei nisso, entendeu?¹³²

Andujar não hesita também em afirmar o caráter testemunhal da obra: foi ao rever as fotografias de registro que se conectou ao passado, que trouxe ao “consciente” suas memórias e que “elaborou” o texto de abertura (*Circunstâncias*), ressignificando as memórias bem como as próprias fotografias de *Marcados*. Há que se pensar o papel da imagem nessa elaboração,

¹³¹Uma resposta a estetização do político praticada pelo fascismo. Cf. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8ª ed. Revista. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 212.

¹³²Cf. PEREIRA, Vera Lúcia. **Marcados, de Claudia Andujar: do documento visual à imagem poética**. Dissertação. Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Artes. 2016. p. 114.

visto que, no relato da autora, são as imagens que contém a força possível de despertar a rememoração. Foi quando Andujar se inquietou diante das imagens que elas puderam ter um novo sentido e rearticular as memórias da fotógrafa. Nesse caso, para Andujar, as imagens provocaram a elaboração do passado. E também, em outra sugestão sua, a elaboração parece ter em vista, desde aquele momento, uma “exposição”, ou seja, o público. Se, na entrevista, a autora fala em “explicar as fotografias”, em *Circunstâncias* essa explicação aparece não como uma *justificativa* da marca - o que seria um ato de distanciá-la de outras experiências históricas e memórias imagéticas de sujeitos marcados, como o preso ou judeu (**Figura 12.**) – mas como uma estratégia para *explicitar* que ela se refere a esse “terreno sensível, ambíguo, que pode suscitar constrangimento e dor”. São justamente as imagens, para Andujar, que formam o terreno de elaboração e de montagem do passado.

Se os testemunhos orais ou escritos, como formula o psicanalista Paulo Endo¹³³, são formas radicais de linguagem que atuam em oposição às catástrofes, o *testemunho visual* de Andujar indica que essa capacidade de dizer o catastrófico e o traumático também pode acontecer pela via da imagem. A composição de *Marcados* parece sugerir um esforço de visibilidade e de simbolização de um trauma - do etnocídio como um paradigma, como propomos -, incitando um processo de perlaboração coletivo. Como nos testemunhos de Endo, o *testemunho visual* também teria como “tarefa” e “ambição” querer inaugurar “uma nova escuta sobre o traumático e uma forma inédita de dizê-lo e expressá-lo na cena pública e social onde o trauma aconteceu e foi, de algum modo, visto, escutado, vivido, testemunhado”¹³⁴. O trabalho de Andujar, portanto, no formato de um testemunho visual (ou de uma “imagem-testemunho”, na terminologia de Márcio Seligmann-Silva¹³⁵), recupera dois dos objetivos que os testemunhos, enquanto prática clínica ou enquanto gênero literário, assumem: o da perlaboração e o da transmissão simbólica¹³⁶.

Claudia Andujar, ao falar de seu trabalho, também retoma o caráter terapêutico de um testemunho (visual). Em entrevista realizada para Paulo César Boni e publicada na revista *Discursos Fotográficos* em 2010, Andujar afirma que seu trabalho como fotógrafa “é fruto de

¹³³Cf. ENDO, Paulo. **Partilha, testemunho e formas contemporâneas do excessivo**. Ide. São Paulo, v.31, n.47, p.70-74, dez. 2008.

¹³⁴ENDO, 2008, p. 74.

¹³⁵Termo proposto por Márcio Seligmann-Silva em sua análise das fotografias de desaparecidos das ditaduras latinoamericanas. Cf. SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina**. Temas em Psicologia (Ribeirão Preto), v. 17, p. 311-328, 2010.

¹³⁶Uso, nesse texto, perlaboração como sinônimo de elaboração do passado, seguindo a sugestão de Plon e Roudinesco. Cf. PLON, Michel; ROUDINESCO, Elisabeth. **Dicionário de psicanálise**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1998.

uma curiosidade intrínseca, de desejo de compreensão do outro e de mim mesma”¹³⁷, ecoando a potência de reconhecimento do Outro que Krenak atribuía ao encontro de culturas e destacando ainda a construção do Eu presente nesse jogo. E, sobre seu desejo com as imagens, “espero que as minhas imagens – e tantas outras, de outros fotógrafos - sejam utilizadas para recuperar e preservar a história dos índios no Brasil. Elas servem para esse fim, mas não sou eu quem pode decidir isso”¹³⁸. “Recuperar” e “preservar”, diz Andujar, um trabalho de memória e que envolve passado e futuro, como quer-se entender aqui. O desejo de Andujar, com suas imagens-testemunho, é sugerir uma espécie de *clínica cultural*, ou seja, a possibilidade de perlaborar experiências traumáticas coletivas e assim lidar com seus fantasmas, com suas reminiscências. As artes, as literaturas e as imagens seriam alguns dos meios de se realizar uma clínica sobre os males da cultura. Talvez o que suas imagens de *Marcados* queiram seja, justamente, *testemunhar*: contar uma experiência com o intuito daquilo não mais se repetir. Esse é um ato que envolve política e futuro, ou uma política do tempo, como queremos destacar.

II. Arte de testemunho e política

Vera Pereira: [Marcados] é um trabalho de um viés político.

*Andujar: Sim, e valeu a vida por causa desse trabalho.*¹³⁹



_Figura 12.

¹³⁷Apud BONI, 2010, p. 259.

¹³⁸Ibid., p. 265.

¹³⁹PEREIRA, 2016, p. 115.

O ato de marcar corpos tem uma trajetória histórica na sociedade moderna ocidental. Vinculada a violência, essa experiência pode ser vista nas três metonímias fotográficas: a perseguição nazista aos judeus, na figura do menino de roupa listrada; o sistema carcerário do Brasil, na figura do jovem brasileiro; ou o etnocídio estrutural no Brasil, nas fotografias de *Marcados*. As três fotografias guardam uma proximidade difícil de negar. São fotografias de identificação - como também pode ser um retrato. Compartilham a presença de um número com os sujeitos - como se fossem os números deles, ou os números que eles são. A violência pode ser lida nos três casos, aceitando a proposição de Walter Benjamin de que todo objeto de cultura também seria um testemunho da barbárie¹⁴⁰. A violência se faz presente, nas fotos, através da *marca*, desse número que se repete e que desposui aqueles sujeitos de seu corpo, de sua humanização. A marca poderia operar, assim, como um sintoma de algo maior. Poderíamos sugerir, com Michel Foucault, que a marca nas fotografias ecoaria essas experiências de operacionalização do racismo para produzir “um corte entre o que deve viver e o que deve morrer”, as experiências de politização da vida por parte de uma ordem estatal que o filósofo chamou de *biopolítica*¹⁴¹. Os três sujeitos fotografados, portando a marca em seu peito, são os sujeitos constituídos, através de um corte de raça, como os sujeitos não-desejados, abjetos, rejeitados tanto pela utopia ariana do nazismo, como pelo discurso colonial no Brasil e por uma subjetivação penal contemporânea da cultura brasileira, que faz crescer sem parar a população carcerária do país - e ressalta, cada vez mais, a *cor* da prisão brasileira¹⁴².

Os sujeitos *marcados* passam a ser não mais que isso: um número a ser gerenciado, uma *vida nua*, nos termos que Giorgio Agamben usou para atualizar os estudos foucaultianos sobre biopolítica: "Justamente porque privados de quase todos os direitos e expectativas que costumamos atribuir à existência humana e, todavia, biologicamente ainda vivos, eles vinham a situar-se em uma zona-limite entre a vida e a morte, entre o interno e o externo, na qual não eram mais que *vida nua*. [...] uma vida que pode ser morta sem que se cometa homicídio"¹⁴³. A marca, lida enquanto um sintoma, faz repetir pela via da memória essas experiências que não foram esquecidas, mas que sobrevivem na cultura como fantasmas de um trauma histórico. Em

¹⁴⁰Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Documentos da cultura: documentos da barbárie**. Ide, v. 31, n. 46, p. 80-82, 2008.

¹⁴¹FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. São Paulo, Martins Fontes, 1999. p. 304.

¹⁴²Ver, para essa subjetivação penal da cultura no Brasil, o livro de João Camillo Penna, *Escritos da sobrevivência*, que estuda, em justaposição com o testemunho nazista (da Europa) e o testemunho indígena (da América Latina), um testemunho brasileiro, marcado justamente pela questão prisional. Ver, ainda, a prisão como uma *bomba relógio* no Brasil: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/05/politica/1483624203_712909.html

¹⁴³AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer I: O poder soberano e a vida nua**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007. p. 166.

uma sugestão pouco comedida, poderíamos pensar que é a evocação desse trauma que ativaria o “constrangimento” e a “dor” de olhar para as imagens de *Marcados*. É como se elas pudessem fazer esse movimento de rememoração de outras experiências de operacionalização do racismo, pela semelhança que carregam, seja estética ou política. Como se elas fossem *imagens-sintoma*¹⁴⁴ da mesma experiência (biopolítica), embora cada um dos casos tratados seja uma expressão diferente desse paradigma da violência.

Para Márcio Seligmann-Silva, a ascensão do testemunho no século XX, um século de guerras, de totalitarismos, de genocídios e de campos de concentração e de extermínio, não é mera casualidade. “A literatura de testemunho”, mas também as imagens-testemunho, a música ou o cinema, complementando Seligmann-Silva, expressam “esse processo de esmagamento daquilo que é expelido pela sociedade como se fosse um resto. Ela é afirmação da vida, contra a redução desta à mera vida, ou à simples sobrevivência. Ela é, portanto, eminentemente política”¹⁴⁵. O testemunho, ou o *teor testimonial* que podemos ler nos objetos de cultura, seria uma forma de oposição a esse tipo biopolítico de violência. Tanto Seligmann-Silva, como João Camillo Penna¹⁴⁶, veem o testemunho como *resistência*: para o primeiro, ele se coloca contra esse processo de aniquilamento da vida nua, sendo um local de resistência e rearticulação de identidades; para o segundo, o testemunho propõe uma ética que recusa qualquer distinção entre uma vida excepcional e uma vida ordinária, entre o soberano e a vida nua, sendo entendido, portanto, com resistência e também experimentação (sobre o conceito de humano, poderíamos complementar).

Essa definição que vê o testemunho como uma resistência política às experiências de desumanização dá o tom da abordagem realizada nesta pesquisa com as fotografias de Andujar. O processo de perlaboração e transmissão simbólica que aparenta estar sendo proposto na montagem fotográfica da autora, quando colocado para o público – e lembremos que esse era o desejo de Andujar -, toma essa forma de ser também uma resistência política. Como diz Penna, “a testemunha não testemunha por si própria, mas sempre para um outro, ou para outros, por um outro, ou por outros”¹⁴⁷. Walter Benjamin, em uma reflexão muito oportuna para esse estudo de fotografia, faz uma interessante relação entre a *faisca* do flash fotográfico e a imagem com cunho político, dita dessa forma por Didi-Huberman:

¹⁴⁴Termo recuperado por Georges Didi-Huberman em Aby Warburg para pensar os “restos vitais da memória”. Cf. DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 273.

¹⁴⁵Na entrevista que Márcio Seligmann-Silva cedeu a Márcia Junges em 2010. Cf. JUNGES, Márcia. **A literatura de testemunho e a afirmação da vida**. Revista do Instituto Humanitas Unisinos. Edição 344. Set. 2010. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/3534-marcio-seligmann-silva-2> (Acesso 25/11/2018).

¹⁴⁶CAMILLO PENNA, 2013, p. 55.

¹⁴⁷Ibid., p. 64.

[Para Benjamin, referindo-se ao flash fotográfico,] a imagem seria, então, pensada como 'fáisca' (é breve, é pouco) de uma 'verdade' (é muito), conteúdo latente 'chamado um dia a devorar' a ordem política estabelecida (é eventualmente eficaz). A montagem enquanto tomada de posição ao mesmo tempo tópica e política, a montagem enquanto recomposição das forças nos ofereceria assim uma imagem do tempo que faz explodir a narrativa da história e a disposição das coisas. [...] Maneira de dizer que ela reexpõe a história à luz de sua memória mais recalcada, como de seus desejos mais informados.¹⁴⁸

A *imagem do tempo* que Andujar nos oferece com *Marcados* é essa fâisca de sua experiência com os Yanomami em crise epidemiológica, mas é, também, a fâisca do que chamamos, com Viveiros de Castro, de etnocídio enquanto paradigma na construção do Estado brasileiro em terras ameríndias. Uma fâisca de verdade, que faz ruir a narrativa da história do Brasil - a narrativa da assimilação ou a narrativa do desenvolvimento, por exemplo. Ademais, a fâisca de verdade também é uma tomada política de posição, pois quer recolocar a questão indígena à tona no debate público, urrando por uma nova maneira de lidar com essa “memória recalcada” que fuja dos modelos fracassados de outrora – e que fuja da repetição do desenvolvimentismo, agora *neo*, ainda operando sob a lógica do etnocídio, como no caso da hidrelétrica de Belo Monte¹⁴⁹. De acordo com Penna, é justamente essa a potência do testemunho, o que ele não cessa de demonstrar: “a verdade inquestionável do acontecimento, e o imperativo de sua não repetição. [...] Essa é de fato a forma-de-vida contida nesse acontecimento: a possibilidade de que um tal acontecimento não mais possa ser”¹⁵⁰.

Andujar retoma assim algumas das tarefas que Walter Benjamin atribuiu aos historiadores. No aforismo 6 de seu famoso texto “Sobre o conceito de História”, de 1940, Benjamin começava por se afastar do ideal da ciência histórica que chamava, pejorativamente, de historicista: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'tal como ele de fato foi’”¹⁵¹, nega Benjamin, evocando as palavras de Leopold von Ranke. Articular o passado, para ele, “significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo” e, por isso, “o dom de despertar no passado as centelhas de esperança é *privilégio exclusivo* do historiador convencido de que tampouco os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer”¹⁵². Nesse aforismo, Benjamin coloca o historiador como alguém que “articula” o passado “apropriando-se” de uma recordação, e não como alguém que descreve o passado.

¹⁴⁸DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 118.

¹⁴⁹Cf. BRUM, Eliane. Belo Monte: a anatomia de um etnocídio. *El País*, v. 1, p. 12, 2014. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2014/12/01/opinion/1417437633_930086.html (Acesso 25/11/2018).

¹⁵⁰CAMILLO PENNA, 2013, p. 92.

¹⁵¹BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de História**. In: BENJAMIN, 2012, p. 243.

¹⁵²Ibid., p. 243-244.

Essa articulação do passado, argumenta, visa despertar “centelhas de esperança” no presente. A filósofa Jeanne-Marie Gagnebin, estudiosa do conceito de testemunho em articulação com a obra benjaminiana, traz a noção de rememoração (*Eingedenken*, em Benjamin) para pensar as tarefas dessa articulação do passado no presente: “A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não esquecer do passado, mas também de agir no presente. *A fidelidade do passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente*”¹⁵³.

Conforme abordado na *Introdução*, a obra de Benjamin, bem como a teoria testemunhal, elaboram, cada uma a sua maneira, outras formas de se pensar a historicidade que não destacam o passado aparte do presente ou do futuro – como era pré-requisito do regime moderno de historicidade. Principalmente quando tratando de um passado de violência – tarefa de Benjamin e da teoria testemunhal -, impera a necessidade de, no ato de narrar o passado, construir também uma ética e uma política do presente¹⁵⁴. Por isso Gagnebin, ao se posicionar como interlocutora das duas teorias, conclui que é “somente essa retomada reflexiva do passado [que] pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente”¹⁵⁵: uma *clínica cultural*, em nossos termos. Essa tarefa que a autora atribui aos historiadores é, portanto, uma “*tarefa altamente política*: lutar contra o esquecimento e a denegação é também lutar contra a repetição do horror (que, infelizmente, se reproduz constantemente)”¹⁵⁶. Articular o passado é, assim, uma forma de realizar, aos moldes de Andujar, uma perlaboração e uma politização do tempo.

III. Politização do tempo

*o vínculo entre o que podemos conhecer do passado e nosso radical presente
é uma conexão de tipo política.*
Mario Rufer¹⁵⁷

*a historiografia testemunhal passa então a operar como instância crítica da
própria epistemologia da história, indicando como exigência impreterível a
tal saber um debruçar-se sobre os usos sociais e sobre a pragmática política*

¹⁵³Cf. GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Memória, história, testemunho. In: _____. **Lembrar Escrever Esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 55.

¹⁵⁴Cf. SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Relações humanas no mundo contemporâneo: testemunho como chave ética**. instituto cpfl. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZE0GqiYLFWY> (acessado em 21/08/2018).

¹⁵⁵GAGNEBIN, 2006, p. 57.

¹⁵⁶GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Verdade e memória do passado**. In: GAGNEBIN, 2006, p. 47.

¹⁵⁷RUFER, Mario. **Memoria sin garantías: usos del pasado y política del presente**. Anuario de Investigación 2009. UAM-X. México. p. 107-140. 2010. p.133.

A série *Marcados*, se tomada enquanto um testemunho, como tentamos propor, pode oferecer algumas sugestões epistemológicas à Historiografia, ajudando a elaborar problemas para a construção dos futuros da disciplina. De acordo com nossa análise da obra de Andujar, ela poderia indicar – na esteira de Didi-Huberman, Walter Benjamin, entre outros – um outro modelo de tempo para a História, que afirma um certo grau de simultaneidade entre passado, presente e futuro. Esse modelo de tempo, gostaríamos de aventar, incita refletirmos sobre o tempo em uma dinâmica política, de construção de passados e futuros a partir do presente. Era esse o desejo de Andujar com suas imagens de *viés político*, incidir sobre o futuro desde uma elaboração das memórias doloridas do passado. Para a Historiografia, isso levanta a possibilidade de encararmos o passado como um campo ambíguo e *em disputa*, destacando portanto, como na proposição do professor Mario Rufer, uma *politização do tempo*.

As professoras Virgínia Buarque e Nara Cunha, em “A historiografia em viés testemunhal”, artigo de 2015, já refletiam sobre as interrelações entre o relato de testemunho e a produção historiográfica. As autoras levantam quatro critérios pelos quais a historiografia poderia assumir contornos de narrativa testemunhal, a saber:

- 1) uma específica concepção de real, expressa na excepcionalidade da situação-limite a partir do qual é proferido; 2) uma configuração temporal pautada na tríplice imbricação de memórias, de um tempo presente e de utopias; 3) uma linguagem intersubjetiva e fiduciária; 4) uma aspiração ética por uma vida pública mais justa e reconciliada.¹⁵⁹

O segundo dos critérios, que fala de uma “configuração temporal pautada na tríplice imbricação” entre passado, presente e futuro, associa-se a nossa leitura do caráter visual do testemunho de Andujar, ou seja, da análise das imagens de *Marcados* através de sua dinâmica anacrônica, tal como postula Didi-Huberman, para quem a imagem é “um operador temporal de sobrevivências – portadora, a esse título, de uma potência política relativa a nosso passado como à nossa 'atualidade integral', logo, a nosso futuro”¹⁶⁰. Buarque e Cunha destacam que o “testemunho parte do presente”¹⁶¹, e que os testemunhos operam como elementos de resistência

¹⁵⁸BUARQUE, Virgínia; CUNHA, Nara Rúbia de Carvalho. **A historiografia em viés testemunhal**. Locus (UFJF), v.21, p. 9-27, 2015. p. 26.

¹⁵⁹Ibid., p. 11.

¹⁶⁰DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 119.

¹⁶¹BUARQUE; CUNHA, 2015, p. 16.

nesse presente, “quer revertendo situações no tempo presente (pela mobilização político-social que suscitam), quer evitando novos malefícios (pelo inconformismo ético que provocam)”¹⁶². Para pensarem os efeitos que o testemunho desde o presente projeta no passado e no futuro, as autoras lembram dois dos conceitos que trabalhamos junto a *Marcados*: rememoração e perlaboração. A ideia de *rememoração*, levantada tanto por Gagnebin como por Buarque e Cunha em Walter Benjamin, em oposição a de *comemoração*, menciona um trabalho de memória que funciona nas “franjas do esquecimento”, com memórias que irrompem a cena pública e se projetam ao futuro¹⁶³. A ideia de *perlaboração*, que as autoras vão buscar nas leituras que Paul Ricoeur fez de Freud, também visa indicar que não somente o futuro esta aberto e indeterminado, mas que também o passado é dotado um caráter inconcluso¹⁶⁴. É justamente nas novas interpretações do passado que alteram-se, em conjunto, os projetos e sonhos de futuro¹⁶⁵. Como nas fotografias ou *imagens-testemunho*, “o recurso à memória como trabalho de translaboração opera de forma similar ao processo de cura psicanalítica, favorecendo uma superação de permanente repetição do evento-limite ou aniquilador, para tornar-se memória ressignificada”¹⁶⁶.

Essa memória ressignificada que “favorece uma superação” da repetição do evento-limite lembra do projeto e da política de tempo que atribuímos ao testemunho ainda na *Introdução*, ou seja, a hipótese de que o testemunho pretende, ao ressignificar memórias de violência, fornecer contraexemplos ao presente, reclamando pela não-repetição dos eventos nele, e também reclamando por projeções de futuro onde essas experiências sejam impraticáveis¹⁶⁷. Uma dimensão política que o testemunho, a partir de sua concepção própria de tempo, acaba por invocar. Nesse sentido que podemos recuperar algumas considerações que Mario Rufer fez em “*Memoria sin garantías: usos del pasado y política del presente*”, texto de 2010, onde propõe um entendimento do tempo (composto) próximo do que estudamos com *Marcados* e a teoria testemunhal, além de uma concepção de passado (em disputa) que nivela História e Memória e nos ajuda a compreender a obra de Andujar como um trabalho que efetiva

¹⁶²Ibid., p. 16.

¹⁶³Ibid., p. 18.

¹⁶⁴Na tradução da editora LusoSofia, Ricoeur utiliza “translaboração”, outra tradução do alemão para a ideia de “perloboração”, como indicavam Plon e Roudinesco. Cf. PLON; ROUDINESCO, 1998, p. 174. RICOEUR, Paul. **O perdão pode curar?** Lisboa: LusoSofia, s.d.. A conferência de Ricoeur foi originalmente proferida no Templo da Estrela, na série "Dieu est-il crédible?" e publicada na revista Esprit, n. 210, em 1995. Em português, foi inicialmente editado na revista Viragem, n. 21, em 1996 e republicado em HENRIQUES, Fernanda (Org.). Paul Ricoeur e a simbólica do mal. Porto: Afrontamento, 2005.

¹⁶⁵RICOEUR, s.d., p. 4-5.

¹⁶⁶BUARQUE; CUNHA, 2015, p. 19.

¹⁶⁷Introdução, Testemunhos, p. 19-23.

a chamada politização do tempo, ou um trabalho de memória que, como queria a fotógrafa, tem viés político.

A análise de Rufer parte do diagnóstico, já comum, de que viveríamos uma espécie *boom da memória*, isto é, a ideia de que nosso presente seria marcado pela invasão dos discursos memorialísticos no espaço público. Diferentemente de François Hartog, que ao falar de *boom de memória* está se referindo a onda de patrimonialização, aos lugares de memória e as datas comemorativas francesas¹⁶⁸, quando Mario Rufer se refere a tal, ele está falando de dois outros movimentos: 1) movimentos de descolonização: A primeira vertente é a que aparece nas décadas de 1950 e 1960, e tem a ver com os processos de descolonização e de formação de “novas” histórias nacionais nos espaços pós-coloniais. Esses movimentos teriam operado uma recuperação de visões/sujeitos subalternizados e de memórias invisibilizadas¹⁶⁹; 2) relatos de testemunho: A segunda vertente se refere as linhas investigativas produzidas no Ocidente como produto do Holocausto, que chamam atenção para o fracasso do projeto moderno ocidental. Segundo Rufer, elas são impulsionadas pelos relatos de testemunhos e pela figura da testemunha marcando uma tradição de narrativas da violência que, principalmente a partir das guerras, genocídios e ditaduras do século XX, queria questionar a herança ilustrada do Ocidente, desde uma filosofia do sujeito (universal) até a ideia do devir histórico como progresso¹⁷⁰. O boom da memória assim, na forma da “necessidade de representar tanto os processos e sujeitos antes invisibilizados pela história como os extermínios do século XX”, para Rufer, “estreitou, desde espaços intelectuais muito diferentes, as vinculações gerais entre história e memória [...] e propôs outros registros e objetos como formas legítimas de expor o passado”¹⁷¹.

Para realizar essa mudança, Rufer sugere uma definição do presente como problema e do passado como produção. A análise do presente como um *tropo*, como um *problema*, sugere um presente não só de uma cultura fulgaz e “usos apolíticos da memória”, mas que “desde o presente também se organizam desejos de futuro projetados ao passado, com reivindicações de justiça e esperanças de reparação”¹⁷². Assim, Rufer sugere que a criação de memórias no presente – não só memórias da identidade - também acontece quando “setores historicamente excluídos apresentam outras formas de imaginar e conceber o passado e *desde ali* efetuam suas

¹⁶⁸HARTOG, François. **Memória, história, presente**. In: HARTOG, 2014, p.133-191.

¹⁶⁹RUFER, 2010, p. 108.

¹⁷⁰Ibid., p. 108.

¹⁷¹Ibid., p. 113, tradução livre.

¹⁷²Essa proposição Rufer busca no historiador sul-africano Premesh Lalu, para questionar a hipótese presentista de Hartog. RUFER, 2010, p. 144, tradução livre.

reivindicações presentes”¹⁷³. Para pensar o fenômeno, Rufer sugere a ideia de “esfera pública de usos do passado”, marcando o passado como um campo onde ocorrem “processos de debate e luta de significação sobre as representações públicas do passado”¹⁷⁴, e reforçando a perspectiva de uma produção pública e política do passado desde o presente, uma produção ambígua e em disputa, que fala muito do “lugar da diferença dentro das relações, processos e estratégias de poder” e da “presença do poder nas ações, práticas e configurações da diferença”¹⁷⁵. Essa ambiguidade se manifesta, por exemplo, no presente das nações multiculturais, como chama Rufer, entre um Estado como curador da nação – apropriando-se das narrativas de diversidade para produzir formas “fixas” de alteridade sob a égide de “memórias invisibilizadas” - e as insurgências identitárias de grupos sociais que se contrapõem a isso – recusando formas uniformes e unívocas de identificação¹⁷⁶.

Essas disputas públicas sobre o passado devem realizar o efeito de “desestabilizar as canonizações herdadas da modernidade que distinguem o 'passado' (o que realmente aconteceu), a história (as narrações disciplinares – *legítimas* – que sobre essa entelequia se geram) e a memória (atributo *experencial* que articula o individual e o coletivo)”¹⁷⁷. Daí o texto se chamar “memória sem garantias”, pois a memória não pretenderia reservar para si a “garantia” do passado como algo do qual pode-se extrair uma narrativa “verdadeira”. A especificidade da memória seria justamente sua relação com a experiência história vivida, sendo assim resultado de produções complexas, articulando narrativas e gêneros, compondo-se entre esquecimento e lembrança, sendo repleta de ausências, silêncios, condensações e deslocamentos¹⁷⁸. O recurso a memória, dessa forma, além de enfatizar o caráter aberto do passado, se mostra como um recurso radicalmente político e, como diz Rufer, ao mesmo tempo indispensável e instável¹⁷⁹.

A leitura de Rufer indica que “o vínculo entre o que podemos conhecer do passado e nosso radical presente é uma conexão de tipo política”¹⁸⁰. Esse exercício de politizar o tempo dirime a dicotomia entre História e Memória que hierarquizava-as a partir de uma definição que via na História uma forma de acesso e narração do passado de tipo científico (legítima, como

¹⁷³Ibid., p. 117, tradução livre.

¹⁷⁴Ibid., p. 121, tradução livre.

¹⁷⁵Ibid., p. 132, tradução livre.

¹⁷⁶Como nas identidades propostas através do conceito de interseccionalidade. Para mais, conferir HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1992.

¹⁷⁷Ibid., p. 133, tradução livre.

¹⁷⁸Ibid., p. 128-129.

¹⁷⁹Ibid., p. 128.

¹⁸⁰Ibid., p. 133, tradução livre.

disse Rufer) e a Memória como uma forma de tipo afetivo¹⁸¹. Se seguirmos Rufer, entenderemos História (a narrativa disciplinada do passado, o *singular coletivo* que dizia Reinhart Koselleck¹⁸²) e as Memórias (no plural) como formas *políticas* de acessar e narrar o passado, através das quais diferentes grupos sociais e atores políticos efetuam suas lutas do presente e ensejam projetos de futuro. Não é, justamente, esse o desejo de Andujar com sua elaboração de memória a partir das fotografias?

A proposta, aqui, consistiu em investigar uma dimensão de futuro nas imagens de *Marcados*, desde a aposta na posterioridade das imagens que o Yanomami 85 (da **Figura 9**.) demonstrava em seu sorriso e pose. Questionamos em algumas falas públicas de Andujar sobre *Marcados*, o desejo que a fotógrafa elaborou em seu trabalho enquanto uma “fabricante de imagens”, isto é, seu desejo de realizar um trabalho político, de reconhecimento do outro e de maneiras de inscrever - “recuperar” e “preservar” - a história das populações indígenas no Brasil. Dado o caráter experiencial da obra e ao fato dela se referir a elaboração de memórias sobre uma experiência de violência – traumática, que causa dor e contrangimento -, seu trabalho (ou seu desejo) pode ser lido sob o conceito de testemunho, sem deixar de destacar a particularidade de *Marcados* ser uma narrativa visual. Para isso, desde a aproximação das fotografias de *Marcados* com outras situações de desumanização (de *biopolítica*, em suma), recuperamos algumas das tarefas políticas que a teoria testemunhal atribuiu ao esforço e a coragem de fazer testemunho, como essa forma de transcender a memória e o passado do individual para o coletivo, e assim inventar outros presentes e futuros. A teoria testemunhal oferece, assim, pertinentes contribuições a um futuro historiográfico que se preocupe na elaboração de novos modelos de apreensão do tempo que enfatizem sua impureza e as disputas entre poder e diferença que acontecem em suas entranhas. Que enfatizem, assim, a dimensão política da escrita da História, também como uma maneira da Historiografia poder criar novos tipos de relações com outros discursos e objetos que legitimam e fazem uso de diferentes mundos de passado a partir de específicos desejos de futuro. Encarar *Marcados* como um testemunho permite entender essa dimensão de futuro e de política na memória, potilizando as relações do tempo, e operando uma concepção aberta e débil de passado. Também levanta outras questões para a Historiografia: como proceder com a análise de um testemunho? Como

¹⁸¹Dicotomia consolidada pela Historiografia moderna. Cf. NICOLAZZI, Fernando. **História: memória e contramemória**. Méti: história & cultura, v. 2, n. 3, 2003.

¹⁸²Sobre o novo conceito de História na modernidade, indicado através da ideia de um singular coletivo, cf. KOSELLECK, Reinhart. Os conceitos de movimento na modernidade. In: _____. **Futuro passado**. contribuição a semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2006. p. 283.

realizar uma História por testemunhos? Que postura em relação ao objeto de seu saber que o testemunho demanda dos historiadores?

Considerações Finais

A historiografia testemunhal de *Marcados*: arte, memória e política

Utilizar as imagens de *Marcados* enquanto fontes centrais desse trabalho produziu dois tipos de dificuldades para a análise: 1) por tratar-se de uma narrativa predominantemente visual, requeria um olhar atento as fotografias, uma interpretação que acontecesse desde as próprias imagens; 2) por serem fotografias que fazem uso do artifício da repetição, o olhar ia se cansando ao vê-las, e a sensibilidade para ver os contrastes na repetição precisava ser cada vez mais aguçada. Como estratégia e escolha teórica, esse trabalho partiu da ideia de tentar produzir uma abertura para as imagens, isto é, proceder a análise de acordo com o que as imagens dão a pensar. Desse modo, desde os indícios que encontrávamos no texto inicial de Andujar para a obra, suas *marcas biográficas*, pudemos construir uma teia de conceitos que permeavam *Marcados* e que poderiam ensaiar caminhos de investigação – são eles imagem, anacronismo, testemunho, trauma e etnocídio -, e levantar a hipótese de que a série fotográfica poderia ser lida enquanto um testemunho do etnocídio, este conceito que procura apreender e dar características gerais de funcionamento de um trauma coletivo que o Brasil teria da colonização, e que por ter uma simbolização defeituosa em seu processo de memória (por operar pelo esquecimento, como diz Kopenawa) acaba por continuar assombrando e se manifestando no presente. *Marcados* era, para Andujar, um trabalho de memória e um trabalho de política: a autora elaborava, desde suas memórias pessoais, uma narrativa sobre o passado definida pela presença da violência (de Estado, cabe dizer), um ato político que tem como potência que tais acontecimentos não se repitam.

A partir desse diagnóstico, ensaiamos duas maneiras diferentes de pensar sobre as fotografias, duas possibilidades de entrada para o mundo das imagens de *Marcados*. Essa estratégia de dupla entrada, conforme argumentamos, procurava dar conta do caráter

sobredeterminado e anacrônico das imagens, levando a sério a proposição de Didi-Huberman em *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*, a saber, de que uma imagem tem mais futuro e mais passado do que o ser que a olha. *O passado das imagens*, o primeiro dos ensaios, pensava desde o contexto de produção das fotografias, a Amazônia da década de 1970, a experiência de colonização no Brasil em sua dinâmica (traumática) de continuidade e repetição. Alguns escritos dos intelectuais indígenas Davi Kopenawa e Ailton Krenak, e dos antropólogos Pierre Clastres e Eduardo Viveiros de Castro, em diálogo com as fotografias de Andujar, referendavam essa leitura. *O futuro das imagens*, o segundo ensaio, por sua vez, procurou entender o desejo (político e de memória) de Andujar na elaboração de *Marcados* através da teoria testemunhal. Marcio Seligmann-Silva e João Camillo Penna indicam que o testemunho é um ato de fala politizado, e associam esse ato com a vivência de experiências biopolíticas de violência, como se o testemunho funcionasse como um tipo de resistência em relação a tais. O testemunho aponta e aposta em um futuro desde uma memória politizada de um passado traumático. Tomar *Marcados* como um testemunho (por imagens) indicava para esse estudo que ele procederia com o anacronismo como um modelo de tempo, e o entendimento das relações de tempo através de sua dinâmica política.

Essa é uma das potências teóricas que *Marcados* oferece para pensarmos sobre os próprios futuros disciplinares que a Historiografia projeta em seu presente. Há que se ter abertura para entender a criação de memórias na contemporaneidade, e não somente tentar domesticá-las sob a égide do saber científico da Historiografia. Se colocar lado a lado com as memórias (as narrativas não-disciplinadas) nisso que chamamos de “esfera pública dos usos do passado”, para assim entender suas dinâmicas, seus funcionamentos, seus anseios políticos e estéticos, e participar das lutas por significação com e contra elas. Esse trabalho foi um exercício de refletir, justamente, sobre o que *Marcados*, enquanto uma produção de memória, *dá a pensar*: em amplificar esse discurso de memória, para a partir dele extrair questões pertinentes para o nosso presente.

Em um âmbito epistemológico, essas questões se referem a aquele modelo de tempo imbricado que a teoria testemunhal sugere: de um passado que é o cemitério de futuros que deixaram de figurar, de um passado que assombra o presente com seus traumas, de um passado que é campo de disputas políticas do presente por projeções de futuro, de um passado em estado frágil, indeterminado, em aberto, em disputa. Esse modelo permite realizar uma “politização do tempo”, no sentido de entender como projetos políticos de presente e de futuro inscrevem seus significantes e realizam disputas simbólicas desde a criação de narrativas sobre o passado.

Desloca a questão da representação do passado desde a esfera da verdade para a esfera da política. Esse deslocamento pode ser muito produtivo para a Historiografia realocar sua autoridade em um contemporâneo marcado pelo boom das memórias e por uma hipertrofia informacional que se manifesta, por exemplo, no fenômeno da pós-verdade. Se esses movimentos acarretam em uma espécie de “crise” da História, na perda de sua autoridade e na baixa em sua crença, a análise de *Marcados* ensaiou algumas formas de responder a isso e a sugerir saídas inventivas para a crise.

As artes como formas de linguagem que participam do processo de simbolização, significação e interpretação do mundo, tendo, desse modo, a potência de intervir no âmbito da cultura, questionando, matizando e colocando novas perspectivas acerca da realidade histórico-social, podem ser meios para movimentarmos o discurso do trauma e do testemunho até o campo da Historiografia. Há vários estudos que já propõem um diálogo entre a teoria do trauma e a teoria testemunhal com a escrita da História, alguns dos quais foram mencionados ao longo desse trabalho. Nessa aproximação, os traumas coletivos que são mais mobilizados são o Holocausto e as ditaduras latino-americanas. Desde *Marcados*, podemos construir uma tradução da teoria do trauma e do testemunho para uma Historiografia que se preocupe em destacar as particularidades que constituem a própria noção de um trauma coletivo no contexto brasileiro, marcado pela experiência da colonização. A obra estimula, dessa forma, a reflexão sobre a própria singularidade da construção histórica e cultural do Brasil na elaboração crítica de uma teoria do trauma não-colonizada, em um exercício que poderíamos chamar, um tanto genericamente, de *descolonizar a teoria do trauma*.

Em um âmbito político, a Historiografia, nessa perspectiva, pode ocupar um papel no presente participando das lutas por justiça social, mexendo nas feridas e nos traumas que o projeto moderno/colonial abriu nesses trópicos. A saber, a Historiografia e a teoria do trauma que se dediquem a uma tarefa política e de descolonização (política, cultural, epistêmica) desde o Brasil, precisam atentar para as sobrevivências que os traumas da colonização e da escravidão ensinam no presente do país. Seja através da repetição do etnocídio, ou mesmo na ausência de projetos de futuro do Brasil que abarquem os modos de vida indígenas, seja através do “racismo estrutural” brasileiro expresso nas prisões ou mesmo na formatação das cidades brasileiras, os fantasmas da colonização e da escravidão não param de assombrar o presente brasileiro. As lutas que os movimentos indígena e negro constituem no Brasil, em diversas frentes, fazem questão de destacar esse trauma, de afirmar a *presença* desse passado, de problematizar sua continuidade e repetição, tanto reclamando pela autodeterminação de seus modos de vida,

quanto reiterando a violência desse passado e requisitando processos de justiça e reparação no presente (como no caso das políticas afirmativas).

Os testemunhos, como formas de relato, atos de coragem e elaborações de memória, naquela ampla concepção que abordamos (articulando as duas origens etimológicas do termo: *testis* e *superstes*), ocupam um papel central nessa tarefa de tradução e descolonização da teoria do trauma desde o caso da história e da cultura brasileira. Os testemunhos também demandam a Historiografia questionar a relação que estabelece com seus documentos e objetos de estudo, aprendendo com as distintas estratégias de apresentação do passado que cada testemunho coloca, com suas técnicas performativas, e também buscando compreender e se posicionar sobre seus reclames éticos e políticos. Desde uma historiografia testemunhal, podemos pensar na elaboração de narrativas sobre o passado em uma dinâmica intersubjetiva, que traria diversos pontos de vista e experiências para a inscrição de memórias plurais e abertas a equivocidades, sem invisibilizar outras reivindicações de passado, mas denunciando experiências de violência e propondo uma terapia ou uma clínica cultural sobre elas, um processo de dizer e ser escutado, de estabelecer novos significados sobre o passado e assim abrir novas perspectivas de futuro.

Nessa tarefa de construção de uma historiografia testemunhal e de descolonização da teoria do trauma, há, ainda, vários capítulos a serem escritos. É importante que estes capítulos acompanhem as lutas por direitos e as guerras culturais do presente brasileiro. Se antes vimos que a ascensão da literatura de testemunho acompanhou um século de catástrofes como o XX, o crescimento de um movimento declaradamente averso às minorias étnicas e raciais (e todas outras minorias, naquele sentido deleuzo-guattariano) no Brasil, que culminou na eleição do candidato de extrema-direita Jair Bolsonaro nesse nosso tenebroso (TEMERoso) 2018, pode indicar um crescimento de intervenções artísticas e políticas de resistência e de testemunho em nosso país. Cabe estarmos atentos e pensarmos formas de aliança política do nosso campo disciplinar e científico com essa produção de memórias e narrativas que sujeitos subalternizados protagonizam desde o Brasil. O hip hop e o rap brasileiros, por exemplo, abrem caminho para pensarmos, complementarmente ao estudo de João Camillo Penna do testemunho carcerário brasileiro, um testemunho do racismo desde várias vozes e poéticas: a fusão com o rock em *Galanga Livre* (2017) de Rincon Sapiência, com o funk em *O Menino Que Queria ser Deus* (2018) de Djonga, com a música eletrônica e o blues de Baco Exu do Blues em *Bluesman* (2018), todos álbuns que pensam o racismo desde suas próprias experiências de ser negro no Brasil.

A humilde contribuição desse trabalho foi no sentido de investigar a série de fotografias

de *Marcados* enquanto um desses testemunhos da barbárie e de reparação dos traumas brasileiros. Desde sua proposta de ser um *testemunho do etnocídio*, poderíamos pensar na efetuação de uma história da colonização que se faça através de imagens e testemunhos, e que inscreva a violência e a injustiça do processo em uma memória politizada que faz reivindicações no presente. Assim, algumas linhas de investigação aqui propostas permaneceram em aberto: que outros testemunhos de etnocídio (para além dos de Kopenawa, Krenak e Andujar) encontramos na cultura? Como a História (o singular-coletivo homogeneizante) pode lidar, de maneira horizontal, com as Memórias (plurais e não-disciplinadas) de sujeitos subalternizados que também fazem uso do passado? Como realizar a interseccionalidade (étnico-racial, por exemplo) nessa teoria do trauma descolonizada e pensada desde os testemunhos brasileiros?

Se quisermos produzir uma Historiografia atenta a tais questões, cabe voltarmos aos testemunhos e a cultura, colocá-los no foco de nossa lente, escutá-los ao mesmo tempo com atenção e inquietude, dedicarmos tempo a eles. Talvez, assim, a Historiografia possa assumir, afinal, a condição de clínica cultural sobre os traumas históricos e coletivos que assombram nosso presente.

Referências

ANDUJAR, Cláudia. **Marcados**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

ALLOA, Emmanuel. **Iconic Turn: A Plea for Three Turns of the Screw**. *Culture, Theory and Critique*, v. 57, n. 2, p. 228-250, 2016.

_____. **Testimonio**. In: *Diccionario de la memoria colectiva*, ed. Ricard Vinyes, Barcelona: Gedisa, 2018.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer I: O poder soberano e a vida nua**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

_____. **Ninfas**. Tradução Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.

_____. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho (Homo Sacer III)**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume 1. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8ª ed. Revista. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BONI, Paulo Cesar. **De passado turbulento a ativista com causa**. *Discursos Fotográficos*, v. 6, n. 9, p. 249-273, 2010.

BRUM, Eliane. **Bolsonaro é uma ameaça ao planeta**. *El País*, out. 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/17/opinion/1539799897_917536.html. Acesso 05/11/2018.

_____. **Belo Monte: a anatomia de um etnocídio**. *El País*, v. 1, p. 12, 2014. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2014/12/01/opinion/1417437633_930086.html. Acesso 25/11/2018.

BUARQUE, Virgínia; CUNHA, Nara Rúbia de Carvalho. **A historiografia em viés testemunhal**. Locus (UFJF), v.21, p. 9-27, 2015.

CAMILLO PENNA, João. **Escritos da sobrevivência**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

_____. **A experiência da violência**. Metamorfoses - Revista de Estudos Literários Luso-AfroBrasileiros, v. 13, n. 1, 2016.

CARUTH, Cathy. **Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History**. Baltimore/London: The Johns Hopkins Press Ltd., 1996.

CLASTRES, Pierre. Do etnocídio. In: _____. **Arqueologia da violência: pesquisas de antropologia política**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Tradução Diego Cervelin. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2010.

DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo por vir?** Ensaio sobre os medos e os fins. Desterro: Cultura e Barbárie; ISA, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: rizoma. **Mil platôs**, v. 1, p. 11-38, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

_____. **Remontar, remontagem (do tempo)**. Tradução Milene Migliano. Caderno de Leituras, n.47. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2016.

_____. **Quando as imagens tomam posição**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

_____. **S'inquiéter devant chaque image**. Entrevista com Georges Didi-Huberman realizada por Mathieu Potte-Bonneville e Pierre Zaoui. Vacarme, nº37, outono, 2006. "Inquietar-se diante de cada imagem", tradução de Vinícius Nicastro Honesko, disponível em: <http://flanagens.blogspot.com.br/2011/05/inquietar-se-diante-de-cada-imagem.html>. Acesso 12/10/2018.

ENDO, Paulo. **Partilha, testemunho e formas contemporâneas do excessivo**. Ide. São Paulo, v.31, n.47, p.70-74, dez. 2008.

ESTEVEVES, Juan. Andujar em entrevista de Juan Esteves. Site **Olhavê**. Nov. 2009. Disponível em: <http://olhave.com.br/2009/11/andujar-em-entrevista-de-juan-esteves/> Acesso em 08/10/2018.

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

FOSTER, Hal. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Documentos da cultura: documentos da barbárie**. Ide, v. 31, n. 46, p. 80-82, 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1992.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

JUNGES, Márcia. **A literatura de testemunho e a afirmação da vida**. Revista do Instituto Humanitas Unisinos. Edição 344. Set. 2010. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/3534-marcio-seligmann-silva-2> (Acesso 25/11/2018).

KRENAK, Ailton. **O Eterno Retorno do Encontro**. In: Novaes, Adauto (org.), *A Outra Margem do Ocidente*, Minc-Funarte/Companhia Das Letras, 1999. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/narrativa-krenak-o-eterno-retorno-do-encontro/>. Acesso 05/11/2018.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KOPENAWA, Davi. **Xawara: o ouro canibal e a queda do céu**. Entrevista a Bruce Albert. In: ANDUJAR, Cláudia; RICARDO, Carlos Alberto (orgs.). *Yanomami: A todos os povos da terra*. São Paulo: CCPY; Cedi; Cimi; NDI, 1990. Disponível em:

https://pib.socioambiental.org/files/file/PIB_verbetes/yanomami/xawara.pdf.

Acesso

05/11/2018.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**. contribuição a semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2006.

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

MITCHELL, W. J.T. **O que as imagens realmente querem?** In: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

NICOLAZZI, Fernando. **História: memória e contramemória**. Métis: história & cultura, v. 2, n. 3, 2003.

OLIVEIRA NETO, Thiago. **A geopolítica rodoviária na Amazônia: BR-210 ou Grande Perimetral Norte**. Revista de Geopolítica, v. 6, p. 123-142, 2015.

PEREIRA, Vera Lúcia. **Marcados, de Claudia Andujar: do documento visual à imagem poética**. Dissertação. Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Artes. 2016.

PLON, Michel; ROUDINESCO, Elisabeth. **Dicionário de psicanálise**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1998.

RANCIÈRE, Jacques. **As imagens querem realmente viver?** In: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

RICOUER, Paul. **O perdão pode curar?** Lisboa: LusoSofia, s.d.

RUFER, Mario. **Memoria sin garantías: usos del pasado y política del presente**. Anuario de Investigación 2009. UAM-X. México. p. 107-140. 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Literatura e Trauma**, Pro-Posições, Faculdade de Educação UNICAMP. vol. 13, n. 3 (39), set./dez. 2002.

_____. **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Editora Unicamp, 2003.

_____. **Testemunho e a política da memória**: o tempo de depois das catástrofes. Projeto história, São Paulo (30), jun. 2005.

_____. **Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina.** Temas em Psicologia (Ribeirão Preto), v. 17, p. 311-328, 2010.

_____. **O imperativo dos traços.** In: _____. Dossiê 'A arte como inscrição da violência', Revista Cult, São Paulo, n. 197, ano 17, dez. 2014. p. 30.

_____. **Relações humanas no mundo contemporâneo: testemunho como chave ética.** instituto cpfl. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZE0GqiYLFWY> (acessado em 21/08/2018).

TAMM, Marek. **Afterlife of events: Perspectives on mnemohistory.** Springer, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Sobre a noção de etnocídio, com especial atenção ao caso brasileiro.** Referência incompleta. 2014. Disponível em: <https://ufrj.academia.edu/EVdeCastro> (acessado em 21/08/2018).