

Violência estética no mundo pós-colonial: a representação histriônica do inquietante em *Los Chidos* de Omar Rodríguez-López

Lucas Augusto da Silva¹

“[...] um em cada dez americanos sonhou alguma vez com mísseis nucleares cruzando um céu estrelado. Talvez sejam mais, talvez muitos prefiram esquecer os pesadelos da noite anterior. Na América Latina, o sonho, eu temo, está relacionado com outros demônios.”

(O espírito da ficção científica, Roberto Bolaño)

“A descolonização [...] transforma espectadores sobrecarregados de inessencialidade em atores privilegiados.”

(Os condenados da Terra, Frantz Fanon)

Este artigo pretende contribuir com o desenvolvimento de um conceito de violência estética a partir de uma construção baseada nas empreitadas teóricas de Willem Schinkel e Hannah Arendt na tentativa de estruturar a própria noção de violência, fomentadas com a teoria crítica pós-colonial. Neste sentido, concluímos que a violência estética compreende um impulso combativo em direção ao constrangimento do público (em vez do deleite ou da reflexão) por meio da exploração de recursos assimilados da própria cultura dominante institucionalizada, mas cujo projeto coloca-se sempre como um corte de oposição a ela. Através da análise sob esta perspectiva do filme *Los Chidos*, realizado pelo porto-riquenho Omar Rodríguez-López, o qual trata da relação estabelecida entre o microcosmo dos Gonzalez, família mexicana, e Kim, a personagem estadunidense que aparece em cena, evocamos dois recursos de estilo que são acionados pelo realizador em direção à promoção de uma *violência* estética: a representação histriônica, baseada na teoria a-poética de Charles Bernstein, e a construção do inquietante (*Unheimlich*), conforme estruturado por Sigmund Freud.

Palavras-chave: violência estética; pós-colonialismo; Omar Rodríguez-López; representação histriônica; inquietante.

¹ Poeta, mestre em Sociologia pela Universidade de Lisboa e doutorando em Discursos: Cultura, História e Sociedade na Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Sociais – CES.

1. Introdução

Contextualizados, os escritos de Sigmund Freud sobre a Primeira Guerra Mundial exalam uma certa frustração com relação à agenda iluminista. Com a eclosão do conflito (e seu ulterior desenvolvimento), o psicanalista austríaco percebe que a tão aclamada evolução civilizacional dos países do velho continente não foi capaz de inibir o ímpeto violento próprio da humanidade em estado natural “pré-hobbesiano”. E mais ainda, atesta o contrário: os menos aculturados, mais próximos da selvageria, imersos em superstições e refreados da obra cirúrgica da razão, mantêm para com seus adversários de batalha princípios éticos que a Europa deixara de lado na segunda década do século XX (Freud, 2009: 27).

A grande desolação de Freud, no entanto, se traduz no fato de o conflito ser protagonizado por europeus da alta cultura entre si. A violência, portanto, que tem por justificação o progresso da razão cristã e o combate ao paganismo selvagem dos povos do Sul, na época em que Freud publicou suas notas, seria, se não ansiada, ao menos tolerável.

Mais adiante, em meados do século XX, ao analisar as consequências extraídas da Segunda Guerra Mundial, Aimé Césaire desanuviava a tese do pai da psicanálise ao explicitar:

“[...] o que não perdoa a Hitler [...] é o crime contra o homem branco, a humilhação do homem branco e o ter aplicado à Europa processos colonialistas a que até aqui só os árabes da Argélia, os ‘coolies’ da Índia e os negros da África estavam subordinados.” (Césaire, 1978: 18)

A questão que se coloca, destarte, é a seguinte: se a violência é própria da espécie humana, tanto que se torna irrefreável mesmo pelo desenvolvimento de uma razão que nuclearmente a condena, é possível cogitar um mundo sem violência? Qual é o oposto da violência?

Na ponderação sociológica contemporânea acerca deste tema, exploraremos o debate proposto por Willem Schinkel com a conceptualização de violência elaborada pelo norueguês Johan Galtung, aglutinada com a teoria desenhada pela filósofa austríaca Hannah Arendt.

2. A(s) violência(s) e o seu oposto

Para Johan Galtung, a violência se exprime como “a causa da diferença entre o potencial e o atual, entre o que poderia ser e o que realmente é” (Galtung, 1968: 168). Além disso, o sociólogo nórdico explica que a violência só se verifica caso pudesse ser evitada.

Ao avaliar tal conceito,² Willem Schinkel aponta com profundidade os elementos constitutivos de sua teoria que o permitem contrapor certos aspectos da proposição *ingenuamente humanista* apresentada por Galtung. Mesmo reconhecendo o contexto em que o artigo foi publicado, isto é, sendo parte de uma coleção de textos enredados nos estudos sobre/pela paz, Schinkel (2010: 41-44) adverte acerca de três objeções para a adesão ao argumento de Galtung: (i) se o resultado potencial é tão indesejável quanto o estágio atual, então não há violência; (ii) sendo o *desejável* estabelecido a partir de um consenso socialmente construído, determinadas formas de violência acabariam ocultas; (iii) de forma a justificar o ativismo pela paz, a teoria parte da premissa de que a violência é *humanamente evitável*, mas desconsidera seu caráter *socialmente produzido*.

Neste sentido, avançando na contribuição crítica de Schinkel em sua terceira formulação acima descrita, atesta-se que, se a violência é fenômeno evitável, a paz é corolário possível de um processo de refreabilidade das formas de violência.

