

A MÁSCARA DE SALAZAR E OUTRAS FOTOGRAFIAS* UMA HISTÓRIA NO FUTURO DO PRETÉRITO

THE MASK OF SALAZAR AND OTHER PHOTOGRAPHS A HISTORY OF WHAT COULD HAVE BEEN

LUCIANA MARTINEZ**

lucianatmartinez@gmail.com

Em diversos momentos de suas teses *Sobre o conceito da História*, Walter Benjamin afirma ser imperativo do historiador parar o tempo, fixar o passado e destacá-lo do “tempo vazio e homogêneo” do progresso (1994b, p. 229). O objeto histórico seria o tempo desta imobilização que “estilhaça o contínuo da história” (*ibid.*, p. 262) em direção à redenção. Neste ensaio, proponho um percurso entre três fotografias, interpretadas aqui como imagens dialéticas capazes de condensar passado, presente e futuro num único instante. Através delas, sugiro que desenhemos rupturas na linha temporal do progresso e vislumbremos uma remontagem da história. O ponto de partida desta constelação de imagens é uma fotografia da reinauguração do Padrão dos Descobrimentos, em 1960, durante as Comemorações Henriquinas. Depois, veremos fotografias de Eduardo Viveiros de Castro em comunidades indígenas, nos anos 1980, e de Carlos Vergara no bloco de carnaval do Cacique de Ramos, no Rio de Janeiro, durante a década de 1970. No passado fixado por estas imagens, no tempo suspenso das fotografias, este trabalho vai buscar brechas para um futuro alternativo.

Palavras-Chave: Fotografia; Walter Benjamin; história; Brasil; Portugal.

Throughout his *Thesis on the Philosophy of History*, Walter Benjamin claims it is mandatory for the historical materialist to arrest time, to seize the past and to detach it from the “homogeneous, empty time” of progress (2007, p. 261). The historical object would be, then, the time of this immobilization of the past that “blast[s] open the continuum of history” (*ibid.*, p. 262). In this essay, I propose a tour between three photographs, read here as dialectical images capable of condensing past, present and future in a unique instant. Through their analysis, I suggest that we draw ruptures in the temporal line of progress and that we imagine a new montage of history. Our starting point is a photo of the Monument to the Discoveries, in Lisbon, in 1960, during the 5th centenary of the death of Henry the Navigator. Then, I will analyze photographs of Eduardo Viveiros de Castro taken in indigenous communities in the 1980s and of Carlos Vergara shot in Rio de Janeiro’s street carnival during the 1970s. In the past fixed in those images, in the suspended time of the photographs, this essay will search for breaches from which to build an alternative future.

Keywords: Photography; Walter Benjamin; History; Brazil; Portugal.

* Esse texto é dedicado à memória do Prof. Maurício Lissovsky, o maior detetive de imagens que conheci, professor e pensador brilhante, cuja obra se tornou uma referência para tantos.

** Doutoranda do Programa de Pós-Colonialismos e Cidadania Global do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra e bolseira da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT). Nos últimos anos, tem pesquisado sobre memória do colonialismo português em Portugal e no Brasil atuais a partir da análise de objetos culturais. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6671-4351>

Data de recepção: 01-03-2022
Data de aceitação: 09-09-2022
DOI: 10.21814/2i.3965

1.

É conhecida a confusão (não se sabe se proposital ou não) que Walter Benjamin faz entre uma fotografia de Franz Kafka criança e uma de si próprio num estúdio em Berlim. A primeira imagem foi analisada por Benjamin em seu famoso ensaio sobre o escritor, “Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte” (1994a). Já a segunda encontra-se em uma das versões de *Infância berlinense por volta de 1900*, em um fragmento em que Benjamin descreve a lembrança de ser fotografado quando criança em um daqueles estúdios característicos do século XIX: com cenários exóticos, roupas que parecem fantasias e a exigência de ficar muito tempo parado posando para a câmera. Percebe-se então que se trata do mesmo estúdio da fotografia de Kafka. Teria Benjamin visto nos olhos tristes do pequeno Kafka a melancolia que se consolidaria em sua própria vida adulta? Ou antes, teria revisto, ali, naquele momento, uma tristeza infantil próxima o bastante à que ele mesmo experimentara quando pequeno para que se esquecesse que aquele menino e a situação que descrevia não eram memórias da infância em Berlim, mas elementos de uma fotografia que vira anos antes? O “sorriso forçado nos lábios do pequeno alpino não é tão triste como o olhar do rosto infantil que, à sombra da palmeira interior, em mim mergulha” (*apud* Mota, 2015, p. 61), escreve Walter Benjamin, sugestivamente, a respeito. O fato é que pouco importa a origem ou a intenção de sua



Fig. 1 Amadeu Ferrari, *Comitivas portuguesa e brasileira durante a reinauguração do Padrão dos Descobrimentos (1960)* | Arquivo Municipal de Lisboa

seguidos por seus pares. Trata-se da reinauguração do Padrão dos Descobrimentos, desta vez erguido em betão, para que perdurasse no tempo o símbolo de um Portugal

Por um instante, em um momento fugaz de reconhecimento e reciprocidade, na correspondência entre olhares tristes, Walter Benjamin foi Franz Kafka.

Voltarei a esta anedota mais à frente. Por ora, comecemos o percurso de imagens proposto por este ensaio. O ponto de partida é a Lisboa de 1960. Na imagem, dois homens de fraque seguem à frente de uma comitiva de homens, alguns estão fardados, outros vestem terno e gravata. Estão todos reunidos para inaugurar um monumento que representa o descobrimento do país de um pelo país do outro, descobridor e descoberto lado a lado,

descobridor dos mares.¹ Os dois homens em primeiro plano representam, à esquerda, o governo português, e, à direita, o brasileiro. No instante em que meu olhar se cruzou com aquela imagem, com o registro dessa espécie de cortejo em honra aos navegadores do passado, o brasileiro e o português se transformaram na mesma pessoa. Seus trajes seriam, inclusive, idênticos, não fossem a cartola e a luva negra que traz o homem à esquerda. E quem são eles? Trata-se de António de Oliveira Salazar e Juscelino Kubitschek. Ou, assim, eu julgava.

Como escreve Walter Benjamin:

[...] a chamada imagem interior do nosso próprio ser que trazemos em nós é, de minuto a minuto, pura improvisação. Adapta-se, se assim pode dizer-se, completamente às máscaras que lhe vão sendo apresentadas. O mundo é um arsenal dessas máscaras. [...] nada nos faz mais felizes do que alguém vir a ter connosco com uma caixa de máscaras exóticas e experimentarmos como nos ficamos os exemplares mais raros, a máscara de assassino, do magnata das finanças, do velejador à volta do mundo. Olhar através delas deixa-nos enfeitiçados. Vemos as constelações, os momentos em que, no fundo, fomos verdadeiramente uma coisa ou a outra ou isto tudo de uma vez (2021, pp. 127-128).

Estas mesmas máscaras que, como Benjamin descreve, vestimos repetidamente na tentativa – sempre precária – de construirmos para nós mesmos uma identidade, também as colocamos nos outros. A vida, como o próprio autor argumenta na continuação deste fragmento, é um “jogo de máscaras” (*ibidem*): oferecemos umas, aceitamos outras e assim seguimos. As constelações que elas nos oferecem podem ser lidas como “pausas do destino” (*ibidem*); isto é, momentos de recuo em que – com uma clareza fugaz – vislumbramos um caminho que por pouco (ou nem tão pouco) não seguimos, mas que, tivéssemos seguido, nos traria a possibilidade de um futuro totalmente diferente do que vivemos. Ou, como quero argumentar com esta imagem das Comemorações Henriquinas, uma pausa do destino, uma suspensão do fado, uma paragem fatal, que pode nos revelar um futuro sonhado conjuntamente entre certos Brasil e Portugal. No caso desta imagem, meu olhar ofereceu a máscara de Salazar ao homem que caminha ao lado e à frente de Juscelino Kubitschek, como se o pretendesse guiar. Durante meses, aos meus olhos e aos de alguns de meus interlocutores portugueses e brasileiros, ele a portou com desenvoltura.

A primeira vez que vi a fotografia de JK e do homem que parecia Salazar foi em 2020, pouco depois de ler um texto de Eduardo Lourenço (2014), no qual o ensaísta critica a participação do Brasil nas Comemorações Henriquinas à luz dos movimentos de descolonização na África. Lourenço argumenta que Juscelino – “de mãos dadas com Salazar” (*ibidem*, p. 28) – colocou o Brasil como caução do colonialismo português: “A antiga colónia, a colónia-tipo, o prodigioso Brasil que tomara jubilosamente o *Boeing* para vir proclamar a um mundo apaixonado e injusto a grandeza única da obra portuguesa” (*ibidem*, pp. 29-30). Foi, assim, que semanas mais tarde, quando encontrei esta fotografia, julguei ter visto o “elástico sorriso” (*ibidem*) de Kubitschek cumprimentar o salazarismo. No encontro entre o meu olhar e aquela fotografia, aqueles dois homens que em seus respectivos países simbolizam momentos tão distintos dividiram, ali, um mesmo instante. Como um tempo que irrompe do rio do tempo, aquele instante que assemelhou o Portugal de Salazar e o moderno Brasil de Juscelino se cruzou com meu olhar e pude reconhecer, décadas depois, a inusitada similaridade entre os dois políticos. Se há muitos futuros inscritos em cada presente – e tentarei convencê-los disto neste breve

¹ O Padrão dos Descobrimentos foi construído pela primeira vez para a Exposição do Mundo Português, em 1940, em Lisboa. À época, foi concebido como um monumento efêmero e erguido com materiais perecíveis. Em 1960, para marcar os 500 anos da morte do Infante D. Henrique – considerado o grande patrono da expansão colonial portuguesa do século XVI –, durante as Comemorações Henriquinas, foi reconstruído com materiais mais resistentes de modo a marcar de maneira permanente a paisagem à beira do Tejo.

ensaio—, também há naquela imagem algo além dos vestígios de uma semelhança entre JK e o homem que fazia parte da comitiva portuguesa: estão ali as ausências próprias ao futuro representado por estes homens – tão diferentes ainda que muito parecidos.

A história, como Benjamin a concebeu, não é a ciência do passado, não é a apreensão de fatos idos em sua suposta exatidão. É, antes, um modo de “apropriar-se de uma reminiscência tal como ela relampeja no momento de um perigo” (Benjamin, 1994d, p. 224). Como um relâmpago, o passado, tensionado para o futuro, irrompe no presente em um instante fugaz, mas capaz de provocar um poderoso turbilhão no rio do tempo. A história, portanto, não deve ser concebida como uma sequência linear de fatos. Ela é, para Benjamin, construída por imagens – mais especificamente, imagens dialéticas capazes de condensar passado, presente e futuro num único instante, imagens que se apresentam como cristais do tempo (Didi-Huberman, 2017: 306) e que, na confusão temporal que inauguram, convocam sua elaboração por meio da crítica. O paradigma das imagens dialéticas em Benjamin é a fotografia (Cadava, 1997; Lissovsky, 2014). É a partir dela que podemos entender um elemento central para a temporalidade benjaminiana: a interrupção. Em movimento similar ao do historiador de Walter Benjamin, o fotógrafo é aquele que, no clique da câmera, desloca um instante do fluxo do tempo.

Reza a quinta tese de Benjamin *Sobre o conceito da História*: “[a] verdadeira imagem do passado perpassa veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (Benjamin, 1994d, p. 224). A possibilidade de interrupção do tempo, ou melhor, da própria história tal como Benjamin a elaborou, assenta na experiência do reconhecimento. Só aquele que distingue o breve cintilar do passado no presente é capaz de retê-lo e, assim, destacá-lo do “tempo vazio e homogêneo” do progresso (*ibidem*, p. 229). Para Maurício Lissovsky (2014, p. 18), a espera pela irrupção do passado é justamente a espera pela sua recuperação. A imagem dialética articula estes dois elementos um tanto paradoxais que formam a noção de tempo em Benjamin: a interrupção efêmera, rápida e fugaz e a possibilidade de o reconhecimento imobilizar um instante passado. Nas imagens dialéticas, o que “é fugaz só se torna perceptível na interrupção; e só é passível de interromper o que se fez notar na sua fugacidade. E, no entanto, fugaz é precisamente isso que não se pode interromper” (2014, p. 20). A fotografia, similarmente, articula o fugaz e o interrompido: o clique registra um instante específico no meio de tantos outros, oscilando sempre “entre aquilo que lhe escapa e isto que nel[e] se infiltra” (*ibidem*). O passado vai ao encontro do presente em que o historiador por sua vez o visa, como quem o quer recuperar: que se reconheçam mutuamente, que se encostem por um breve momento – disto depende a realização das possibilidades adventícias que se aninham ainda hoje em cada instante alguma vez transcorrido. Por isso é que não há acontecimento perdido para a história, quando se está disposto a escová-la a contrapelo, como propõe Benjamin.

Voltemos aos homens de fraque.

Em primeiro plano, vemos um deles com a cartola negra na mão esquerda. Logo atrás está Juscelino Kubitschek. Traçamos uma diagonal a partir do primeiro dos dois homens e o liguemos ao segundo, JK. Estiquemos a linha mais um pouco até a bandeira do Brasil e, por último, até o Padrão dos Descobrimentos. Mais especificamente, até a representação de um navegador, o único entre os que compõem o monumento que podemos ver por completo na fotografia. Cheguemos mais perto: os homens no passeio e o navegador na pedra têm altura similar. É impossível precisar as intenções do fotógrafo no momento exato deste registro, mas sabemos que ele esperou o momento certo para criar esta proporção entre homens, bandeira e monumento. Qualquer que tenha sido o seu propósito, é essa espera mesma o que ficou registrado. E o que bandeira e monumentos tais como o Padrão dos Descobrimentos têm em comum? São ambos símbolos de uma

nação, de ordem e progresso, como está inscrito na própria bandeira brasileira. E o progresso, reitera Benjamin, é a barbárie cuja marcha devemos interromper.

O fato de os dois homens e a figura no monumento, graças a um jogo de perspectiva encenado pela espera do fotógrafo, assumirem nesta foto tamanhos similares parece indicar algo mais. Se toda fotografia condensa passado, presente e futuro, arrisco dizer que esta imagem nos aponta o lugar destes homens na história. Padre António Vieira dizia que a humanidade se dividia entre os homens que constroem estátuas de mármore e os que fazem monumentos de murta. As construções do primeiro tipo são difíceis de erguer, mas muito resistentes e uma vez levantadas sustentam no tempo uma figura que se quer intacta. As outras se desfazem rapidamente, seus ramos crescem por todos os lados e é preciso podá-las constantemente ou ganham novas formas. A divisão do jardim do mundo entre estes dois tipos é um elogio aos homens europeus – os civilizados que erguem seus símbolos em pedra resistente, que se congelam em mármore – e, correspondentemente, a depreciação do que mais tarde Eduardo Viveiros de Castro chamaria de a “inconstância da alma selvagem” (2002).²

As estátuas que Vieira descreveu são como o Padrão dos Descobrimentos. Para ele, símbolos da civilização. Para tantos outros, lembranças de massacres e genocídios, símbolos da barbárie. Monumentos como o que existe em Lisboa representam a memória dos vencedores, fixam a história da forma como o poder a quis contar. Em nada se assemelham ao processo proposto por Benjamin, este que “narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, [e] leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para história” (1994d, p. 223). Que um membro da comitiva salazarista represente a barbárie é algo de muito fácil assimilação histórica. E Juscelino Kubitschek? JK representa a modernização do Brasil, símbolo maior da construção de Brasília, a capital modernista erguida no meio de um cerrado feito tábula rasa. Ao alinharem-se com o monumento, na brevidade de um instante, meu olhar reconhece a semelhança entre os dois homens, as nações que eles representam ali e seus ideais civilizatórios, projetados violentamente sobre antigas colônias ou sobre seus próprios países. Para mim, no instante em que os vejo na fotografia, a diferença entre os dois se reduz a uma luva e uma cartola.

Por fim, recuperemos Lissovsky. O historiador afirma: as fotografias oscilam entre o que a elas lhes escapa e o que nelas se infiltra. Inicialmente, considerei ser o navegador o elemento infiltrado na foto, aquilo que permitiu iluminar a semelhança entre JK e o homem que parecia Salazar. Só tempos depois, em dezembro de 2021, descobri o que, de modo sorrateiro, havia adentrado aquela imagem: a máscara de Salazar. Depois de meses analisando a fotografia como se o ditador português ali estivesse, fui alertada sobre meu equívoco: o homem não era António de Oliveira Salazar. O que teria me levado a uma tal confusão, se o homem (agora misterioso) nem sequer se parece com Salazar? Sim, é sabido que o presidente do conselho português esteve na inauguração. E, sim, eles vestiam a mesma roupa, ambos tinham cabelos brancos e entradas. Há, também o fato de que este homem foi registrado em primeiro plano com JK e que esta imagem está incluída entre as fotos oficiais do evento no site do próprio Padrão dos Descobrimentos, o que provavelmente me induziu a ver ali uma figura importante. Além disso, a imagem foi vista pelos colegas com as quais a compartilhei, sem que nenhuma suspeita sobre a identidade do homem tivesse sido levantada. Mas, então, se não é Salazar, quem é?

Na tentativa de solucionar este enigma fotográfico, saí em busca de outras imagens da viagem de Juscelino a Portugal no Acervo Municipal de Lisboa e em jornais da época. O homem que parecia Salazar é visto em algumas fotos e, nestas, não há espaço para

² Esta história faz parte do *Sermão do Espírito Santo* (1657) e é reproduzida por Viveiros de Castro em *A inconstância da alma selvagem* (2002, pp. 183-184).

dúvida: era apenas uma máscara. Ainda assim, em nenhum dos registros fotográficos, encontrei informações sobre sua verdadeira identidade. Insisti mais um pouco. Comparei o homem a fotos de ministros do governo português à época, mostrei as imagens a colegas historiadores, até que percebi que a verdadeira identidade deste misterioso senhor pouco me diria. Afinal, foi a máscara de Salazar que meu olhar lhe ofereceu naquele (nem tão breve) instante que iluminou o elo entre aquele Portugal e o Brasil moderno, revelando a ligação entre o ideal civilizatório, o moderno, e o colonialismo. Como na história de Benjamin e Kafka, aqui o homem também foi Salazar. E esta sobreposição de figuras relevou o futuro oculto sonhado por aqueles homens: um destino compartilhado entre um Portugal colonizador e seu irmão atlântico.

Mas os enigmas propostos pela fotografia não dizem respeito apenas ao que nela se poderá ter infiltrado, ao que nela se terá feito presente. Resta ainda perguntar pelo que nesta imagem se revela como ausência, isto é, pelo que escapa inteiramente à foto de que participam representantes de duas nações, Portugal e Brasil, rodeados de símbolos nacionais. Quem afinal faz parte das ideias de nação projetadas por esta fotografia? Certamente não os protagonistas das imagens que veremos adiante.

2.

Quando pensamos no encontro entre fotografia e antropologia indígena, com frequência, imaginamos os retratos posados de homens, mulheres e crianças com o corpo pintado, adornados de penas e cocares registrados quase como exemplares de uma espécie em extinção, bastante comuns ao campo no século XIX e cujos ecos podemos identificar em trabalhos mais recentes de alguns fotógrafos contemporâneos. São imagens marcadas por uma certa encenação de estereótipos ou ideias projetadas sobre o indígena. As fotografias de Eduardo Viveiros de Castro, no entanto, escapam a tal modo de representação. A verdade é que as imagens capturadas durante seu trabalho de campo no Médio Xingu, nos anos 1980, sequer fazem parte de sua pesquisa antropológica. Viveiros de Castro já repetiu em inúmeras entrevistas e textos: “não sou praticante do que se chama hoje antropologia visual” (2015). Das estátuas de mármore da civilização ocidental, sugiro que passemos junto a Viveiros de Castro às murtas indígenas. Mas, antes, uma volta rápida em outro jardim: o da pintura barroca.

Em uma imagem, presente e passado nunca cessam de se reconfigurar, afirma Georges Didi-Huberman (2017). Estar diante de uma imagem é estar face a imbricações temporais que articulam passado, presente e futuro repetidamente e de maneira sempre diversa. É como se, por espasmos ou reviravoltas, tempos distintos irrompessem e se revolvessem a si mesmos e uns aos outros na imagem, talvez em mecanismo similar à memória ou aos assombros. Foi, na tentativa de repensar a história da arte, que similarmente Aby Warburg viu os nós inextricáveis do tempo e lá vislumbrou a sobrevivência. Segundo Didi-Huberman (2013, p. 46), o conceito *Nachleben*, de Warburg (aqui traduzido como sobrevivência),³ diz respeito à “intensa sensação – evidente em si, porém menos óbvia em suas consequências metodológicas – de que *o presente se tece de múltiplos passados*” (grifos originais). A palavra *Nachleben* tem o sentido do pós-viver, isto é, fala de “um ser do passado que não para de sobreviver. Num dado momento, seu

³ Neste artigo, sigo a tradução de Didi-Huberman usada no livro *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (2013). A tradução, no entanto, é disputada e alguns optam por “vida póstuma”. A edição brasileira de *Histórias de fantasmas para gente grande* (2015), por exemplo, escolhe esta segunda versão apesar de reforçar a dificuldade em transpor o termo alemão para o português.

retorno em nossa memória torna-se a própria urgência, a urgência anacrônica do que Nietzsche chamou de inatural ou *intempestivo...*” (2013, p. 29, grifo original).

Neste sentido, outras imagens estão sempre a saltar da que encaramos de frente, povoada ela mesmo de outras imagens que irrompem abruptamente e cujas presenças são impossíveis de controlar. As sobrevivências são como lembranças dadas como perdidas que num dia qualquer ressurgem vivas na nossa cabeça. São rastros que nos encontram, nos perseguem. E, assim como a própria memória, não são fixas. É precisamente este deslocamento constante no tempo e no espaço que provoca alterações a cada vez que a sobrevivência irrompe no presente. O que sobrevive é sempre uma metamorfose de um outro passado, seu renascimento. Como se um tempo progresso encontrasse subitamente em outro tempo um tempo que lhe é próprio. Do meu reencontro com a fotografia de Viveiros de Castro, saltou-me a pintura barroca. E para ler esta sobrevivência, proponho um quadro em especial: *Diane découvrant la grossesse de Callisto* (1615-1620), de Paul Brill.



Fig. 2 Paul Brill, *Diane découvrant la grossesse de Callisto* (1615-1620) | Acervo Museu do Louvre

Na obra, o pintor flamengo recria uma cena descrita nas *Metamorfoses* (2007, pp. 69-73), de Ovídio, na qual Diana e suas companheiras ninfas descansam em um rio. Enquanto se prepara para banhar-se, a deusa da caça repara que Calisto se recusa a despir-se e descobre que a relutância era uma tentativa de disfarçar a gravidez, fruto da relação com Júpiter. Tomada pela ira, Diana ataca Calisto. No quadro, o embate entre deusa e ninfa é reduzido ao canto esquerdo inferior. No resto da pintura, vemos outros grupos de ninfas com seus arcos e flechas ao lado, alguns cachorros e o rio. A natureza toma a maior parte da tela, onde mulheres e animais adquirem escala diminuta. Muitas das histórias

retratadas por Ovídio trazem deuses e mitos da Antiguidade Clássica que foram reproduzidos em estátuas e quadros como o de Bril. São representações que estão hoje espalhadas por museus e cidades europeias, como a escultura *Apolo e Dafne* (1622-1625), de Bernini, e a pintura *Narciso* (1597-1599), de Caravaggio. São mitos que se tornaram exemplos da civilização onde – na narrativa mais usual – foi gestada a cultura europeia. “Nossa ideia de cultura”, diz Viveiros de Castro (2002, p. 195), “projeta uma paisagem antropológica povoada de estátuas de mármore, não de murta: museu clássico antes que jardim barroco”. Sugiro que olhemos esta pintura como um momento de passagem do jardim barroco para a petrificação no mármore; a solidificação destes mitos como símbolos de memória e tradição de um *ser europeu* – ou dito em termos mais próximos aos do antropólogo: sua consolidação como “mármore identitário” (*ibidem*).

Warburg vê a história como aquilo que nela vive, seu passado sobrevivente. Como em Benjamin, seu objeto também não são os fatos passados, mas uma força “sobrevivente, metamórfica e da qual o historiador fatalmente experimentará a onda de choque, se não o contato, o choque em si” (Didi-Huberman, 2013, p. 147). A força da história é aquela que produz a descarga elétrica que ilumina as sobrevivências do passado. A escala entre natureza, ninfas e Diana pode ser um rastro desse outro passado: quando à história do mito ainda era reservada apenas uma parte limitada da tela. Que imagem poderia fazer cintilar o rastro e revelar-nos a sobrevivência deste quadro? Vejamos a fotografia de Viveiros de Castro.



Fig. 3 Eduardo Viveiros de Castro, *Indígenas do grupo Arawaté retornam da caça no porto da aldeia do Médio Ipixuna* (1982)

Entre 1981 e 1983, Viveiros de Castro passou onze meses com os Arawaté, grupo indígena tupi-guarani que vive no Médio Xingu, na Amazônia. À época, fazia apenas cinco anos que os Arawaté haviam tido o primeiro contato com os homens brancos – provocado pela construção da Transamazônica, rodovia aberta durante os anos da ditadura militar. Para o campo antropológico, Viveiros de Castro levou uma antiga

atividade sua: a fotografia.⁴ As fotos feitas durante este período retratam o cotidiano dos Arawaté: a caça, o rio, a roça, a aldeia, a fabricação de utensílios e o xamanismo. Neste ensaio, escolhi uma delas: um registro de 1982 que mostra um grupo de homens e uma criança no rio depois de caçar. Nela, vemos alguns homens se banhando, outros sentados na pedra, alguns com as armas nas costas e sacolas de palha no chão. Trata-se de um grupo na volta da caça que antecede a cerimônia do cauim, bebida alcóolica tradicional feita da mandioca. Repouso e caça coincidem na imagem. Homem e natureza também. A harmonia da cena ganha um tom onírico a partir da textura da fotografia. Nela, revejo o jardim barroco com suas ninfas, mas não como mármore. É como se a fotografia dos Arawaté abrisse uma brecha na pintura barroca e revelasse a sobrevivência da murta no que foi feito mármore. Ou antes, é como se nela os deuses da Antiguidade retornassem à sua condição murta, à tal inconstância selvagem, reflexo de uma forma de relacionar-se com o outro totalmente diversa e distante da que nós, sujeitos modernos e ocidentais, aprendemos a construir e reforçamos em nossas práticas cotidianas, e que assenta em cadeias de oposição, binarismos e distanciamentos (Viveiros de Castro, 2002).

Viveiros de Castro costuma dizer que os indígenas são exemplos a partir dos quais o homem branco pode e deve aprender. Como aponta Eduardo Sterzi (2019, p. 11), nas fotografias do antropólogo vemos este caráter exemplar ao observarmos “um ou mais índios exercendo alguma atividade – por exemplo, preparar a comida – ao mesmo tempo que repousam na rede ou no chão”. No caso desta imagem específica, descanso e caça convergem num mesmo instante. “Trata-se de uma atitude flagrantemente paradoxal para os padrões do Ocidente capitalista”, para os quais a ideia de misturar repouso e produção num mesmo gesto soa absurda (*ibidem*). A imagem, sugiro, abre ainda outra brecha para um devir-murta. A relação entre homem e natureza na fotografia, do eu com seu fora. Ao descrever a relação entre invasores e missionários portugueses e grupos tupinambás no século XVI, Viveiros de Castro nos lembra que os indígenas acreditam que o fora está constantemente engajado em um processo de interiorização e que este interior nada é a não ser o movimento de encontro com o fora. Ou seja, não existe a ideia de (ou a obstinação por) fronteiras fixas, nem a noção de que o outro é um espelho negativo do eu: “A sociedade [tupinambá] era, literalmente, o resíduo indigesto: o que a movia era a relação ao fora. O outro não é um espelho, mas um destino” (Viveiros de Castro, 2002, p. 220). Neste devorar o outro dos tupinambás canibais, nesta inconstância que nada mais é do que a aceitação da incompletude, talvez pudéssemos reconhecer um outro exemplo a partir do qual traçar linhas de futuro alternativo ao estado-fim que parece pairar na sociedade contemporânea. Mas, antes de refletir precisamente sobre aberturas ao nosso estado presente, uma última parada: um bloco de carnaval.

3.

⁴ Nos anos 1970, Viveiros de Castro atuou como fotógrafo de cena do cineasta Ivan Cardoso. Fotografias feitas nesta época foram reunidas a imagens tiradas durante o trabalho de campo, nos anos 1980, na exposição “Variações do Corpo Selvagem”, de curadoria de Veronica Stigger e Eduardo Sterzi. A mostra foi exibida no Sesc Ipiranga, em São Paulo, em 2015, e no Centro Internacional de Artes José de Guimarães, em Portugal, em 2019.



Fig. 4 Carlos Vergara, *série Carnaval* (1972-1978)

Paremos diante desta fotografia. Três homens negros, em cujos peitos nus lemos “poder”. Miremo-los mais ou menos longamente, frontalmente ou de esguelha, não importa com que disposição, espírito ou juízo: eles nos olham de volta. Eis a mais poderosa experiência da aura, tal como descrita por Benjamin em “Sobre alguns temas em Baudelaire” (1989, pp. 139-140): “[q]uem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar. Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar”. Mas é possível falar de aura quando se está diante de uma fotografia, marco maior do declínio do valor aurático da obra de arte, isto é, advento decisivo, na história das imagens, do privilégio do valor de exposição em detrimento do valor de culto? Em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1994b), Benjamin identifica precisamente no retrato fotográfico um último aceno aurático. Neste sentido, reencontrar a aura na fotografia seria reconhecer nela esta capacidade de devolver ao espectador o seu olhar. No entanto, esta não é a única dimensão de uma experiência da aura. Vejamos outra definição atribuída por Benjamin ao fenômeno: a aura seria “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (*ibidem*, p. 170).

A série *Carnaval* (1972-1978), de Carlos Vergara, reúne fotografias feitas em blocos de rua no centro e no subúrbio do Rio de Janeiro, nos anos 1970. Possivelmente, a mais conhecida delas é a reproduzida neste ensaio. Esta imagem reúne a um só tempo as duas experiências da aura descritas acima. Por um lado, ela nos olha de volta, independentemente de como a miremos; por outro, desdobra-se em um tempo e um espaço infinitamente distantes que todavia nos ressurgem aqui e agora, fazendo com que não saibamos ao certo onde ou quando estamos. Estas são ainda características centrais ao que Benjamin chamou de imagens dialéticas, aquelas a partir das quais a história como ele a concebeu é construída. Trata-se de “uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente” (Didi-Huberman, 1998, p. 172). Como imagem dialética, a fotografia de Vergara nos convoca a uma elaboração crítica, provocada pelo reencontro da aura no olhar dos homens e pelo

que trazem no peito. Não podemos escapar à pergunta: afinal, qual é o poder inscrito em seus corpos?

Difícilmente o espectador desta foto pode se manter indiferente ao olhar daqueles homens. Eles nos encaram, não importa o que façamos. E dos seus olhos, passamos para seus dorsos. Eles escrevem em seus corpos aquilo que lhes é negado. Ou antes, aquilo que historicamente no Brasil é exercido sobre corpos negros a partir do signo da violência, do poder repressor, aniquilador. Mas não é este poder que desta vez estes homens escrevem com as próprias mãos em seus corpos. No ato de inscreverem-se a si mesmos com a palavra poder, os homens na fotografia reclamam uma outra dimensão: ao posar para a foto com a palavra “poder” em seus próprios peitos, aqueles homens recusam-se a ser objetos do poder que os massacra e o tomam para si. E será outra a ideia de revolução? O que pretende um revolucionário, todo revolucionário, em qualquer tempo ou espaço, senão a tomada do poder? Na ínfima fração de tempo fixada no pequeno espaço da fotografia, na desorientação espaço-temporal em que nos lança a sua aura, em um tempo fora do contínuo do tempo, em um lugar sem lugar, aqueles homens são verdadeiros revolucionários.

Comparemos então o poder desses homens aos homens de poder que aparecem na primeira imagem deste ensaio. A diferença entre eles é mesma que distingue a potência revolucionária da própria expressão da contrarrevolução. Não há nada mais enrijecido, estéril, marmóreo, do que a marcha daqueles homens de fraque que acreditavam mover o mundo, seus mundos. E nada mais dinâmico, transformador, indômito, inconformado e auspicioso do que aqueles outros homens parados diante da câmera, com a força inscrita em seus peitos nus.

4.

Se o pensamento de Viveiros de Castro sugere o caráter exemplar dos indígenas com quem poderíamos aprender a construir um caminho alternativo para sociedade ocidental, este ensaio aponta um outro percurso possível desde onde traçar, no presente, linhas de fuga do passado em direção a um futuro outro: a fotografia. Ao longo deste ensaio, tentei demonstrar que toda fotografia guarda vestígios em que se pode dar a ver um futuro oculto, um sonho secreto irrealizado (Benjamin, 1994c). Para Walter Benjamin, o passado se revela no presente como uma espécie de mistério, quase imperceptível, “um sopro de ar” (Benjamin, 1994d, p. 223). Mas (e apenas), ao ser reconhecido, é capaz de provocar um turbilhão no tempo, de explodir o *continuum* da história. Ou seja, o passado – uma vez reconhecido no presente – tem a potência de transfigurar o futuro (Lissofsky, 2014): todo passado traz consigo a possibilidade de redenção, isto é, de um encontro com o futuro que lhe corresponde, a partir de onde, no milagre de um presente fugaz, um novo começo pode ser imaginado.

Neste ensaio, propus um percurso de três fotografias, lidas aqui como imagens dialéticas – nas palavras de Marcio Seligmann-Silva (2021, pp. 77-78), imagens que se dão no “instante de contração temporal, no encontro revolucionário do passado com o presente, na interrupção do *continuum* da dominação, no relampejo redentor”. Em diversos trechos de suas teses *Sobre o conceito da História*, Benjamin afirma que é imperativo do historiador parar o tempo, fixar o passado e destacá-lo do tempo vazio do progresso. O objeto histórico seria o tempo desta imobilização que estilhaça o contínuo da história em direção à redenção. Nas imagens dialéticas, podemos vislumbrar rupturas do progresso e, a partir delas, remontar outra história. Aqui, nosso ponto de partida foi a violência do mármore monumentalizada pelo encontro entre salazarismo e Juscelino

Kubitschek. Nesta imagem, nos deparamos com a bárbara (e por vezes esquecida) cumplicidade entre o moderno e o colonial. Ao reencontrar o sorriso de JK para o Portugal de Salazar, explodimos a história colonial para reescrever uma memória a partir de dois grupos historicamente excluídos das nações imaginadas por aqueles chefes de Estado: os indígenas e os negros. Primeiro, tocamos as brechas da murta com Viveiros de Castro e depois revivemos a pequena revolução dos homens retratados por Vergara. A fotografia nos convoca a reencontrar os vestígios daquilo que não pôde mais estar presente, devolve à vida o que foi dado como morto, restitui o poder àqueles que a história monumental considera vencidos. São como as pausas do destino que nos oferecem os adivinhos do futuro: mostram as possibilidades dos rumos que não tomamos, o que poderia ter sido.

REFERÊNCIAS

- Benjamin, W. (2021). *Rua de sentido único, Crónica Berlinense, Infância Berlinense por volta de 1900* (A. Sousa Ribeiro, Trad.). Lisboa: Relógio D'Água.
- Benjamin, W. (2007). Theses on the Philosophy of History. In W. Benjamin, *Illuminations: Essay and Reflections* (H. Zohn, Trad.) (pp. 253-264). New York: Schocken Books.
- Benjamin, W. (1994a). Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte. In W. Benjamin, *Obras escolhidas – vol. 1: Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura* (S. Rouanet, Trad.) (pp. 137-164). São Paulo: Editora Brasiliense.
- Benjamin, W. (1994b). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In W. Benjamin, *Obras escolhidas – vol. 1: Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura* (S. Rouanet, Trad.) (pp. 165-196). São Paulo: Editora Brasiliense.
- Benjamin, W. (1994c). A pequena história da fotografia. In W. Benjamin, *Obras escolhidas – vol. 1: Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura* (S. Rouanet, Trad.) (pp. 91-107). São Paulo: Editora Brasiliense.
- Benjamin, W. (1994d). Teses sobre o conceito da História. In W. Benjamin, *Obras escolhidas – vol. 1: Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura* (S. Rouanet, Trad.) (pp. 222-232). São Paulo: Editora Brasiliense.
- Benjamin, W. (1989). Sobre alguns temas em Baudelaire. In W. Benjamin, *Obras escolhidas – vol. 3: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo* (J. Barbosa e H. Baptista, Trad.) (pp. 103-149). São Paulo: Editora Brasiliense.
- Cadava, E. (1997). *Words of Light: Theses on the Photography of History*. New Jersey: Princeton University Press.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Diante do tempo*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Didi-Huberman, G. (2013). *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto e Museu de Arte do Rio.
- Didi-Huberman, G. (1998). *O que nos vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34.
- Lissovsky, M. (2014). *Pausas do destino: teoria, arte e história da fotografia*. Rio de Janeiro: Mauad.

- Lourenço, E. (2014). Brasil: caução do colonialismo português. In E. Lourenço, *Do colonialismo como nosso impensado* (pp. 21-35). Lisboa: Gradiva.
- Mota, V. (2015). Um caso fotográfico. *Cadernos Benjaminianos*, n. 9, 50-64. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/8578>
- Ovídio. (2007). *Metamorfoses*. Lisboa: Livros Cotovia.
- Seligmann-Silva, M. (2021). Da iconoclastia à política das imagens: aventuras da negatividade. *Concinnitas*, 22 (42), 66-102.
- Sterzi, E. (2019). Da fotografia como circum-navegação da antropologia. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, 24 (42), 1-12.
- Viveiros de Castro, E. (2002). *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify.
- Viveiros de Castro, E. (2015). Os trabalhos e os dias. *Revista Zum*, 9. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-9/os-trabalhos-e-os-dias/>
- Warburg, A. (2015). *Histórias de fantasmas para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras.