

Amor nos tempos de conquista **Apropriações do coração no cabaré pós-colonial de Astrid Hadad**

Prof. Dr. Maurício de Bragança (UFF/FAPERJ)¹

Resumo:

Neste artigo, apresentaremos uma discussão acerca da apropriação do coração como um importante elemento alegórico de reconhecimento de uma identidade coletiva na América Latina. Através do trabalho de Astrid Hadad, uma performer-cabaretera mexicana contemporânea, de origem maya-libanesa, apontaremos uma crítica a uma política de controle organizada desde a experiência de colonização na América Latina pautada pelas estratégias de um discurso encaminhado pela utilização do coração como uma importante alegoria de apassivamento e subalternização. Em seu videoclipe Corazón Sangrante, assumindo as estratégias articuladas em torno do melodrama, Hadad se arma da ambigüidade própria da ironia para problematizar a discussão, apontando a permanência de um registro colonial no interior da cultura mexicana contemporânea.

Palavras-chave: América Latina, melodrama, Astrid Hadad

Freqüentemente deparamo-nos com esquemas de representação que conjugam a idéia de América Latina com uma linguagem marcada pelo passional, pelas articulações que carregam um forte acento melodramático, onde a estética do excesso hiperdimensiona o gesto apresentado. Por um lado, o sucesso internacional de nossas telenovelas, por exemplo, vem corroborar essa relação: nosso maior produto cultural de exportação recai nos folhetins eletrônicos que se espalham pelos quatro cantos do planeta, fazendo com que um imaginário internacional venha relacionar América Latina e sentimentalismo. Por outro lado, esse êxito comercial vem colocar em xeque exatamente essa intimidade entre a América Latina e “as coisas do coração”, já que tornam evidentes outras relações de engajamento e reconhecimento. A excelente recepção das telenovelas latino-americanas no Leste da Europa imediatamente depois da queda do muro de Berlim, por exemplo, embaralhava a simetria destes códigos.

Ainda assim, freqüentemente percebemos-nos como passionais, sentimentais e marcados pela linguagem que vem do coração. Estas estratégias estiveram, no âmbito das mediações culturais, a serviço da construção de modelos de modernização dos estados nacionais na América Latina e ofereceram matrizes importantes na veiculação de discursos hegemônicos e também de experiências de desconstrução destes modelos.

Em 1993, a *performer-cabaretera* Astrid Hadad, de origem maya-libanesa, lança o segundo álbum de sua carreira, *Corazón Sangrante*, no qual recupera, através do potencial político das letras das canções de sua autoria, a tradição dos espetáculos de revista das décadas de 1920 e 1930, que tinham seu foco nos eventos políticos do cenário nacional diário a partir de uma performance que dialogasse com um público de massa.

O palco em que a *cabaretera* ainda costuma se apresentar no país, junto com sua banda *Los Tarzanes*, são as bodegas e cantinas, aonde o público vai para beber e interagir com os espetáculos apresentados, denotando que as tradições do cabaré mexicano se mesclam aos espetáculos da década de 1930 de Bertolt Brecht e Kurt Weill, nos quais a crítica política e social se concebe por uma ótica baseada num forte acento de sabedoria popular. Sobre sua própria concepção de espetáculo, a *cabaretera* costuma enfatizar: “Para mí es cabaret. Sé que en los EE.UU. lo llaman performance. Es un estilo sincrético, estético, patético y diurético, donde se muestran sin ningún pudor el machismo, el masoquismo, el nihilismo y el valemadrismo inherente a toda cultura²” (CONSTANTINO).

Ao assumir-se *cabaretera*, em detrimento do termo *performer*, Hadad reforça as marcas do enfrentamento político que permeia sua obra. Tal enfrentamento se dá no âmbito das relações com os Estados Unidos, a quem ela chama de “mi monstruo favorito”, assim como nas históricas disputas internas nas quais os traços de uma sociedade patriarcal e misógina se plasam de forma violenta no corpo dessa mulher, subalternizada pelas práticas de exclusão social atravessadas pela hierarquização de uma política de gênero (gender) configurada por uma matriz heteronormativa.

Seu repertório é formado primordialmente por canções descoladas de um cancioneiro marcado pelas insígnias do nacional-popular forjadas sob o impulso nacionalista do projeto pós-revolucionário das décadas de 1920 a 1940 – como os boleros e as músicas *rancheras* – relidas, em seu olhar contemporâneo, pelo deslocamento promovido por uma ambigüidade desconstrutora. Define seu estilo de música como uma espécie de *Heavy Nopal*, já que traz referências das tradições de um México inventado sob o discurso do nacional aliadas ao potencial contestador e de ironia subsidiado por uma “atitude roqueira” do heavy metal.

A ironia, aliás, é uma marca incontestável do poder de mobilização política do discurso de Astrid Hadad, como mostra esta oração feita pela *cabaretera* no registro de uma de suas apresentações ao introduzir a canção *Te voy a olvidar*, de Juan Gabriel:

Los mexicanos tenemos una tendencia tremenda al sufrimiento. Y otra cosa que tenemos los mexicanos es que somos muy agradecidos. Siempre damos las gracias de todo, hasta de todo lo que nos han quitado y no nos han devuelto. Pues esta noche vamos a dar las gracias al tío Sam por todo lo que nos ha quitado y no nos ha devuelto, y dice:

Tío Sam que estás en el país del norte,

Santificado sea tu nuevo orden,

Venga a nosotros tus dólares,

Hágase tu voluntad así en los Estados Unidos como en el mundo entero.

Dános hoy nuestros McDonalds de cada día.

Perdona a los cubanos como nosotros perdonamos a los de la DEA³.

No nos deje caer en el nacionalismo y líbranos de los hombres de negocios japoneses.

En God we trust. Shalom. Amen⁴.

Ao proceder a crítica às relações de poder presentes na nova ordem mundial programada pelos Estados Unidos, Hadad organiza também uma auto-crítica ao apresentar os mexicanos por um apassivamento e subserviência pautados pela afeição ao sofrimento. Essa é a questão que nos interessa particularmente neste artigo. A canção *Corazón Sangrante*, que dá nome ao álbum lançado em 1995, problematiza exatamente a questão acerca da formação

de um imaginário criado em torno do México no qual uma suposta “identidade cultural mexicana” é marcada pelos sinais do excesso formado pelo passional e pela manifestação de práticas sociais atravessadas pelos códigos do sentimento, nos quais o coração mostra-se uma poderosa alegoria.

Corazón sangrante
(Astrid Hadad)

¿Adónde iré? ¿Dónde mi corazón pondré?
Que no duela, que no sangre, que no arda.
Lo llevaré por fuera como los santos
Para que mires como me has herido tanto, tanto.

Mi corazón sumergido en chile está.
Con chile lo adubaste,
Con mentiras lo estrujaste.
Mucho se angustia, mucho arde
Mi corazón tatuaste con tu nombre.

Lo hubieras dejado en tu chaleco prendido.
O mejor, ¡Ay! te lo hubieras comido
Y no dejarme como a Cristo
El corazón sangrante y dolorido

¿Adónde iré? ¿Dónde mi corazón pondré?
Que no duela, que no sangre, que no arda.
Lo llevaré por fuera como los santos
Para que mires como me has herido tanto, tanto.

¿Dónde pondré este corazón?
Sangrante, picante, ardiente.
Conquistado, estrujado, espinado,
Quemado, desgarrado, maltratado, picosito.
Fregado, herido, perdido, hervido,
Mareado, negado, pateado, torcido,
Molido, licuado, tostado, torteado,
Destrozado, pisoteado, humillado, engañado,
Adobado, atiborrado, adolorido, reventado,
Rechazado, revocado, destazado, sofocado
Y además manoseado⁵.

Ao mesmo tempo em que Hadad assume tais referências no interior de um discurso simbólico onde o nacional atravessa fronteiras programando “o mexicano” num imaginário internacional, a *cabaretera* questiona tal reconhecimento como marcas de estratégia de opressão e subalternização, sobretudo nos construtos de gênero definidores de arquétipos/estigmas femininos associados ao sentimental e passional.

Uma especial atenção deve ser dada aos discursos que se fundaram em torno da idéia de América e que, historicamente, colocaram-se como emblemas dos processos de negociação marcados por registros hegemônicos. Nesse embate, construíam-se discursos sobre o continente engendrados pelos mecanismos dos poderes constituídos simultaneamente

aos movimentos de tentativas de desconstrução destes olhares, indicando práticas de resistência e de desvios. Assim, são enfocadas as tensões, as fissuras e permanências ideológicas de um pensamento sobre a América.

Nesta perspectiva, os relatos hegemônicos construíram significações possíveis articuladas consensualmente – numa acepção gramsciana - a partir de determinações e interesses dos centros de poder. O discurso fundador da América a partir da idéia de alteridade e diversidade consolidada pelo encontro dos europeus com os indígenas das novas terras marcava as fronteiras do maravilhoso na indicação dos enigmas e paradoxos da construção do “outro” entre os códigos da beleza e da monstruosidade, referenciados pela experiência de Castela (AINSA, 1998). Isso está presente em uma série de escritores do século XVI conhecidos como os “cronistas das Índias”, corpus que abrange desde os diários de viagem de Cristóvão Colombo e Hernán Cortez até os registros de Frei Bartolomeu de las Casas e Frei Bernardino de Sahagún.

O empreendimento colonizador esteve presente também nos escritores-viajantes do início do século XIX (como Alexander von Humboldt), chamados por Marie Louise Pratt (1999) de “agentes neocoloniais”, interessados em confirmar o papel periférico do continente na dinâmica capitalista que se estabelecia a partir da independência dos novos estados-nação latino-americanos. Estas discussões em muito se aproximam das questões tratadas por Edward Said (2007) em seu clássico ensaio dos estudos pós-coloniais, “Orientalismo – o Oriente como invenção do Ocidente”. Aliás o próprio autor conclama o leitor a combater “os terríveis conflitos reducionistas que agrupam as pessoas sob rubricas falsamente unificadoras como “América”, “Ocidente” ou “Islã”, inventando identidades coletivas para multidões de indivíduos que na realidade são muito diferentes uns dos outros” (SAID, 2007, p. 25).

Assim como o Oriente analisado por Said na construção dos discursos ocidentais sobre o Oriente, a América também ajudou a definir a Europa com sua representação de imagens e discursos contrastantes. A América deixa-se “americanizar” sob o discurso ocidental, ocupando um lugar que acabava por confirmar as relações de poder constituídas desde o século XVI, refletidas em seus desdobramentos históricos no plano cultural até a formação das sociedades pós-industriais latino-americanas. Saïd alerta para o fato de que tais “truísmos” se estabelecem no âmbito das representações culturais que inserem o Oriente – no nosso caso a América – na “erudição ocidental, na consciência ocidental e, mais tarde, no império ocidental” (SAID, 2007, p. 275-6).

Desde que passou a existir na consciência do Ocidente, o Oriente foi uma palavra a que mais tarde se acrescentou um amplo campo de significados, associações e conotações, e de que esses não se referiam necessariamente ao Oriente real, mas ao campo que circundava a palavra (SAID, 2007, p. 276).

As observações de Edward Saïd a respeito da definição de um projeto de orientalismo a partir da consciência do Ocidente nos ajuda a refletir sobre os processos de configuração de modelos de representação sobre a América que deixam escapar as utilizações de clichês nas imagens e nas figuras de linguagem relacionadas ao continente, desvelando os mecanismos de poder, os processos de subjugação e as conseqüentes estratégias de resistência e afirmação de contra-discursos garantidores do exercício de práticas de subjetividades e representações sociais alternativas.

Em *Corazón Sangrante*, os estigmas definidores de uma política de reconhecimento a uma prática cultural se manifestam como espaço de denúncia destas mesmas estratégias de adesão. Desta forma, Hadad vem problematizar as relações de poder presentes no universo

valorativo mexicano, inserindo as discussões do nacional agenciado por um discurso multicultural que põe em xeque a organização dos mecanismos de poder que configuram práticas sociais subalternizadas na América Latina. A crítica maior se situa na denúncia de uma estratégia ideológica na utilização de um discurso sentimental, pautado na alegoria do coração e no sentimento como forma de controle e apassivamento coletivo.

A memória do processo de Conquista e colonização da América é trazida à tona a partir das múltiplas referências à iconografia católica que fundamentou ideologicamente o projeto de expansão ibérica a partir do fim do século XV e programou de forma definitiva as práticas simbólicas que passaram a reger o estatuto cultural na América Latina desde então. Os embates culturais programados nos processos de disputa política e ideológica são mencionados pelos espaços de negociação simbólica que tomaram corpo no continente, onde a presença dos rituais da cultura pré-hispânica se define como cenário de resistência marcado pelos sinais da violência desta disputa e negociação⁶. A cantora, por exemplo, lembra Montezuma ao citar a célebre frase do antigo Imperador Azteca ao constatar o massacre de seu povo pelas tropas de Hernán Cortez: “Mi corazón sumergido en chile está”. Na canção, porém, Hadad desloca o sentido original da exclamação como se denunciasses uma espécie de vulgarização da experiência do massacre no México, e na América Latina, em detrimento do poder simbólico da ritualização da morte empreendido pelas antigas culturas pré-hispânicas (referenciado na canção pelo gesto, encenado no clipe, de degustação antropofágica do coração).

O discurso de Astrid Hadad é focado na problematização em torno da inscrição de um imaginário acerca do coração na cultura mexicana (e talvez possamos ampliar tal reflexão para toda a América Latina, já que as estratégias de assimilação e mobilização política na esfera cultural tenham sido bastante semelhantes por todo o continente⁷). Em uma entrevista de lançamento do álbum, a própria cantora dá a dica de por onde deve ser encaminhada a discussão, reforçando o potencial crítico da canção: “El Corazón sangrante es resultado de una exploración sobre el órgano sincrético por excelencia con el cual los españoles domesticaron a los indios, es un icono inserto en el corazón del pueblo mexicano y en el mío propio⁸.”

A idéia de domesticação das relações travadas entre os colonizadores e os povos nativos da América através de um discurso pautado no coração (segundo a própria artista, um órgão que acabou por abrigar todas as formas de sincretismo possíveis no projeto colonial) pode casar-se com os argumentos defendidos por Howard Bloch (1995) em seu estudo acerca da formação do amor romântico a partir da história da misoginia na Idade Média, que vai desembocar na dualidade amor romântico/domesticidade.

Segundo sua tese, a construção cristã dos gêneros sexuais está relacionada a três idéias principais: uma feminização da carne (que vai ser responsável por uma dicotomia básica que opõe homem/mente X mulher/corpo); a estetização da feminilidade (numa associação da noção de mulher com o cosmético, com aquilo que é superveniente, decorativo, uma espécie de máscara/dissimulação); a teologização da estética, nas palavras do próprio Bloch (1995, p. 17), “a condenação em termos ontológicos não só da esfera da simulação ou das representações (...) mas também de praticamente tudo o que é prazeroso ligado à corporificação material”.

Assim opera-se uma organização intelectual do projeto ideológico medieval baseado na desautorização da mulher como imagem degradada de segunda natureza, numa lógica misógina em que o homem é concebido como unidade e a mulher como diferença,

corporificando “a corrupção material associada à carne, onde se fundem o teológico e o ginecológico” (BLOCH, 1995, p. 36).

Dessa forma, uma espécie de “misoginia cósmica”, que perpassa as transformações nas formas de propriedade no mundo moderno e que deve estabelecer os operadores das tecnologias de gênero garantidoras de uma organização econômica e social, inverte a figura da mulher num outro pólo, através da idealização do amor romântico. Assim, o desejo foi secularizado, convertendo-se numa espécie de amor impossível e infeliz, tornando o sofrimento decorrente dessa impossibilidade algo nobre e marca de distinção social.

É inevitável, portanto, que as reflexões de Hadad na canção citada sejam atravessadas pela experiência do corpo feminino como uma espécie de território de enfrentamentos, de disputas e de resistências ao estabelecer estratégias de permanência de uma memória social configurada neste corpo-testemunho, tradutor de uma perspectiva pós-colonial. “Na configuração do sexo da mulher, constitucional e radical, na *rachadura* feminina, não está a metáfora justa que apreende e descreve a profundidade da identidade latino-americana pós-colonial, a de uma mulher/homem *rajada*, oca, figura abjeta por excelência?” pergunta Silviano Santiago (2006, p. 150) a partir da célebre e polêmica análise sobre os códigos de mexicanidade feita por Octavio Paz a partir de um imaginário coletivo sobre a Malinche, a América deflorada e violentada pela experiência da Conquista, em seu “Laberinto de la soledad”. Na denúncia feita pelo clipe de Astrid Hadad do projeto colonial de domesticação da América pelos discursos do coração, as imagens nacionalistas se mesclam a uma iconografia religiosa projetadas sobre o corpo da mulher.

No hiperdimensionamento de um gestual ironizado pelas regras do excesso melodramático, a *mise-en-scène* da *cabaretera* traz à tona um imenso repertório de imagens relacionadas a um projeto nacional de mexicanidade (o revolucionário, o religioso, o melodrama, o indigenismo). A recuperação do potencial simbólico dessa iconografia alcança o argumento de Serge Gruzinski (1995) de que a imagem exerceu, desde o século XVI, uma função primordial no descobrimento, conquista e colonização do Novo Mundo. Por razões espirituais, lingüísticas e técnicas, a imagem assumiu um lugar de destaque em um processo que tem permanência na história até hoje no domínio das imagens da Televisa, configurada como um capital simbólico hegemônico nas discussões nacionais e internacionais⁹, passando pela modernização do estado nacional pós-revolucionário através da contribuição do movimento muralista e da época de ouro do cinema mexicano, que prepararam as massas camponesas para o trauma da industrialização periférica dos anos quarenta.

Tais argumentos, porém, não assumem de forma alguma a feição de uma crítica iluminista do caráter “degenerador e manipulador” do fluxo de imagens formatador de uma consciência popular. Antes porém, a apropriação simbólica efetuada pela recepção popular dos produtos do “Canal de las Estrellas” pode indicar caminhos de resistência que coloquem em xeque, inclusive, os próprios limites da hegemonia deste discurso. Hadad, em 2006, encenava um espetáculo chamado *¡Oh diosas!*¹⁰ em que ironizava o culto às divas e estrelas, desde o nascimento da Vênus em uma bacia, até personalidades como Frida Kahlo, passando por um número onde a Virgem de Guadalupe cantava uma música do comico Tin Tan, “Cantando en el baño”. Tudo isso vinha reforçar de forma crítica o papel da indústria cultural mexicana, na qual a participação do Grupo Televisa é fundamental.

O que Gruzinski apresenta, e que nos interessa trazer à reflexão ao pensarmos a obra de Astrid Hadad, é uma espécie de “política da imagem” que foi utilizada como estratégia desde a colonização da América, e da qual o emblema da Virgem de Guadalupe, por exemplo, é um de seus instrumentos mais bem acabados. Esta “política da imagem” encena

os meios pelos quais se articulam os processos de representação social, fundamentais para a manutenção do controle ideológico necessário para assegurar o êxito daquele projeto político. É no fluxo desta argumentação que Gruzinski introduz a permanência desta política do controle pelo surgimento da Televisa nos anos 1950 e seu acelerado crescimento a partir da década de 1970.

No clipe de Astrid Hadad, as imagens religiosas estão a serviço de um modelo de representação excessivamente pautado pela histeria, associada psicanaliticamente à mulher (e à figura da diva). O corpo da atriz se oferece como suporte para encaminhar tais discussões, atuando como uma espécie de cenário *camp* onde são depositados os elementos necessários para denunciar as estratégias discursivas que vinculam a mulher a um sentimentalismo apassivador (aqui recuperando as discussões de Bloch sobre a “estetização da feminilidade”, encaminhadas mais acima). Uma espécie de “estética pop-kitsch-barroca” inspira a composição das imagens e, neste sentido, a *cabaretera* recupera o potencial de ambigüidade próprio ao barroco latino-americano.

As imagens do barroco latino-americano, transfiguradas pelo projeto sincrético que tomou corpo no continente, foram imprescindíveis para abrir espaço para o processo de transculturação que se operava por aqui¹¹. Mais uma vez, as emblemáticas imagens guadalupanas entram em cena fazendo ressoar, nas disputas internas presentes na própria concepção do mito mexicano, os ecos da idolatria pagã das divindades pré-hispânicas como forma de abrir espaço na cultura popular para as liturgias do processo colonial. A “guerra das imagens”, como qualifica Gruzinski (1995, p. 197) tal processo, converte-se de evangelizadora em integradora.

El viaje a través de las imágenes barrocas podría proseguirse, así, al infinito: de los indios a los negros, de los negros a los mestizos y de los mestizos a los blancos humildes, de las solemnidades urbanas a los sincretismos de las sierras del Sur y de los desiertos del Norte. (...) Por doquier, en torno de las imágenes, las iniciativas se cruzaban, y las expectativas se mezclaban y chocaban. Inextricablemente. Imaginarios individuales e imaginarios colectivos sobreponían sus tramas de imágenes y de interpretaciones al ritmo de las oscilaciones incesantes entre un consumo de masas y una pléyade de intervenciones personales y colectivas (...) ¹².

É nessa transumância de imagens corporificadas pelos ecos de um discurso colonial que Astrid Hadad constrói sua crítica no clipe de *Corazón Sangrante*. Em seu figurino, combina a religiosidade barroca com o erotismo da música popular do bolero, este também um instrumento imprescindível na veiculação de um discurso alegórico sobre o coração a inspirar novas subjetividades e práticas sociais na configuração de uma nação perifericamente moderna e urbana. A encenação do sofrimento vincula a uma tradição religiosa o viés nacionalista de forma extremada, grotesca e irônica, onde o sempre presente coração se oferece como o centro do amor numa visão pós-apocalíptica na qual se misturam as marcas do amor sagrado e do amor profano.

Por fim, qual num confissão, a *performer*, numa ironia entre mística e histórica, questiona: “Dónde pondré este corazón?” O coração, em suas múltiplas adjetivações no trecho final da letra da canção, assume-se como uma espécie de inventário das práticas coloniais que ainda se atualizam nos registros de uma matriz popular.

Referências Bibliográficas

- AINSA, Fernando. *De la edad de Oro a El Dorado – gênesis Del discurso utópico americano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- BLOCH, R. Howard. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995.
- CONSTANTINO, Roselyn. *Memoria colectiva y cuerpo individual: política y performance de Astrid Hadad* (fragmento). Disponível em: <<http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/121/memorias.htm>> Acesso em: 08 jul.2007. Não paginado.
- GRUZINSKI, Serge. *La guerra de las imágenes – de Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977, 11ª. ed.
- PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império – relatos de viagem e transculturação*. Bauru, SP: EDUSC, 1999.
- SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SANTIAGO, Silviano. *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

¹ **Maurício de BRAGANÇA, Professor Doutor**
Universidade Federal Fluminense (UFF)
Programa de Pós-graduação em Letras
mauriciode@yahoo.com

² As traduções presentes no artigo são de minha responsabilidade. “Para mim é cabaré. Sei que nos Estados Unidos chamam performance. É um estilo sincrético, estético, patético e diurético, onde se apresentam sem nenhum pudor o machismo, o masoquismo, o nilismo e o ‘valemadrismo’ inerente a toda cultura.”

³ DEA (Drug Enforcement Administration) é um órgão norte-americano de combate ao tráfico de drogas, presente sobretudo na região de fronteira entre o México e os Estados Unidos. Os *latinos*, em sua grande maioria os imigrantes mexicanos, são o principal foco de perseguição dos agentes da DEA.

⁴ “Os mexicanos temos uma tendência tremenda ao sofrimento. E outra coisa que temos os mexicanos é que somos muito agradecidos. Sempre agradecemos a tudo, até a tudo o que nos tiraram e não nos devolveram. Pois esta noite vamos agradecer ao tio Sam por tudo o que nos tirou e não nos devolveu, e diz:

Tio Sam que estás no país do norte,
Santificada seja sua nova ordem,
Venha a nós os seus dólares,
Seja feita a sua vontade assim nos Estados Unidos como no mundo inteiro.
Dá-nos hoje nossos McDonalds de cada dia.
Perdoai aos cubanos como nós perdoamos aos da DEA.
Não nos deixeis cair no nacionalismo e livrai-nos dos homens de negócios japoneses.
Em Deus confiamos. Shalom. Amem.”

⁵ “Aonde irei? Onde meu coração porei?/ Que não doa, que não sangre, que não arda./ Levarei-o por fora como os santos/ Para que veja como você me feriu tanto, tanto./ Meu coração submerso em chile está./ Com Chile você o adubou,/ com mentiras o espremeu./ Muito se angustia, muito arde./ Meu coração você tatuou com seu nome./ Tivesse-o deixado em seu jaleco preso/ Ou melhor, ah! Tivesse-o comido/ E não deixar-me como a Cristo/ o coração sangrento e dolorido./ Aonde irei? Onde meu coração porei?/ Que não doa, que não sangre, que não arda./ Levarei-o por fora como os santos/ Para que veja como você me feriu tanto, tanto./ Onde porei este coração?/ Sangrento, picante, ardente/ Conquistado, espremido, espetado,/ Queimado, desgarrado, maltratado, apimentado/ Esfregado, ferido, perdido, fervido,/ Enjoado, negado, chutado, torcido,/ moído, batido, tostado, esticado/ Destroçado, pisoteado, humilhado, enganado,/ Adubado, entupido, dolorido, arrebatado,/ Rechaçado, fodido, despedaçado, sufocado/ E além disso manuseado.”

⁶ A recuperação de um passado pré-colonial sempre foi uma estratégia fundamental no interior das práticas afirmativas de resistência da comunidade chicana que, desde a década de 1960 retomou o mito de Aztlán como um forte ponto de reconhecimento de uma história e identidade coletiva nos embates com a cultura anglo-saxã.

⁷ Impossível não trazer à discussão o clássico e polêmico capítulo de *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda em que o autor esboça sua idéia acerca do “homem cordial”, espécie de registro das relações brasileiras herdadas do projeto colonial português. Aqui também as relações marcadas pelo coração, pela intimidade e pela domesticidade, permeiam a construção de uma sociabilidade brasileira, segundo o autor. “E um dos efeitos decisivos da supremacia incontestável, absorvente, do núcleo familiar – a esfera, por excelência dos chamados ‘contatos primários’, dos laços de sangue e de coração – está em que as relações que se criam na vida doméstica sempre forneceram o modelo obrigatório de qualquer composição social entre nós. Isso ocorre mesmo onde as instituições democráticas, fundadas em princípios neutros e abstratos, pretendem assentar a sociedade em normas antiparticularistas” (HOLANDA, 1977, p. 106).

⁸ “O Coração sangrento é resultado de uma exploração sobre o órgão sincrético por excelência com o qual os espanhóis domesticaram os índios, é um ícone inserido no coração do povo mexicano e no meu próprio.”

⁹ A Televisa já concentrava no México 62% da produção televisiva comercial e é a companhia produtora de mídia televisiva em espanhol mais poderosa do mundo, além de ser a principal cadeia produtora e exportadora de programas a países da Europa, Ásia e África. Em 2006, último ano do governo Vicente Fox, foram votadas, no México, reformas à lei federal de rádio e televisão e à lei federal de telecomunicações do país, que asseguravam ao Grupo Televisa um maior monopólio sobre os meios de informação, estabelecendo um regime especial para que a Televisa pudesse prestar serviços de telecomunicações, ampliando assim seu controle sobre este setor estratégico. Segundo esta lei, que ficou conhecida como Ley Televisa, seria permitido aos meios privados agregar novos sinais aos já existentes sem passar por um processo de licitação, desconfigurando o estatuto de concessão do espaço radioelétrico pelo Estado. A consequência imediata da implementação desta lei é o enfraquecimento, tendendo a um desaparecimento, das rádios comunitárias e educativas, as redes de rádio e canais de televisão estatais, os meios universitários e as rádios indígenas, o que significa um aniquilamento do compromisso social do poder público frente aos privilégios do poder econômico das grandes corporações midiáticas.

¹⁰ É importante ressaltar o potencial de ambigüidade que o título apresenta que, em espanhol, pode ser lido tanto como Oh deusas! quanto Odiosas!

¹¹ Sobre a disputa ideológica travada no interior das imagens barrocas latino-americanas, recuperamos o fundamental ensaio de José Lezama Lima, *A expressão americana*, para quem a figura do Aleijadinho é uma perfeita tradução do potencial contestatário do barroco na América Latina. É nessa

fantástica imagem de Aleijadinho e seu “espírito do mal”, em seu corpo em decomposição pela lepra, metáfora dolorosa de um devir, que Lezama problematiza seu barroco latino-americano. A lepra como impureza, não só corporal mas espiritual, como desfiguração irremediável, como contaminação, como fealdade, a destruição marcada pela força da impureza. É essa contaminação que produz um corpo em devir, em um processo de decomposição e de transformação. Na poética de Lezama Lima, nessa terceira margem, uma versão multitemporal e anacrônica da América Latina: a lepra que se espalha pelos tecidos do corpo individual do escultor brasileiro assume, no ensaio do escritor cubano, a contaminação que se espalha sobre um corpo coletivo. Assim desvela a supremacia revolucionária desta estética do barroco americano, identificando nessa imagem a política subterrânea da contraconquista.

¹² “A viagem através das imagens barrocas poderia prosseguir, assim, ao infinito: dos índios aos negros, dos negros aos mestiços e dos mestiços aos brancos humildes, das solenidades urbanas aos sincretismos das serras do Sul e dos desertos do Norte. (...) Por onde fosse, em torno das imagens, as iniciativas se cruzavam, e as expectativas se misturavam e se chocavam. Inextrincavelmente. Imaginários individuais e imaginários coletivos sobrepunham suas tramas de imagens e de interpretações ao ritmo das oscilações incessantes entre um consumo de massas e uma plêiade de intervenções pessoais e coletivas (...)”.