Em nossos termos, o problema central do desenvolvimento teórico de Galtung é que, ao contrário do conceito de violência (em suas instâncias direta, estrutural e cultural), o qual permite – e mesmo exige – uma dissecação operacional que o esclareça para os estudos que lhe tomem por objeto, ao conceito de paz não é arrogado o mesmo atributo. Isto porque não é conhecido precedente histórico-empírico que nos permita afirmar: naquele tempo – ou naquela sociedade – houve paz.

Dito de outro modo, há uma assimetria epistêmica quando opomos um conceito utopicamente constitutivo a outro empiricamente constituído. Só é possível chegar a uma ideia de paz em uma construção fundamentalmente transcendente, enquanto que, para o conceito de violência, nos é necessário colher determinados padrões imanentes.

Schinkel então nos oferece uma elaboração conceitual alternativa à de Galtung. Sua construção parte de uma arqueologia etimológica da palavra alemã *Gewalt*. Segundo o autor, *Gewalt* permanece um conceito ambíguo até hoje, uma vez que, na Idade Média, ora foi

² Em sua elaboração, Galtung oferece uma tipologia operacional de seis diferentes tipos de exibição da violência, aos quais momentaneamente não nos ateremos.

traduzido como *potestas* [poder], ora como *violentia* [violência]” (Schinkel, 2010: 22-23). O desenvolvimento moderno do conceito, porém, leva a uma compreensão semântica de que *potestas* equivaleria à violência legítima, isto é, aquela exercida pelo Estado, enquanto o vocábulo *violentia* estaria reservado à violência ilegítima, desempenhada na e pela sociedade civil.

A proposta de cisão ontológica dos conceitos, contudo, já havia sido formulada pela filósofa alemã Hannah Arendt. A autora, em oposição aos teóricos que concebiam poder e violência ora como sinônimos, ora como conceitos siameses e indissociáveis, propõe uma diferenciação entre eles enquanto termos diametralmente distintos. Sua significação seria, em verdade, oposta.

Arendt sugere que a expressão do poder se dá através de uma combinação entre o desejo tendencial de dominar e o desejo tendencial de obedecer (Arendt, 1970: 40). Desta forma, concebe o poder sempre a partir de um anteparo constituído pelo outro (aquele que anseia a obediência). Enuncia: “é o apoio popular que concede poder às instituições de um país e tal apoio se revela na continuidade de um consenso que eleva as leis à existência da qual deve-se partir” (Arendt, 1970: 41).

A violência, por sua vez – diferente do poder e de outros conceitos que podem ser traduzidos por força (*force*), vigor (*strenght*) e autoridade (*authority*) – tem um caráter instrumental (Arendt, 1970: 46). Enquanto o poder nunca corresponderá a uma propriedade individual (posto que é sempre relacional, sempre em concerto com e respaldado por outros elementos da sociedade), a violência é um meio que garante a coerção independente da vontade de submissão daquele contra quem se aplica.

Arendt (1970: 50) atesta que “nenhum governo baseado exclusivamente na violência jamais existiu”, nem mesmo os mais despóticos senhores de escravos fundavam-se somente nos meios de coerção, mas em uma superior organização de poder em solidariedade.

Ainda segundo a autora, um ponto importante da distinção entre poder e violência reside naquilo que fundamenta sua aplicação. Enquanto o poder é sustentado pela *legitimidade* – isto é, uma construção de eventos passados que edificam uma situação presente –, o fator imprescindível para a violência é a *justificação* – um objetivo futuro, seja um mal a ser evitado ou um bem a ser alcançado (Arendt, 1970: 52). Isto equivale a dizer

³ Tradução do Autor. No original: “‘Gewalt’ remains an ambiguous concept until today, since it became translated both as *potestas* and as *violentia* in the Middle Ages”.

⁴ Tradução do Autor. No original: “It is the people’s support that lends power to the institutions of a country, and this support is but the continuation of the consent that brought the laws into existence to begin with”.

⁵ Tradução do autor. No original: “No government exclusively based on the means of violence has ever existed”.

que o poder nunca precisa ser justificado, já que é inerente à própria existência de comunidades políticas, e que a violência nunca pode ser legitimada, já que se trata de um recurso a ser utilizado contingencialmente – o que explica por exemplo, a permissibilidade para a legítima defesa.

Sob a perspectiva política, Arendt (1970: 59) conclui que “poder e violência são opostos”, uma vez que “onde o poder governa absolutamente, esta é ausente. A violência aparece onde o poder está em perigo”.

Neste sentido, guardadas as devidas proporções e contextos histórico-políticos, ao compararmos a proposta de operacionalização de Johan Galtung com a construção teórica de Hannah Arendt, deduzimos que, se para o sociólogo norueguês a paz seria o contrário da violência, para a filósofa política alemã o oposto da extrema violência é o pleno poder.

Não obstante, Galtung oferece-nos uma importante dissecação do amplo conceito de violência, de maneira a possibilitar parâmetros teóricos aplicáveis aos trabalhos empíricos que tenham por objetivo analisar as diferentes expressões da violência na sociedade, porém sempre ancorados na máxima de que a violência reside na diferença entre o estado em potencial e o estado atual do ser.

O autor nos ajuda quando apresenta três espécies de violência (direta, estrutural e cultural) que têm na sua aplicabilidade o fator diferencial, relacionadas a cinco parâmetros de potencialidades suprimidas (negação das necessidades de sobrevivência, de bem-estar, de identidade, de liberdade e de equilíbrio ecológico⁶). Enquanto as violências direta e estrutural são mais visíveis – ilustradas, segundo o primeiro parâmetro, sob as expressões do assassinato e da exploração, respectivamente –, a violência cultural é entendida como uma *permanência* que torna a realidade *opaca* e faz com que os outros tipos de violência pareçam corretos ou ao menos aceitáveis (Galtung, 1990: 291-294).

Para Galtung, a violência cultural é constituída de “aspectos de uma cultura, a esfera simbólica de nossa existência – exemplificada pela religião e ideologia, linguagem e arte, ciência empírica e ciência formal (lógica, matemática) – que podem ser usados para justificar ou legitimar a violência direta ou estrutural” (Galtung, 1990: 291).

Além disso, quando aborda a violência direta em comparação com a violência cultural, o sociólogo norueguês infere que os métodos de dessocialização (*dessocialization*) e de ressocialização (*ressocialization*) são expressões da violência direta em relação à

⁶ O sociólogo inclui esta quinta categoria em revisão ao quadro construído a partir das outras pré-estabelecidas, como uma autocrítica antropocêntrica (Galtung, 1990: 292).

negação ou supressão da identidade de um indivíduo ou de um grupo, mas reconhece que a própria socialização já se trata de uma alienação identitária, já que imprime uma necessidade de assimilação de uma determinada cultura para garantir a sobrevivência do sujeito em sociedade, resultando, portanto, em uma espécie de violência cultural (Galtung, 1990: 293).

Percebe-se, assim, uma paridade com a teoria formulada por Pierre Bourdieu e Jean Claude Passeron sobre a socialização enquanto reprodução social, aplicada através do que os teóricos chamam de *ação pedagógica*. Para os autores:

“a AP [ação pedagógica] é objetivamente uma violência simbólica, num primeiro sentido, enquanto que as relações de força entre os grupos ou as classes constitutivas de uma formação social estão na base do poder arbitrário que é a condição de instauração de uma relação de comunicação pedagógica, isto é, da imposição e da inculcação de um arbitrário cultural segundo um modo arbitrário de imposição e de inculcação (educação)” (Bourdieu & Passeron, 1992: 21)

É pela educação, enquanto um dos aparatos ideológicos do Estado, segundo uma visão althusseriana, que se transmite arbitrariamente um modo de se comportar (*habitus*) e sua função é a reprodução de uma realidade social consolidada.

3. Por um conceito pós-colonial de violência estética

Retomando doravante o debate sugerido entre a frustração de Sigmund Freud com os corolários do iluminismo racionalista e a constatação de Aimé Césaire sobre a mera reprodução dos ideários europeus de violência contra as sociedades colonizadas nos conflitos mundiais do século XX, podemos avançar na aplicabilidade dos conceitos de violência até aqui referidos (com ênfase nos estudos de Galtung, Schinkel, Arendt e Bourdieu), com o objetivo nuclear de compor um conceito de violência estética.

Preliminarmente, cabe-nos lembrar a advertência realizada pelo antropólogo Pierre Clastres em seus densos estudos sobre as populações ameríndias que conservam, mesmo no século XX, uma estrutura de organização social que não tem no cume de sua verticalidade a constituição de um Estado, tal qual reconhecemos na história do Ocidente hegemônico.

O autor francês indica que, mais do que *sem Estado*, as comunidades analisadas propõem uma organização *contra o Estado*, este “[...] instrumento que permite à classe dominante exercer seu domínio violento sobre as classes dominadas” (Clastres, 1979: 197). Ora, se a própria estrutura social combate um aparelhamento baseado na hierarquia exercida

por um grupo sobre outro, não há o que justifique a construção de um modelo político que resulte no estabelecimento de um poder estatal.

Mais do que isso, a própria história de resistência das comunidades ameríndias baseia-se na luta contra os avanços da cultura europeia em seu território originário, o que se convalidou na tentativa de instituição do Estado moderno em detrimento das organizações políticas locais (sob a perspectiva política) e do modo de produção-acumulação capitalista em detrimento da economia de subsistência indígena (sob a perspectiva econômica).

O *Estado moderno* de que tratamos aqui remete a uma concepção de modernidade ainda tímida nos debates hegemônicos sobre o tema, mas emersa pela formulação teórica do filósofo argentino Enrique Dussel (2005: 28-29). Para ele, a modernidade tem seu início a partir de 1492, momento em que os europeus (portugueses e espanhóis) encontram territórios e sociedades que não compartilham de seus ideários políticos e econômicos mais estruturais. A segunda etapa da Era Moderna, segundo o autor, que se consolidou com a Revolução Industrial do século XVIII, somente aprofundaria o projeto moderno de segmentação que principia com a segregação étnica empreendida a partir da “Conquista”.

Naquela época, a dilatação da cultura europeia para fora de suas fronteiras geográficas – parte de uma agenda de impingência coercitiva de um modo de organização socioeconômica em prejuízo de outro – revelaria sua face mais violenta nos processos de colonização e na forçada diáspora dos povos africanos em direção ao novo mundo americano.

Afora as expressões de violência direta – como o aniquilamento de homens e mulheres africanos/as pelas armas e patologias do Norte – e de violência estrutural – como a segmentação social entre negros, índios e brancos organizada pelas metrópoles europeias nos novos territórios –, a expansão marítima também culminou na manifestação de formas de violência cultural-ideológica, observadas na injunção da religião católica, através da catequização jesuíta, e na imposição dos idiomas estrangeiros (português e espanhol) como oficiais nos territórios colonizados (Ribeiro, 2006).

Como a característica primordial da violência cultural é a permanência, a invariabilidade, a constância de determinadas normas coercitivamente impostas, o ímpeto colonial continua vigente sob a moldura do que o pensador peruano Aníbal Quijano (2000) chamou de “colonialidade”. Esta categoria conceptual pode ser entendida como a expressão cultural da violência colonial produzida desde o fim do século XIV, mas em vigor até os dias de hoje sob outras formas de manifestação. Segundo Maria Paula Meneses (2018: 120),

“neste contexto, emerge uma diferença chave entre o colonialismo (como sistema econômico e político) e a colonialidade (como estrutura histórica)”.

Com efeito, na videoperformance intitulada *Politics of Rehearsal*, Francis Alÿs, artista belga radicado no México, representa alegoricamente a relação entre a América Latina e a Modernidade. No início do vídeo, aos 5’08”, o letreiro anuncia: “*Politics of Rehearsal* é uma metáfora da relação ambígua que a América Latina mantém com a Modernidade: eternamente estimulada, porém sempre retardando o momento em que algo acontecerá” (Alÿs, 2005). Durante o filme, enquanto são apresentadas cenas cíclicas de um ensaio – em que uma cantora lírica, um pianista e uma dançarina *stripper* são orientados por dois diretores em uma sala de concerto –, ouve-se um discurso proferido pelo historiador e curador mexicano Cuauhtémoc Medina. A tese central do monólogo informa que a modernidade possui uma essência pornográfica: ao mesmo tempo que se apresenta enquanto objeto de desejo, que excita e estimula o público consumidor, se trata de algo inalcançável, impossível de se apropriar. Ou seja, é própria do projeto moderno a estimulação repetitiva de uma volição circular, num jogo incessante de breve manifestação e real retração; e o Sul global, metonimicamente representado pela América Latina, é, portanto, o público alvo – que deseja o que nunca terá.

No contexto da hegemonia capitalista, que, principalmente a partir do pós-guerra e tendo sua consolidação com a queda do muro de Berlim, deslocou o centro de irradiação econômica e ideológica da Europa para os Estados Unidos da América, outras são as formas de construção hegemônica colonial exploradas.

A arbitrariedade cultural aplica-se não mais somente com a imposição global de uma religiosidade (o cristianismo) ou de um idioma padrão (o inglês). Pelo contrário: agora o multiculturalismo é bem-vindo e permite o estabelecimento das fronteiras entre a cultura dominante e a(s) cultura(s) periférica(s) – ilustrados pelas dicotomias religião/seita, idioma/dialeto e arte/artesanato.

A cultura ocidental – a única que tende a formular seus valores máximos como universais (Santos, 1997: 16-19), herança do método colonial – se vale de quatro novas formas de globalização para consolidar sua hegemonia: os *localismos globalizados*, os *globalismos localizados*, o *cosmopolitismo* e o *patrimônio comum da humanidade*.

⁷ Tradução do Autor. No original: “Politics of Rehearsal is a metaphor of Latin America’s ambiguous affair with Modernity, forever arousing, and yet, always delaying the moment it will happen”.

Dentro da primeira categoria (*localismos globalizados*), estão, segundo o sociólogo português Boaventura de Sousa Santos, “a atividade mundial das multinacionais, a transformação da língua inglesa em *língua franca*, a globalização do *fast food* americano ou da sua música popular, ou a adoção mundial das leis de propriedade intelectual ou de telecomunicações dos EUA” (Santos, 1997: 16).

A internacionalização de um padrão cultural, emanado da maior potência econômica do Ocidente, tem por consequência um processo de triagem dos procedimentos estéticos considerados aceites (ou ao menos assimilados) dentro das fronteiras do campo artístico, consolidando um *status quo* estético – o que o literato estadunidense Charles Bernstein (1997: 110) chamou de “política da linguagem”.

Segundo o autor, “as obras que desafiam estes modelos [da cultura dominante] de representação correm o risco de se tornarem mais inaudíveis do que nunca no contexto da cultura dominante” (Bernstein, 1997: 107).

Neste sentido, as obras que produzem o que chamamos de violência estética não buscam o entretenimento ou a manutenção do ciclo de reprodução social do *status quo*; pelo contrário, visam ao constrangimento do público – na conjugação forma/conteúdo – e se apresentam enquanto recurso para a ruptura com a política de homogeneização global a partir da adoção de determinados paradigmas pré-estabelecidos.

Aqui pode-se traçar um paralelo com o conceito de *literatura menor* tal qual construído por Gilles Deleuze e Félix Guattari nos estudos realizados pelos autores sobre a obra de Franz Kafka. Segundo eles, “uma literatura menor não é de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (Deleuze & Guattari, 1977: 25). Isto é, o concerto literário que revela, através de um idioma hegemonicamente aceite, as demandas políticas e coletivas de uma minoria social. No caso de Kafka, a eleição do idioma alemão – em vez do tcheco – para a escrita de suas obras identifica a preocupação do autor em “[...] escrever como um cão que faz seu buraco, um rato que faz sua toca [...], encontrar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio patoá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto” (Deleuze & Guattari, 1977: 28-29).

Assim também se estrutura a violência estética. Seria, portanto, o passo seguinte da resistência cultural, a ocupação de um espaço em disputa em prol do constrangimento da audiência domesticada a um determinado padrão de cultura através dos recursos por ele determinado. E é exatamente isto que torna uma ação “violenta”: a ilegitimidade de sua apresentação diante da cultura socialmente dominante, a subversão da política de linguagem. A violência estética, portanto, busca o desassossego, e não o conforto.

Uma obra que se propõe explícita e esteticamente violenta somente se consagra neste âmbito pelo repúdio contextual do público que a consome, ainda que, com o curso da História, tenha sua qualidade reconhecida. Normalmente isso se dá quando os temas e os formatos nela explorados já estão bem aceitos ou ao menos já não são mais tabus no debate público.

Pensando nisso, quando já irrompida a ditadura militar no Brasil pelo golpe de 1964, Glauber Rocha publica o Manifesto do Cinema Novo (1965) na Revista *Civilização Brasileira*. O cineasta, que em breve consolidaria seu reconhecimento internacional, anuncia as premissas de intenção que aquele movimento estético doava à cinematografia brasileira:

“[...] somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente e [a] mais nobre manifestação cultural da fome é a violência. [...] Uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizada sua possibilidade única, a violência, o colonizador pôde compreender, pelo horror, a força da cultural que ele explora. Enquanto não ergue armas, o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino.” (Rocha, 1965: 166)

A revolta enunciada por Rocha persegue o enfrentamento do modelo adotado pelo cinema latino-americano até a década de 1960. O arquétipo importado do Norte (EUA e Europa), pobremente adaptado às narrativas da burguesia tupiniquim, não resultava em um produto essencialmente nacional, mas de uma assimilação precária e redutora da potência criativa residente nas próprias contradições da temporalidade e da sociedade da qual o realizador participava.

Rocha traça, ainda, um paralelo entre a ruptura com o paradigma estético ocidental e a luta armada pela independência da Argélia, o que o aproxima da teoria *descolonizatória* de Frantz Fanon. Para o psicanalista da Martinica, “a descolonização é sempre um fenômeno violento” (Fanon, 1968: 25).

O que busca Fanon é justificar a insurgência violenta, por via da luta armada, que o colonizado impõe sobre e contra o colonizador, em um movimento que começa na *violência atmosférica* – reservada aos espaços de culto dos povos tradicionais das colônias e aos pequenos delitos desmobilizados de insurgência contra um foco específico de colonialismo – e se enviesa para a *violência em ação* – disposição coletiva, organizada e direcionada segundo a pauta independentista (Fanon, 1968: 54).

É como se a adoção das formas violentas pelo colonizado face ao colonizador fosse revestida de uma legitimidade excepcional: “na impaciência do colonizado, o fato de brandir

na ponta do braço a ameaça da violência demonstra que ele está consciente do caráter excepcional da situação contemporânea e que pretende tirar proveito dela” (Fanon, 1968: 57).

O enfrentamento pela via revolucionária ante os excessos exploratórios do colonizador sai da esfera da resistência cultural (violência atmosférica) e adentra a instância da guerra pela independência (violência em ação) por meio da adoção pelo colonizado das mesmas armas disponíveis ao colono – procedimento reproduzido, por exemplo, pelo Partido dos Panteras Negras para Auto-defesa nos Estados Unidos da América na década de 1960.

Através deste enredo teórico, temos que a violência estética é, em realidade, o resultado de uma contraviolência simbólica ou de uma *re-ação* pedagógica, em uma associação crítica da leitura de Bourdieu e Passeron. Os artistas que fazem uso de recursos discursivos e imagéticos assimilados da cultura dominante para, através deles, atacar o estado institucional da arte, proferem cortes significativamente políticos na tentativa de direcionar o olhar do público às pulsões heterólogas da sociedade, normalmente não representadas esteticamente, tal como propôs George Bataille nos estudos sociais que empreendeu e da mesma maneira que um colonizado se levanta contra os assédios do colonizador.

Se a violência tem por característica sua função instrumental e é o extremo oposto do poder pleno (*Gewalt* enquanto *potestas*), como indica Hannah Arendt, podemos pensar então na violência estética como uma arma branca disponível dentro de um arsenal bélico mais amplo – não obstante, repisando-se que a incisão de uma adaga sobre a carótida também pode levar a vítima à morte.

4. Violência estética em *Los Chidos*: a representação histriônica do inquietante

A obra cinematográfica de referência eleita para tratar o conceito de violência estética é o filme *Los Chidos*, roteirizado e realizado por Omar Rodríguez-López, artista porto-riquenho que viveu muitos anos no México antes de imigrar para os Estados Unidos da América com a família. Lá, consolidou sua carreira musical como guitarrista e principal compositor das bandas At The Drive-In e The Mars Volta, conjuntos que exibiam orgulhosamente em sua obra a origem latina, em composições que mesclavam inglês e espanhol, ritmos estadunidenses e latino-americanos. Posteriormente, dedicou-se também a projetos audiovisuais, debutando no cinema com o longa-metragem *The Sentimental Engine Slayer* (2010).

Los Chidos é o segundo filme do diretor e foi lançado em 2011. O enredo trata do encontro entre uma família mexicana que gerencia uma oficina de reparo de automóveis e Kim, a personagem estadunidense que um dia aparece com o carro quebrado e decide estender sua permanência em convívio com aquela comunidade. Neste capítulo, avançaremos na análise desta obra sob a perspectiva da violência estética a partir da exploração pelo realizador de dois recursos modais: a representação histriônica e o inquietante.

A construção étnica que Rodríguez-López empreende, a partir da revelação de um microcosmo familiar, se aproxima do recurso descrito por Charles Bernstein (1997: 112) como “*histrionização da insinceridade da forma a par da do conteúdo*”. Tal procedimento se conduz tendo como objetivo “o ridículo, o excesso, o sarcasmo”.

A moldura histriônica de *Los Chidos* se revela logo na disfunção localizada pela defasagem do áudio em relação às vozes e discursos das personagens. Há ali uma disparidade nítida que não resulta de nada além da opção estilística do diretor: insinuando a sensação de que no vídeo as personagens dublam a si mesmas, o filme exaspera a característica da má qualidade das produções cinematográficas de fora de Hollywood e a exhibe sem acanhamento.

Além disso, outra camada desta representação histriônica é a exploração das cenas e conteúdos humorísticos. Durante todo o filme, a comicidade permeia os diálogos e as interações entre as personagens, de modo a conduzir o espectador a uma certa naturalização das relações representadas. Em *Los Chidos*, o humor tem dupla função: ao mesmo tempo em que tenta suavizar a violenta caricatura que representa o contato do estadunidense com o latino-americano pelo apelo ao riso da audiência, estabelece uma naturalização da inferioridade da família Gonzalez, tal como Aristóteles primeiro cogitou sobre o efeito da comédia:

A comédia é, como dissemos, imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda a espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem [expressão de] dor. (Aristóteles, 1998: 109)

É também neste ponto que a obra cinematográfica entra em contato com o *grotesco*, adjetivo que resulta da ausência de simetria ou justa proporção entre o representado e o representante, baseado sobretudo na emergência de afetos aparentemente contrapostos. Com

sugere Batalha (2008: 184), “é da própria essência do grotesco a associação entre o cômico e a feiura, a ligação entre o riso e o sofrimento, e a presença, em um mesmo personagem, da felicidade e da infelicidade”. De certo modo, o *grotesco* evidencia a própria natureza peremptória da humanidade que, em sua temporalidade estabelecida, convive com a passagem de estados de euforia/completude a estados de angústia/vazio num constante movimento dialético em que a própria síntese é a realização do grotesco.

Ainda neste diapasão é também memorável a figura da narradora. Onisciente, ela descreve, sobretudo por meio de parábolas, as características de cada uma das personagens de maneira bastante eufêmica, de modo que traduz seus defeitos mais manifestos em meras contradições humanas. Por exemplo: a filha do casal Maria e Manuel, personagem distinta centralmente pela submissão e inércia que constroem suas ações dentro da família, é descrita como “ingênua por natureza”; o filho, que demonstra impulsos homoafetivos categoricamente negados pela mãe, é “demasiado sensível de acordo com as normas sociais”.

Desta maneira, Rodríguez-López explora artifícios de tradução da violência estética já antes utilizados por outros realizadores: é o caso dos filmes *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, realizado pelo italiano Pier Paolo Pasolini em 1975, e *Le grande bouffe* (1973) de Marco Ferreri.

Em *Salò*, Pasolini apresenta uma série de rituais conduzidos por quatro membros do governo fascista italiano nos quais numerosos adolescentes são submetidos a torturas físicas, representadas detalhada e explicitamente, como um processo de produção do mal pelo mal, sem objetivos outros que não a satisfação dos ministros com a falta de dignidade impingida aos jovens.

Na fábula cinematográfica do italiano Marco Ferreri, *Le grande bouffe*, quatro amigos burgueses se reúnem em uma mansão com o exclusivo objetivo de comer até não conseguirem mais: até a morte.

Além da aproximação estilística, as obras têm em comum o fato de terem sido alvo de duras críticas quando de seu lançamento e de minguada repercussão favorável por parte do público, uma vez que exploram despertar a náusea do espectador, um sentimento de repulsa em relação às imagens reproduzidas. Nos filmes de Pasolini e Ferreri, há relatos do abandono de parte da plateia durante sua exibição, o que certifica a ilegitimidade das obras em relação ao *legitimate potestas* da política da linguagem.

Em *Los Chidos*, como em *Salò*, Rodríguez-López expõe uma caricatura ilimitada das personagens membros daquela família, mas, somente quando a personagem estadunidense

entra em cena e é apresentada ao público, há um aprofundamento das características viciosas da família Gonzales. É como se o próprio espectador fosse testemunha ocular das narrativas antes apenas entreouvidas que compõem um imaginário étnico dos mexicanos. Antes de Kim, há apenas meras sugestões de todas as aberrações que aconteciam naquele ambiente; depois de sua chegada, as cenas de violência física e sexual, de incesto e das mais diversas escatologias começam a ser explicitadas no filme.

O realizador porto-riquenho, ao abusar da descrição excessiva das contradições evidentes nos *Chidos* – o paganismo socializado em relação à devoção católica dos “chefes de família”, a reação violenta do marido adúltero diante da ameaça de traição pela esposa submissa, o surto repentino desta mesma mulher que vai ao encontro de Kim para se entregar – tenta elaborar uma síntese negativa da identidade pré-concebida, através do absurdo e do irrealizável. Pode-se traduzir pelo seguinte silogismo dialético: é desse modo que os latinos são imaginados (tese), mas este comportamento é tão absurdo (antítese) que não pode ser real (síntese negativa).

Aqui vale lembrar o ensaio de Sigmund Freud, que, atuando como um heterólogo batailliano em seu trabalho sobre *Das Unheimliche* (1919), oferece-nos uma teoria da estética daquilo que foge ao belo e sublime. A tradução do termo *Unheimliche* é uma tarefa, por si só, bastante árdua, como o próprio psicanalista austríaco reconhece. Trata-se do estabelecimento de um oposto ao *Heimlich*: o familiar, o doméstico. Na tradução brasileira de Paulo César de Souza para a editora Companhia das Letras – versão que utilizaremos neste trabalho – a expressão utilizada foi “o inquietante”; no texto da editora Imago publicada em 1976, o termo foi traduzido por “o estranho”; já na versão da editora Autêntica, publicada no centenário do ensaio, optou-se por “o infamiliar”.

A partir de uma análise alegórica do conto “O Homem de Areia” do escritor alemão E.T.A. Hoffmann, Freud (2010: 338) propõe o reconhecimento da revelação do inquietante angustiante na fala do paciente psicanalítico e sugere que mesmo o significado de *Heimlich* é deveras ambíguo, uma vez que “pertence a dois grupos de ideias que, não sendo opostos, são alheios um ao outro: o do que é familiar, aconchegado, e do que é escondido, mantido oculto”.

Isto acontece porque o lar, o lugar do *domus* (do domínio, do doméstico), se apresenta ao mesmo tempo como espaço de conforto e de privacidade, território em que se é livre para expressar o que não se pode – objeto de castração – em espaços de con-vivência (no con-domínio).

Nesta construção, Freud conclui que o aprofundamento ilimitado do *Heimlich* deságua na própria noção – aparentemente contrária – de *Unheimlich* e propõe, então, a ideia de que “o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (Freud, 2010: 331). O autor ainda reconhece a atração pela concepção de *Unheimlich* que Schelling concedeu, inferindo que o termo equivaleria a “tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu” (Freud, 2010: 338).

Há um ponto de contato entre o desenvolvimento freudiano do inquietante e a ideia de estranhamento ou distanciação (*Verfremdung*) construída por Bertolt Brecht. Também o dramaturgo e teatrólogo alemão identificou que, pela profundidade de uma representação alegórica do que há de mais familiar nas relações sociais, é possível despertar a consciência do público para situações inevidentes, como, por exemplo, a alienação da força de trabalho do operário em relação à burguesia moderna (Brecht, 1972: 51).

Sob uma perspectiva estética, como também pontua Freud, são as obras de terror que buscam cultivar a estruturação do inquietante enquanto recurso principal para produzir uma reação constrangida do público; no entanto, pelas premissas teóricas que aqui desenvolvemos, nem todo filme ou romance de terror é abrangido pelo conceito de violência estética, já que, para tanto, o inquietante deve direcionar-se não só em direção à interpelação do espectador, mas também ao rompimento das estruturas edificantes do *status quo* estético. Tal qual o conceito de literatura menor concebido por Deleuze e Guattari, a violência estética tem sempre um caráter político-poético de desequilíbrio nas relações de poder entre o convencionalismo e a aversão à conformidade (Bernstein, 1997: 102).

Em *Los Chidos*, o que foge ao conforto do lar é mesmo a exacerbação de um imaginário étnico inconsciente, pré-existente e presente na mais íntima memória privada do estadunidense em relação à sociedade latino-americana. O que inquieta o espectador é a transformação da imaginação em imagem, a condensação do estereótipo em narrativa. Sintoma ilustrativo disto é a recorrência com que os Gonzalez comem tacos, como se fosse o código universal de referência à culinária mexicana.

A nítida inferioridade cognitiva da família Gonzalez em relação a Kim, o que poderia desestabilizar uma futura relação de poder, é neutralizada pelos atos de violência (furto, extorsão e chantagem) impelidos contra o homem branco. A primeira descrição imagética das personagens mexicanas as enquadra no mais absurdo fenótipo comunitário: os preguiçosos, representados pela recorrente procrastinação dos trabalhos; os hipócritas, na tensão entre as reservas cristãs e a práxis pecaminosa; e os primitivos, nos modos bárbaros de resolução de problemas e na inércia em relação ao progresso, à melhora de vida.

Mas estes são atributos comumente associados à sociedade mexicana no imaginário coletivo dos ianques, sobretudo em suas representações cinematográficas.⁸ Rodríguez-López apenas hipertrofia tais predicados viciosos na tentativa de atingir o *Unheimliche* pela digressão em torno do que lhes é mais familiar, através de uma representação histriônica, excessiva, superlativa.

A reprodução do inquietante na obra de Rodríguez-López resulta da busca do diretor em apresentar a cultura latina nas exacerbações de seus vícios como se fora um espelho do imaginário constituído pelo estadunidense e irradiado pela produção ideológica dos EUA ao resto do mundo. Melhor dizendo: há uma construção discursiva social de um estereótipo associado às comunidades latinas (ancorada na hipocrisia, na preguiça e na obscenidade), a qual o filme *Los Chidos* alegoricamente tenta representar. Por isso, tal estereótipo consolidado – com o qual o público está genericamente familiarizado – se converte em afeto de inquietude (ou de estranhamento) quando imagetivamente apresentado.

E não é só a identidade da família Gonzalez que o diretor descreve neste registro. Também assim emoldura a personagem Kim. O homem branco, que chegou por acidente àquela cidade – num recorte muito próximo da história das viagens marítimas da Europa em direção à América do Sul – também é constituído de rastros adaptados da projeção estadunidense na sua relação com o México: Kim, ao mesmo tempo que é vítima de uma organização usurpatória, empreende seus maiores esforços para encontrar pontes comuns de diálogo com a família Gonzalez e, ao final, sagra-se como o grande libertador daquela comunidade (“e assim foi como a família Gonzalez, *los chidos*, foi curada por um gringo aleatório”, discursa a narradora já quando o filme chega ao final).

Abundam ainda referências à permeabilidade do mundo latino pela globalização cultural dos Estados Unidos da América (no início, uma personagem convida o marido para ir ao cinema assistir a um filme de super-herói; em outra cena, Kim inicia a performance de uma canção dos Backstreet Boys e a família mexicana se junta ao coro, mesmo sem saber exatamente a pronúncia correta dos versos).

O último ponto que merece destaque no enredo de *Los Chidos* é o destino de Kim. Depois de triunfar como o grande emancipador daquela microcomunidade estruturada sobre o ócio e a hipocrisia, o gringo, que já demonstrara algum incômodo com seu sorriso, decide extrair seus dentes superiores. Esta ação é carregada de um simbolismo quase ostensivo: o

⁸ A este respeito, é bem-vinda a referência à publicação *Reading race: Hollywood and the cinema of racial violence* de Norman K. Denzin (2002).

autoflagelo de Kim – a personagem que em alguma medida organiza a narrativa aos olhos do espectador – representa o embaraço do estadunidense por sua superioridade intelectual, o que é levado ao extremo em uma espécie de culpa autocondenatória pela ostentação de um sorriso branco e higienizado diante daqueles pobres coitados.

A extração dos dentes reduz Kim à altura social daqueles a quem acabara de ajudar. A personagem abandona por exclusiva liberalidade uma de suas mais-valias estéticas e se avizinha aos *chidos*.

5. Considerações Finais

Em *Los Chidos*, percebe-se a adoção de dois artifícios modulares para a construção de uma linguagem da violência: (i) através da *representação histriônica* das personagens – tanto em semblante (forma) quanto em caracterização psicológica (conteúdo) – e do referencial estético primitivo conscientemente eleito pelo realizador, o filme de Omar Rodríguez-López cogita a reformulação do imaginário étnico que o estadunidense possui em relação ao latino através de uma síntese negativa pelo absurdo; (ii) pela revelação do *inquietante (Unheimlich)* – o que deveria estar oculto, reservado à intimidade, mas que teima em aparecer –, o diretor constrói uma caricatura imagética que representa metonimicamente a relação entre *gringos* e mexicanos.

A aliança entre estes dois recursos como característica principal da obra em análise permite identificá-la como ilustrativa do conceito de violência estética, influenciado por um lado pelos estudos referenciais de Willem Schinkel e Hannah Arendt sobre a violência e, por outro, pelas contribuições pós-coloniais alicerçadas primordialmente na teoria de Frantz Fanon. Trata-se de uma expressão de violência por ser necessariamente produzida na e pela sociedade em contraposição à violência do poder institucional (*potestas*) da cultura dominante. Tal como o colonizado que, ao levantar as mesmas armas utilizadas pelo colonizador contra ele, passa da violência atmosférica (resistência) para a violência em ação (existência), as obras que exploram a violência estética assimilam as características edificantes da cultura dominante em que se inserem para provocar o constrangimento do espectador.

Referências Bibliográficas

- Aristóteles (2017), *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional, 9ª Ed.
- Allys, Francis (2005), *Politics of Rehearsal* [Arquivo de vídeo]. Página consultada a 2 de novembro de 2020 em <http://francisalys.com/politics-of-rehearsal/>.
- Arendt, Hannah (1970), *On violence*. San Diego: Hancourt Brace.
- Batalha, Maria Cristina (2008), “O grotesco entre o informe e o disforme, um possível sentido” in *Itinerários – Revista de Literatura*, v. 27. Araraquara: Universidade Estadual Paulista (UNESP), 183-192.
- Bernstein, Charles (1997), “A-poética” in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 47. Trad. Graça Capinha e Maria Irene Ramalho. Coimbra: Centro de Estudos Sociais, 101-122.
- Bourdieu, Pierre; Passeron, Jean-Claude (1992), *A reprodução*. Trad. Reynaldo Bairão. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora.
- Brecht, Bertolt (1972), *La política en el teatro*. Trad. Norberto Silvetti Paz. Buenos Aires: Alfa Argentina.
- Césaire, Aimé (1978), *Discurso sobre o colonialismo*. Trad. Noémia de Sousa. Lisboa: Sá da Costa Editora.
- Clastres, Pierre (1979), *A sociedade contra o Estado*. Trad. Bernardo Frey. Porto: Afrontamento.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1977), *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora.
- Dussel, Enrique (2005), “Europa, modernidade e Eurocentrismo” in *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Trad. desconhecida. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 25-34. Página consultada a 2 de novembro de 2020 em http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsdll/collect/clacso/index/assoc/D1200.dir/5_Dussel.pdf.
- Fanon, Frantz (1968), *Os condenados da Terra*. Trad. José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Freud, Sigmund (2009), *Escritos sobre a Guerra e a Morte*. Trad. Artur Morão. Covilhã: LusoSofia Press.
- _____ (2010), “O inquietante” in *Obras completas: História de uma neurose infantil* (“o homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras.
- Galtung, Johan (1968), “Violence, Peace, and Peace Research”, in *Journal of Peace Research*, 6(4): 167–91.
- _____ (1990), “Cultural violence” in *Journal of Peace Research*, 27(3), 291-305.
- Meneses, Maria Paula (2018), “Colonialismo como violência: a ‘missão civilizadora’ de Portugal em Moçambique” in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Número especial. Coimbra: Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, 115-140.
- Quijano, Aníbal (2000), “Coloniality of power, Eurocentrism and Latin America”, in *International Sociology*, 15.2. Nova Iorque: Sage, 215-232.
- Ribeiro, Darcy (2006), *O povo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Rocha, Glauber (1965), “Estética da fome”, in *Revista da Civilização Brasileira*, 3. São Paulo: USP, 165-170.
- Santos, Boaventura Sousa (1997), “Por uma concepção multicultural de direitos humanos”, in *Revista Crítica de Ciências Sociais* v. 48. Coimbra: Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, 11-32.
- Schinkel, Willem (2010), *Aspects of violence: a critical theory*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan.