

CALCUTTA: ENTRE-CULTURAS, ESPAÇO-TEMPO DO OLHAR E DA VOZ

Calcutta: between cultures, space and time of the look and the voice

Maria José Coracini
UNICAMP

Resumo: Este texto tem por objetivo discutir o filme-documentário Calcutta, sob a perspectiva discursivo-desconstrutivista, problematizando os aspectos culturais e a relação com a dimensão espaço-temporal do olhar e da voz. A partir dessas pulsões – escópica e invocante – assumimos, enquanto analista, a posição do espectador emancipado (RANCIÈRE, 2012), no sentido de que esse termo aponta para a singularidade de cada sujeito, na medida em que “um sujeito [...] habita a borda de uma realidade ‘intervalar’” (BHABHA, 1998, p. 35): entre eu e o outro, entre o mesmo e o diferente, entre línguas-culturas.

Palavras-chave: Filme-documentário; Memória; Pulsão escópica; Pulsão invocante; Cultura; Subjetividade.

Abstract: This text aims to discuss the documentary film Calcutta, from a discursive-deconstructive perspective, problematizing the cultural aspects and the relation with the space and time dimension of the look and the voice. From these drives - scopic and invocative - we assume, as an analyst, the position of the emancipated spectator (RANCIÈRE, 2012), in the sense that this term points to the singularity of each subject, insofar as “a subject [...] dwells at the edge of 'intervalarity' reality” (BHABHA, 1998: 35): between me and the other, between the same and the different, between languages and cultures.

Keywords: Documentary film; Memory; Scopic drive; Invocative drive; Culture; Subjectivity.

“A Joia da Coroa”: algumas considerações

Como sabemos, a Índia é um país de colonização inglesa (de 1772 a 1947), cuja capital permaneceu em Calcutá, entre 1858 e 1912, quando, então, a capital se instalou em Nova Delhi até o final da colonização, quando os britânicos se viram na contingência de entregar o poder à Índia e voltar para seu país de origem.

Segundo Vilela (2016),

Os primeiros navios britânicos chegaram à Índia em 1612. Esses navios eram da Companhia Inglesa das Índias Orientais, que estabeleceu feitorias no litoral indiano. Nessas feitorias, eram feitas trocas comerciais: produtos indianos (seda, algodão, especiarias...) eram trocados por produtos manufaturados da Grã-Bretanha. Nessa época, quem governava a maior parte da Índia era o Império Mongol [...], fruto da expansão muçulmana na região.

O Império Mongol guardava semelhanças com o feudalismo da Europa medieval: as diversas partes do império eram administradas por governantes locais, que deviam obediência ao imperador, de maneira semelhante aos suseranos europeus que dividiam o poder com seus vassallos.

Até o século XV, ou melhor, até a época Mongol, a civilização, então constituída pelos atuais países Índia e Paquistão, controlava de um terço a um quarto da riqueza mundial, mas todo esse apogeu declinou rapidamente com a chegada dos ingleses que se alojaram na região. No final do século XVIII, a Inglaterra incorporou a Índia, que ficou conhecida como a “Joia da Coroa”. Como mostram filmes como “Passagem para a Índia”, os colonizadores ingleses que impunham sua língua e sua cultura, sua língua-cultura, como fizeram outros em outras regiões do mundo, agiram como dominadores: buscavam na colônia a riqueza, a boa vida, o desfrute de ter a seus pés o povo local para servi-los como e de vassallos, curvando-se diante deles, como seres inferiores diante dos superiores. À semelhança do que ocorreu no Brasil, é possível afirmar que os colonizadores saíram de seu país em busca da mãe, do gozo que não podiam usufruir em seu país, o que explica a exploração e o domínio (lt.: *dominus* = senhor) social e econômico. Do lado dos colonizados, a soberania de um regime monárquico colaborou para a construção de um imaginário (conjunto de representações sobre si e sobre o outro, que constitui a identidade do sujeito) em que eles se colocavam e eram colocados na posição de inferioridade, o que os levava a não apenas respeitarem a língua-cultura do outro, mas a ela se submeterem por vários anos – não sem resistências, aqui e ali...

Mas, como ocorre em situações semelhantes, muitos indianos morreram de fome em meio ao colapso da indústria local, provocado pela própria Inglaterra. Segundo Kaul (2011), a Índia pós-1857 sofreu 25 episódios de fome, causando entre 30 a 40 milhões de mortes, devido, de um lado, a secas naturais e, de outro, a políticas econômicas e administrativas britânicas, que impuseram, para salvar a própria economia, restrições ao comércio interno, alta tributação, medidas inflacionárias. A indústria local indiana foi dizimada: os britânicos obrigavam os indianos a comprar os tecidos que eram fabricados na Inglaterra com matéria-prima indiana. Mas, a fome perdurou até depois da independência da colônia, em 1947, quando foram criados os países: Índia e Paquistão, separados por razões religiosas – a Índia era de maioria hindu e o Paquistão, de maioria muçulmana. No estranhamento religioso que também é cultural (BHABHA, 1998), o laço social acontece, na contingência da necessidade, como veremos mais adiante.

Ainda de acordo com Kaul (2011), só no final do século XIX, num contexto de frequentes resistências, é que aconteceram as primeiras medidas britânicas que permitiram um maior envolvimento de indianos no governo, assumindo cargos de aconselhamento ao vice-rei e de representações legislativas: aos poucos, por pressão dos próprios indianos foi acontecendo o que se denomina transferência de poder. Grigoletto (2002, p. 162) lembra que esse termo *transfer of power* aparece no discurso dos britânicos, nos últimos anos que precederam o fim do poder britânico sobre o povo indiano como forma de “silenciamento da categoria de luta”, além da “designação da relação entre britânicos e indianos como sendo de associação”, o que indicia o silenciamento de “outras designações formuláveis no discurso colonial tais como “dominação e subordinação”, ambas “formas de apagamento (ainda que parcial) da dimensão histórica dos indianos”.

É, entretanto, no contexto de pós-colonialismo – o que não significa que as marcas históricas da colonização tenham sido diluídas – que se situa o filme-reportagem *Calcutta*, que discutiremos no terceiro item deste texto. Antes, porém, vale lembrar que a cidade de Calcutá se encontra às margens do rio *Ganges*, cujas águas, acreditam os hindus, purificam as almas, ainda que se encontrem em estado de forte poluição.

Entre o olhar do cineasta e o olhar do espectador

Em primeiro lugar, faz-se necessário distinguir o filme ficcional da reportagem. Se o primeiro se declara ficção, invenção e se define, sobretudo, por uma história que conduz a narrativa a um final mais, ou menos, surpreendente, depois de uma trama mais, ou menos, complexa, em torno de personagens criados, o filme-reportagem é visto como se atendo à realidade, à informação. Embora essa definição atente para uma característica importante, do senso comum, é preciso considerar que tanto um quanto outro são ficção e realidade ao mesmo tempo. É no entremeio ficção-realidade que os filmes encontram o seu lugar. O filme, dito ficcional, guarda contato com a realidade, sem o qual nenhuma história se sustentaria, nem mesmo a chamada ficção científica. Por sua vez, o filme-reportagem, embora se apresente como neutro, objetivo, fiel à “verdade”, é também ficção: a escolha dos recortes feitos num dado contexto – tempo e espaço – que se quer retratar, o som, o silêncio, as imagens ou fotos selecionadas pelo cineasta ou pelo responsável pela montagem, constituem algumas das características que apontam para a ficcionalidade do documentário, para não falar do viés subjetivo que constitui a foto, o posicionamento da filmadora ou da câmera, a perspectiva que, conscientemente ou não, se imprime a cada cena. Afinal, há sempre um propósito a perseguir, ainda que este não se concretize necessariamente na interpretação do espectador, por detrás de um documentário. É de Metz (1975, p. 31) a afirmação “todo filme é um filme de ficção”.

Aliás, é próprio de qualquer filme, como afirma Odin (2012), abrir-se à pluralidade de sentidos e deixar ao espectador “emancipado”, nos dizeres de Rancière (2012), a tarefa da interpretação. Rancière se refere ao espectador emancipado como aquele que contraria a ideia socialmente disseminada de que o espectador “fica imóvel em seu lugar, passivo. Ser espectador [em nossa sociedade] é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e de agir” (Rancière, 2012, p.8), como se ele tivesse apenas que compreender o que alguém lhe quis mostrar, através do conhecimento de como se produziu o filme e de sua atividade. O olhar do espectador não o impede de transformar o que vê pela interpretação que passa, necessariamente pelo corpo, pela seleção, imprimindo algo de si naquilo que é visto, violentando^[1] inevitavelmente o objeto da pulsão escópica (texto como tessitura, tecido, textura)^[2]. Assim, tanto aquele

que produziu o filme quanto aquele que assiste ou vê ocupam, ao mesmo tempo, as posições passiva e ativa, sem divisão, sem desigualdade, sem polarização. Assim, a emancipação:

Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares [...] Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto (RANCIÈRE, 2012, p. 17).

O que Rancière defende – e nós com ele – é que a emancipação “é a comprovação da igualdade das inteligências”, o que significa “igualdade da inteligência em todas as suas manifestações” (RANCIÈRE, 2012, p. 15), não que a interpretação será a mesma nem que ela será completamente diferente, mas que ela será ao mesmo tempo o mesmo e o diferente, na medida em que nos situamos em tempos e espaços semelhantes. Desse modo, somos ao mesmo tempo espectadores e atores da nossa própria história e de todas aquelas com que nos defrontamos, na fronteira embaralhada e embaçada entre o que fazemos e o que vemos, “entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo” (RANCIÈRE, 2012, p. 23). Somos todos, em certa medida, narradores e tradutores/intérpretes/leitores.

Assim como defendem Odin (2012) e Rancière (2012), cada qual a seu modo, cabe ao espectador emancipado, ou como diz Odin, ao leitor, se posicionar com relação aos gêneros fílmicos: trata-se de filme ficcional ou de filme-reportagem? No caso de *Calcutta*, a presença ou a ausência da voz do narrador, relatando rapidamente a cena posicionada numa sequência (des)coordenada, um tanto insólita, portanto, subjetiva, apontando para as contradições da cidade, orienta o espectador sem forçar sua interpretação. O próprio título define o gênero documentário, título que remete apenas a uma cidade, bastante conhecida, superpopulosa, num país oriental, a Índia. O efeito de sentido que se produz imediatamente é de que teremos acesso a “fatos” (como se eles existissem sem gestos de interpretação), a cenas verdadeiras. Como afirma Odin (2012, p. 20),

O leitor pode tomar o *cameraman* [o cinegrafista] como Enunciador real. É o caso típico do filme de reportagem. O pressuposto do leitor, nesse caso, é o de que o cameraman esteve no local onde os fatos aconteceram: ele os viu com os seus próprios olhos.

Contrariamente a ele, espectador, que se encontra à distância, completamente ausente da cena de que não é testemunha. E mais: diremos que um filme pertence ao

gênero “documentário”, quando ele programa a leitura documentarizante: não se apresenta nem como uma obra, nem como uma mensagem: é apenas um documento. Mas, segundo Foucault (1969), convém tratar o documento como monumento, não como uma verdade absoluta, inquestionável, com apenas uma porta de entrada, mas com várias entradas e várias saídas, um documento-monumento, aberto à interpretação interminável, infinita, como afirma Nietzsche (FOUCAULT, 1969).

O filme de ficção recobre duas ilusões ou crenças: a primeira, o espectador sabe que se trata de ficção; a segunda, ele faz de conta que tudo corresponde à realidade. O filme-reportagem ou documentário dispensa a primeira ilusão ou crença: o espectador acredita que o que ele vê corresponde à realidade. O filme se desenrola em outro lugar (onde o espectador não se encontra). É assim que nos situamos diante do documentário *Calcutta*.

Metz (1975) afirma que o filme é ao mesmo tempo significante e significado. Significante porque é cenário; nesse sentido, o filme é também significado, mas infinito, sem fim, sempre aberto a outras interpretações. O cenário é um aspecto importante do filme; é ele que nos introduz na interpretação. Estudar o cenário de um ponto de vista psicanalítico é constituí-lo em significante, cenário como sonho, como significante para a interpretação (METZ, 1975, p. 22); é ele, aliás, um dos elementos que nos introduzem na interpretação.

No filme de ficção, o significante cinematográfico não trabalha por sua própria conta, mas se dedica a apagar os traços de seus próprios passos, a se abrir à transparência ilusória do significado, uma história que é, na realidade, fabricada por ele, mas que ele finge apenas ilustrar, no só-depois, como se houvesse um antes. Representa ao mesmo tempo a negação do significante e certo regime de funcionamento desse significante. Assim, o que caracteriza o filme de ficção não é a ausência de um trabalho próprio do significante, mas sua presença sob o modo da denegação (METZ, 1975, p. 29). Jogo de presença-ausência. No documentário, não é apenas o espectador (ou intérprete/leitor) que permanece ausente; o objeto do filme, também. O que é visto no cinema não é a coisa em si, mas seu fantasma, sua sombra: a coisa não está lá como no teatro. No cinema, tudo pode ser projetado, menos o corpo próprio do espectador.

O filme-documentário *Calcutta*

Como já dissemos, *Calcutta* é um filme de tipo reportagem ou documentário, com projeção de 1 hora e 45 minutos. Como anuncia o nome dado ao gênero do filme, trata-se ou deve ser tratado como um documento que tem como característica primeira produzir o efeito de verdade inquestionável, já que todas as tomadas se dão *in loco*, sem personagens inventadas, sem paisagens modificadas. É a realidade da cidade de Calcutá em 1968, já no período da Índia independente. O filme todo exhibe as contradições e conflitos de uma cidade como Calcutá, com aproximadamente 6 milhões de habitantes, cidade construída por e para os colonizadores que buscavam o progresso econômico da metrópole, a Inglaterra.

Todas as cenas com cenários naturais, natureza exuberante de um lado, e pobre do outro, ricos e miseráveis, sadios e leprosos, trabalhadores e mendigos colaboram para a construção de um imaginário no espectador que oscila entre conservar estereótipos e/ou construir novas representações.

Como analista, situo-me do lado do espectador emancipado, em busca de efeitos de sentido das imagens e do dizer sucinto do narrador. Mas, busco também lançar um olhar atento, na medida do possível, para a produção fílmica, para os movimentos da câmera, aproximando-se ou afastando-se do objeto. Afinal, o *cinematógrafo* faz cortes na realidade impossível de ser capturada na sua totalidade, se é que é possível pensar em totalidade. Interesse-me pela conjunção tempo e espaço, afinal um não existe sem o outro, pela (língua-cultura), pelo corpo que faz a síntese, pelo olhar do analista e do narrador que captura as imagens, as paisagens, trazendo suas interpretações, e pelo olhar daquele que se sabe sendo filmado e que sente prazer em ser visto, em servir de espetáculo para o outro, para o Ocidente.

Os resultados da análise efetuada serão divididos nos seguintes aspectos: culturais, sociais, político-econômicos, aspectos esses que falam sem falar da identidade dos sujeitos filmados; finalmente, abordaremos o olhar. Em todos os itens, o corpo se vê representado e apresentado, como rastros do tempo-espaço ou do espaço-tempo.

Entre línguas-culturas

Como discuto em outros textos, é impossível considerar a cultura sem a língua e vice-versa: uma constitui a outra. Entretanto, o total desconhecimento das línguas indianas me levam a ter de fazer uma cisão (im)possível. Apenas a narração feita em francês, sob a perspectiva, portanto, de um europeu, será considerada, quando necessário.

O rio *Ganges* abre o filme, abençoando os indianos cheios de fé e de respeito, que se banham em suas águas para receber os benefícios divinos ao longo da vida e no momento da morte. Uns se banham, outros se massageiam ou massageiam outros, rezam em voz alta, benzem-se com água aspergida sobre o próprio corpo. Nas águas abençoadas e poluídas do *Ganges*, indianos lavam suas roupas indianas, submergem seus corpos nus ou seminus, enquanto velhas embarcações acostam nas margens portuárias, dividindo a água com os seres humanos. Chama atenção a presença exclusiva de homens – velhos, adultos e crianças e a nudez ou seminudez que exhibe seus corpos masculinos ao olhar da câmera e das mulheres que, por acaso, dali se aproximasse. O gozo escópico do espetáculo se faz presente (ser olhado) e olhar no caso da mulher e do espectador.

A cena da cremação traz à baila outro elemento cultural, apontando para dois elementos fundamentais para a vida e para a morte: a água e o fogo. No caso, o fogo purifica o corpo para ser lançado às águas do rio. O zoom da câmera focaliza o rosto da mulher (única parte visível de seu corpo enfaixado), sendo queimado; paralelamente, o sacerdote pronuncia palavras – que retomam os quatro elementos: água, terra, fogo e ar –, palavras essas que são repetidas pelo marido, depois de ambos terem aspergido gotas de algum líquido (água?) e de outras substâncias. Outros indianos circulam em torno do corpo, coberto por galhos secos de árvores, com tochas de fogo. Por fim, os restos mortais são lançados nas águas do rio. Não há lágrimas nem tristeza: na crença hindu, a vida que acabou é apenas uma etapa; depois da cerimônia, o espírito fica livre para encontrar outro invólucro carnal.

Ainda chamando a atenção para os quatro elementos básicos da vida, o filme traz a cerimônia das deusas da sabedoria, protetoras dos estudantes e professores: oleiros fazem, com suas mãos, as estátuas de barro, pintam-nas, colocam-lhes adereços no

corpo. Depois de serem exibidas pela cidade a todos os moradores, as estátuas são retiradas de um veículo e carregadas pelo(a)s estudantes até às margens do rio, onde, com o acompanhamento de tambores e outros instrumentos, são lançadas uma a uma nas águas do *Ganges*. Mulheres e crianças participam da cerimônia com vestes apropriadas.

Outra cerimônia importante diz respeito ao casamento: a noiva é trazida nos braços para o salão onde acontecerá a cerimônia, que apresenta influências ocidentais em meio aos costumes orientais: ela traz consigo uma soma em dinheiro e todas as joias que possui como dote; vemos materializadas, na imagem cinematográfica, as etapas do casamento: purificação, oferenda, evocação dos quatro elementos básicos, juramento de fidelidade por parte da mulher pela vida toda até que a morte os separe (palavras sugeridas pelo narrador, em que se nota influência do ocidente). A água, o fogo e a terra fazem parte do ritual. No terraço da casa, a festa acontece: homens de um lado, mulheres do outro, bebidas (não alcoólicas) e comidas regionais, música, dança. Todas as despesas por conta do pai.

Por fim, as cerimônias religiosas, com cantos, oferendas, orações, instrumentos musicais. Uma delas ocorre em uma estação, para onde acorrem, após a jornada de trabalho, muitos *biharistas*, migrantes provenientes do *Bihar*, em busca de trabalho, ainda que de baixa remuneração, numa época marcada pelo desemprego e por drásticas mudanças econômicas e políticas.

É interessante observar que a sequência das cenas não obedece a nenhuma ordem lógica: curtas, são seguidas por outras, de cunho mais social ou político, talvez para produzir o efeito de sentido de contrastes, de hibridismo (social, religioso e, portanto, cultural), de contradição. Se assumirmos que a cultura não é fixa, mas se modifica, se movimenta, no tempo e no espaço, compreendemos o que ocorre em todo o filme e o que, provavelmente, ocorre com todos os indianos, que se viram na contingência de terem de apre(e)nder a língua-cultura do intruso, daquele que penetrou em seu território (em suas terras) sem serem convidados nem desejados, ainda que sob movimentos de protestos e resistência.

Na trama sem trama do filme o espectador tece, como pode, parte da rede da memória discursiva de um povo, que se constrói uma identidade híbrida, heterogênea, mestiça, herança recebida de graça (em todos os sentidos do termo) por todo aquele que

nasce nas terras que margeiam o *Ganges*, nas terras de maioria Hindu, cujas crenças aproximam uns e repelem outros, justificam comportamentos, pensamentos e atitudes.

Entre a pobreza e a riqueza: dois universos sociais

Calcutta expõe o tempo todo as contradições da sociedade que vive na cidade e nas periferias, de forma polarizada, muito provavelmente herança da colonização capitalista, interessada em movimentar e fazer progredir sua própria economia, a da metrópole, às expensas das necessidades e das demandas locais.

A câmera se posiciona de modo a trazer a imagem de uma das ruas da cidade, na qual transeuntes e veículos de todo tipo disputam espaço: mendigos deitados nas calçadas fazem um, com o cimento, com o espaço que ocupam e pelo qual são ocupados, em meio a uma multidão de pessoas vestidas à moda ocidental ou oriental, caminhando a passo largo na mesma direção, rumo, provavelmente, ao local de seu trabalho; calçadas margeadas por mascates que vendem de tudo um pouco. Ônibus lotados, carros, ciclo-riquixás (de tração humana), *tuc-tucs*, veículos de tração animal, vacas e rebanhos de cabras, sob o comando do pastor, atravessam as ruas superlotadas e as calçadas habitadas por moradores de rua, que dividem o espaço com o movimento incessante. Deitado na rua – o corpo ocupa o espaço; ele é o próprio espaço. Corpo e espaço, espaço-corpo, corpo-espaço: um sobre outro, outro no um.

São ruas de Calcutá, invadidas por veículos que mais servem aos abastados do que aos trabalhadores, com exceção dos ônibus e dos trens superlotados, com passageiros se segurando nas portas e subindo no topo do trem, escapando, assim, à tarifa; veículos velhos, linhas precárias que, se eliminadas, fariam muita falta aos trabalhadores. Lá fora, nos campos, animais morrendo ou definhando, mesmo que sejam considerados sagrados como as vacas ou os macacos, à semelhança dos *sadhus*, eremitas que vivem na rua, da caridade alheia, inteiramente dedicados à religião.

Favelas são expostas aos olhos dos espectadores pela câmera que ora se distancia para apanhar o conjunto, ora se aproxima fazendo ver detalhes, deformações, rostos enrugados e envelhecidos, roupas no varal que separam o dentro e o fora, o público e o privado: uma das favelas, feita de pedaços de madeira ou cartão, com moradores que nada pagam por seus “alojamentos” precários; outra, de alvenaria, de propriedade

privada, que cobra aluguel caro aos hindus e muçulmanos que dividem o pequeno espaço dos quartos, as despesas, o tanque, apesar da rivalidade das crenças religiosas: laços sociais que se fazem por necessidade ou por conveniência. Em ambos os casos, as mulheres cuidam das crianças, que vivem juntamente com a família em condições muito precárias e insalubres: esgoto a céu aberto, córregos poluídos inclusive por excrementos humanos e animais, montes de lixo próximos à porta das moradias, cujo espaço público (a rua e as calçadas) é dividido com vacas, pertencentes a proprietários externos à favela, porcos chafurdando e galinhas ciscando no lixo do entorno. Há, na favela, um lugar específico para os leprosos que mendigam na cidade e voltam para lá, sem se misturarem aos saudáveis para não contaminá-los. Con-fusão entre animais e homens (DERRIDA, 1999/2002), uns mais animais do que outros vivem como animais, chafurdando também no lixo em busca de papel para limpar o traseiro de uma criança que acaba de defecar.

Em uma das favelas, um testemunho em inglês, mais um legado dos tempos de colônia: um indiano, que aluga dois quartos (um para seus pais velhos e sua irmã e outro, para ele, esposa e filhos); ganha 100 rúpias e as consome só em alimentação; recebe a ajuda da irmã para os alugueis (300 rúpias) e faz dívidas todos os meses, lamenta-se. Esse ao menos fala, ainda que cercado pela língua-cultura que lhe foi imposta, mas que ele assimilou, transformando-a em corpo próprio, apropriando-se do falo que é desejo. Há outros grupos, como os fabricantes de tecidos em outros cantos da região periférica: as crianças não frequentam escolas; os adultos deixaram suas cidades em busca de trabalho e de melhores condições de vida e se espantam, segundo palavras do narrador, ao verem que alguém os filma, que alguém lamenta as condições em que vivem e/ou se indigna por eles.

Um bairro pobre da periferia aloja leprosos, que se tornaram mendigos: não podem trabalhar nem se aproximar das pessoas. Exibem diante da câmera suas deformidades e seu conformismo, à exceção de um velho que se lamenta: “não podemos tomar ônibus. Detestam a gente. Olham como se fôssemos perigosos. É assim que a Índia nos trata”^[3]. Discurso da vítima ou da histórica, como diria Lacan (1969-70/1991), que aponta para representações de si (vítima de uma sociedade que os maltrata) e do outro (país, pessoas que os excluem, que os colocam à margem de tudo, inclusive de seus direitos).

Olhos tristes e apagados, afundados pela desnutrição, dos habitantes das favelas e abrigos, voltados para a câmera, apontam para o *non-sens* da vida, não fossem as

crenças religiosas que os unem e desunem ao mesmo tempo. Outros, no entanto, sorriem para a câmera ao se sentirem filmados, (im)pulsionados pelo gozo escópico de verem e serem vistos.

Num contraste chocante, cenas e cenários inteiramente outros: no *Indian Golf Club*; num espaço apropriado para equitação. No primeiro, indianos abastados dividem o espaço e o tempo com ingleses no jogo de golfe, herança indubitável do colonizador britânico, constituindo um mundo à parte, onde ainda reina a língua-cultura do invasor. Senhoras indianas, vestidas segundo a sua cultura, e homens da alta sociedade de Calcutá também dividem o espaço das bancadas e o tempo da corrida de cavalos com senhoras e senhores ocidentais, exibindo sua condição social abastada.

Excetuando-se essas duas situações, as ruas são, obviamente, o lugar em que habitantes pobres, de baixa ou média renda, provenientes de várias cidades da Índia, do Paquistão e da China, além de europeus, principalmente do Reino Unido, se cruzam e se esbarram sem querer. Fica evidente que o maior problema social da Índia e de Calcutá em particular se encontra na forte cisão entre ricos, mais ou menos ricos, e pobres, muito pobres. Àqueles, todas as mordomias; a estes, sofrimento e abandono. Àqueles, o espetáculo da beleza, do conforto, do luxo; a estes, o espetáculo da miséria e da desnutrição; àqueles a inclusão, a estes a exclusão. Essa condição sociopolítica não facilita em nada o estabelecimento de laços sociais de convivência e cidadania.

Política e resistência

Não é preciso muita capacidade analítica nem perspicácia para observar que, assim como em outros países e cidades pós-coloniais, em plena expansão capitalista, enquanto uns enriquecem, outros empobrecem a olhos vistos. Não sem resistências^[4]. O capitalismo não subsiste a não ser nessa balança mais ou menos fixa e previsível.

Num contexto histórico-social de pós-colonialismo, na década de 60, mais propriamente no ano de 1968, ano de fortes movimentos estudantis, nos Estados Unidos, na Europa (sobretudo na França) e no Brasil, onde jovens descontentes com a política e com os rumos da universidade e da sociedade que ameaçam o seu futuro, movimentos políticos são flagrados pela câmera e pelas escolhas do cineasta. Um deles, de mulheres com bandeiras nas mãos, exibindo ao centro um símbolo religioso, atravessando as ruas

de Calcutá, repletas de homens que abrem passagem para as manifestantes, tem à frente o slogan: “eles chamam isso de gandhismo, nós chamamos fascismo”. Reivindicações claras que apontam para demandas políticas, por parte daqueles grupos que continuam sem o poder hegemônico, mas que aprendem a lidar com as diferenças. Nesses grupos de mulheres, segundo o narrador, mesclam-se grupos de direita e de esquerda. Policiais no entorno prendem manifestantes que vão passar alguns dias na prisão, algumas das quais, com os filhos nos braços.

A outra manifestação política ocorre nas ruas de Calcutá contra o governo instituído, por parte de homens (maioria) que acabam fugindo da polícia, correndo das bombas lançadas contra eles. Estes resistem como podem, lançando objetos ou pedras contra os policiais. Feridos são levados para hospitais, outros, para a prisão. Como outrora, na época em que eram colônia, lutam por seus direitos de protesto, como cidadãos, que se creem – ilusoriamente – livres da escravidão dos invasores. Novos conflitos entre direita e esquerda, novos estranhamentos produzidos pelo diferente, pelo hibridismo político e religioso de um povo, que, a duras penas, lutou como sociedade para conquistar o poder de se (auto)governar. Mas, este nunca está para todos. Como afirma Fanon (2008, p. 181),

No momento em que desejo, estou pedindo para ser levado em consideração. Não estou meramente aqui-e-agora, selado na coisitude. Sou a favor de outro lugar e de outra coisa. Exijo que se leve em conta minha atividade negadora na medida em que persigo algo mais do que a vida, na medida em que de fato batalho pela criação de um mundo humano – que é um mundo de reconhecimentos recíprocos.

Mas que reconhecimentos são esses se o que plantavam foi substituído pelo algodão e os tecidos que faziam, substituídos pelos tecidos vindos da metrópole, que eram obrigados a comprar a preço alto? Muitos, sobretudo migrantes, trabalham na fábrica de algodão para seu sustento básico e para tornar operacionável a matéria bruta a ser transformada em tecido pelos britânicos.

Entre olhar e ouvir, ser olhado e ser ouvido

Flagrantes de olhares alegres acompanhados por sorrisos se espalham por todo o documentário: gozo de ser olhado, estranhamento pelo interesse de outros, sobretudo de cultura e condição socioeconômica tão diferentes. Crianças de classe média ou

abastada, em trajes indianos, cruzam as ruas de Calcutá em charretes puxadas por braços humanos e sorriem para a câmera. Mas, na maior parte das vezes, são crianças e adultos, ao mesmo tempo visíveis e invisíveis, que vivem em situação de exclusão, à margem da sociedade hegemônica, que prefere ignorá-los e simplesmente não vê-los para não sentirem a culpa social da miséria que assola adultos e crianças, velhos e doentes (leprosos). Olhares entristecidos pela miséria, pela doença e pela desnutrição são captados pela câmera e pelo olhar oculto do cineasta que provoca o mesmo olhar curioso e interessado no espectador “emancipado” (RANCIÈRE, 2012), conclamando-o à interpretação. Olhares que se cruzam e se afastam, distanciando uns e outros, na distância da imagem que transforma em realidade o que é irreal e, em irreal o que é realidade.

Olhar o estranho e ser olhado constitui uma das pulsões mais importantes, que aponta para o outro e para si, demandando atenção e reconhecimento. Com certeza, era o que sentiam as crianças e os adultos que se miravam (sem se ver) nas lentes da filmadora, que, se não lhes devolvia o olhar (a não ser o do *cameraman*) talvez lhes devolvesse um pouco de esperança de ainda serem alguém, serem reconhecidos como tal. O olhar da câmera, embora às avessas, porque essas pessoas não se viam, ou melhor, se viam e eram vistas pelo olho de um objeto, o que é muito diferente do que acontece no estádio do espelho, mas podem imaginar serem vistos por outros, em qualquer lugar do mundo, o que, de algum modo, lhes serve de consolo. Na fala ao cineasta (narrador?), num abrigo para leprosos, quando o idoso se lamentou (“É assim que somos tratados na Índia”) havia o desejo de denunciar um estado de injustiça ao mundo todo, na esperança, talvez, de que algo pudesse vir a mudar a situação de desprezo e de sofrimento em que viviam todos os que lá estavam.

Essa e outras falas (são três ao longo do filme) nos remetem à pulsão invocante, que recebeu, sobretudo a atenção de Lacan (1964/1985) e que se concretiza na voz e nos sentidos da audição de si e do outro. Os órgãos que constituem tais pulsões, que Freud denominou de sexuais, ao mesmo tempo em que permitem que imagens exteriores se tornem interiores (pelos olhos e pelos ouvidos e boca), servem de veículo para que imagens ou traços delas se exteriorizem (pelos olhos - olhar e pela boca - voz), ainda que parcialmente, colocando-nos em contato com o mundo exterior. O título de um livro de Didi-Huberman (2013), *O que vemos, o que nos olha*, dá conta do que ocorre naqueles que são objeto da filmagem - olham (veem?) e são olhados (vistos?).

Em nós, espectadores, a pulsão escópica se desloca: vemos, mas não somos vistos, a não ser pelo grande Outro que nos torna visíveis mesmo quando somos invisíveis: a câmera nos separa do olhar do objeto. E o que vemos quando olhamos nos olhos daqueles que, sem saber, nos olham (porque olham a filmadora) é curiosidade, demanda, apelo, desânimo diante de uma vida sofrida, sem valor. O olhar opaco de uma jovem de 20 anos num abrigo para moradores de rua provocou uma pergunta da parte do cineasta (ou do narrador): “Por que você desistiu tão cedo da vida, aos 20 anos? Porque a vida não vale a pena”. A vida não vale o sofrimento, o penar do dia a dia. Tal resposta aponta para a representação de si e dos outros, já que é do e no olhar do outro que nos vemos, é do e no olhar do outro que nos representamos. Se a jovem, migrante de outra região da Índia, não encontrava ânimo para lutar pela vida é que não via em si nenhum valor: ninguém a investia com seu desejo, ninguém funcionava para ela como o objeto *a*, ninguém percebia sua capacidade, sua competência, ninguém a valorizava nem a-penas como ser humano. A ausência do olhar do outro significa para o sujeito desprezo: como se lhe dissessem ao passar pela rua, sem olhá-la: “tu não és nada para mim”.

O olhar do outro, então, raramente se encontrava com seu olhar^[5], primeiramente porque esse outro não suportaria se ver no espelho do olhar do Outro, não suportaria olhar para dentro de si mesmo, na possível situação de miséria, não suportaria se identificar com traços que não suportaria ver em si (ASSOUN, 1999); e, segundo, porque se alguém olhasse a jovem, a encarasse, talvez ela se visse nua – e mulheres não ficam nuas na Índia – sua tendência era, então, olhar para baixo, para o nada, o nada que ela era ou assim se sentia. Assoun explica melhor:

O olhar é, assim, apelo ao Outro: todo olhar é assim implorante... De que, senão de um olhar em retorno do Outro? De um lado, ele se liga ao desejo – entendamos, um registro pulsional que toca o desejo do Outro; mas, além disso, ele lembra esta súplica, sob forma de demanda ao Outro que constitui a pulsão oral: há, portanto, “avidez” escópica. [...] O olhar coloca em presença do desejo esperado do Outro. Experiência buscada do reconhecimento. (ASSOUN, 1999, p. 101)

Identificação secundária, espectral (espelho) – o espectador não pode se identificar a si mesmo como no espelho (identificação primária). Ele se identifica com o que aparece na tela (identificação secundária, espectral, no dizer de METZ, 1975), mas não com ele mesmo, como ocorre no estágio do espelho (LACAN, 1995/1998). O outro está lá sem lá estar; o espectador só está para olhá-lo. Ele é o lugar em que esse

imaginário acede ao simbólico, instaurando-se como o significante de certo tipo de atividade social institucionalizada – o cinema (METZ, 1975, p. 34).

Ainda segundo Metz (1975, p. 35), o espectador se identifica com a câmera: esta olhou, antes do espectador, o que ele agora está vendo. Funcionando, assim, como sujeito transcendental, e não como sujeito empírico, o espectador vira a cabeça sem, de fato, virá-la e o faz conscientemente, sabendo que ele não precisa se virar para acompanhar o movimento, que é a câmera que o faz. Assim, recebemos o filme e, como espectadores emancipados, fazemo-lo acontecer: quando entramos na sala ou quando fechamos os olhos, não existe nada: “minha retina é a segunda tela” (METZ, 1975, p. 36). No movimento de projeção-introjeção, presença-ausência, fantasmas que acompanham a percepção etc. – afinal, o simbólico só se constitui através e para além do imaginário – não estaria o espectador (não estaríamos?) se (nos) olhando, ao olhar o filme? Ou se (nos) identificando com as imagens que nele (em nós) penetram pelos olhos e pelos ouvidos – imagens de pobreza, miséria, tristeza, desilusão. – como habitante que é (que somos) de um país de Terceiro Mundo?

Da perspectiva do cineasta, ele se expressa (consciente ou inconscientemente) pelos enquadramentos insólitos, pelos ângulos raros, pelas imagens escurecidas, pelo silêncio (que fala pelas e nas imagens), pela aproximação ou distanciamento da câmera (zoom), pela escolha (nem sempre consciente, proposital) dos recortes e sequência das cenas e dos cenários, além, é claro, do texto narrado. Todos esses gestos nos lembram o que havíamos esquecido, que nos identificamos com a câmera.

Voltemos, agora, nossa atenção – e nosso olhar – para a pulsão invocante, denominada por Assoun (1999) de pulsão vocal, que diz respeito à voz: ouvir e ser ouvido. Ao longo de todo o documentário, ouve-se, vez por outra, a voz do narrador, para explicar o cenário, as vozes das mulheres e dos homens protestando contra a política do momento, três diálogos curtos, traduzidos pelo narrador, com exceção do morador de uma favela que fala em inglês e, de modo muito recorrente, a música – batucada ritmada nas praças, nos eventos religiosos, nas festas às deusas e música indiana, misturando-se com música ocidental nas festas profanas ou nas ruas e praças de Calcutá.

Mas, a pulsão invocante não remete apenas ao que nos chega pelos ouvidos, como, aliás, a pulsão escópica não se refere apenas ao que nos vem pelos olhos do corpo. As imagens falam, gritam (de dor, de revolta), sussurram, demandam, suplicam, sons

que penetram pelos olhos (do corpo e da alma), inaudíveis “para os ouvidos, mas não para esse ouvinte que é o sujeito do inconsciente” (DIDIER-WEIL, 1999, p. 30). Assim, “o ‘terceiro ouvido’ – o do sujeito do inconsciente – ouve tanto o som que está em movimento quanto o movimento que está no som” (DIDIER-WEIL, 1999, p. 28).

“A música faz passar esse real do ser; nesse sentido, ela testemunha esse real da ex-sistência, no sentido de uma descoberta de si mesmo” (GUIMARÃES, 2015, p. 112). Segundo a psicanalista, a música faz lembrar que a vida está aí, que você, que eu, que a pessoa que ouve existe. Talvez essa seja a razão da presença da música na vida dos indianos e no filme *Calcutta*, assim como ela se faz presente na vida dos brasileiros: a música apela para a memória do ouvinte, não como arquivo documental, que passa por juízos de valor, mas como “arquivo do inconsciente” (DERRIDA, 1995/2001, p. 86), que é lembrança e esquecimento, já que decorre sempre do gesto-bisturi da interpretação.

Mas, não raro, a música no filme é acompanhada por palavras e por dança à moda indiana. A dança é feita de gestos com o corpo todo (braços, mãos, cabeça, pés), que buscam seguir o ritmo e a melodia, pronunciando palavras que se repetem inúmeras vezes, inebriando, à medida que a música avança. A dança funciona como um limiar, “onde só posso entrar se soltar as amarras que me retinham no universo espaço-temporal onde estava há um segundo” (DIDIER-WEIL, 1999, p. 33), espaço que acompanha a cronologia do tempo. A música nos transporta para outro espaço e tempo, o espaço do incomensurável e a dimensão de um tempo absoluto; desaparece enquanto se dança o tempo cronológico e o espaço material, para aceder ao ilimitado “devir-espaço” do tempo e “devir-tempo do espaço” (DERRIDA & ROUDINESCO, 2001/2004, p. 34), em que se rompe o limite e o determinismo dicotômico do antes e do depois, do aqui e do lá. O sujeito escapa, assim, ao “poder alienador do supereu” (DIDIER-WEIL, 1999, p. 36), graças ao “impulso ilimitado, mas orientado que chamamos de pulsão invocante” (DIDIER-WEIL, 1999, p.147). A música não apenas passa pelo corpo; ela faz um com o corpo, ela é corpo, corpo que fala, corpo que ouve, corpo que se move em outro tempo-espaço que não o lógico.

Desejo de ver – pulsão escópica –, desejo de ouvir – pulsão invocante –, ambas as pulsões sexuais importantes para Freud (sobretudo a pulsão escópica) e para Lacan. Ambas repousam sobre a falta, sobre o imaginário que se acha enodado pelo/no simbólico e pelo/no real; pulsões que nunca se satisfazem por completo, mas permitem que “isso fale”, que o sujeito advenha. Assim, se nem a pulsão escópica nem a invocante

se limitam ao visível (olhar) ou ao audível (som), o tempo-espaço psíquico não se submete às amarras da causa e do efeito nem às amarras do corpo que é também espaço (DERRIDA, 2012, p.45-46).

Algumas considerações finais (?)

Memória, história atravessada por outras memórias e histórias, por outras línguas-culturas: híbrido no híbrido, o outro no um. Espaço-tempo e memória. Memória que é, como dissemos, lembrança e esquecimento, já que um não existe sem o outro. É assim que visualizo *Calcutta*, um documentário que se apresenta como documento-monumento, aberto a uma multiplicidade de interpretações dentre as quais a que este texto apresenta. O olhar e a voz acionam no espectador os registros pulsionais, de forma aparentemente objetiva, como se a verdade estivesse no modo como a imagem dialoga com a voz – ou seria esta que dialoga com aquela? –, como se a imagem fosse capaz de garantir a verdade que ela comprova.

Por outro lado, a voz do narrador per-segure nosso olhar, segue adiante do espectador, distante no tempo e no espaço, orientando-o a buscar a convergência entre o que se ouve e o que se vê, como se as duas pulsões – invocante e escópica – pudessem funcionar em uníssono. Uma remetendo à outra, sem dissonância, sem silêncio, sem equívoco. Esses são efeitos de sentido produzidos pelo filme, que, apesar disso, não deixa de abrir espaço para interpretações singulares.

A interpretação do filme se dá, portanto, no intervalo entre o corpo do cineasta que se manifesta pelo/no olhar e o corpo próprio do espectador, através de seu olhar “emancipado”, no sentido de que esse termo aponta para a singularidade de cada sujeito, na medida em que “um sujeito [...] habita a borda de uma realidade ‘intervalar’” (BHABHA, 1998, p. 35): entre eu e o outro, entre o mesmo e o diferente, entre línguas-culturas.

Afinal, à memória discursiva ou cultural local, historicamente híbrida, como a indiana, vêm se mesclar traços de outras e mais outras, responsáveis pela cultura de um povo, cuja identidade está sempre em movimento. Os indianos, por menos que queiram, estão impregnados, constituídos de traços da língua-cultura britânica (e de outras, evidentemente), no modo de agir, falar, se alimentar, se vestir, casar, se divertir... Por

mais que tenham modificado a cultura do outro (britânico) – porque certamente o fizeram – não podem negar que o colonizador deixou neles marcas, traços, rastros indeléveis em cada um e na sociedade como um todo. Prova disso é a língua inglesa que herdaram e modificaram.

Ainda retomando Bhabha,

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com “o novo” que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. [...] O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver (BHABHA, 1998, p. 27).

O encontro com o “novo” se dá na medida em que as fronteiras com o outro, com o estranho (pensamento, língua-cultura, indivíduo) se embaçam, no litoral do corpo, que se abre ao laço social. Assim, é no intervalo entre os opostos que se encontra o que Derrida denomina *différance*; esta permite pensar “a diferenciação para além dos limites, quer se trate dos limites culturais, nacionais, linguísticos, humanos” (DERRIDA & ROUDINESCO, 2004, p. 3), e, acrescentaria eu, religiosos, embora estes façam parte da cultura, em que não há lugar para oposições duais ou polarizadas, em que a dicotomia tempo/espaço não faz sentido, em que a oposição rico/pobre, nutrido/desnutrido, certo/errado, hindu/muçulmano não tem lugar, já que a diferença e o adiamento da resolução final do sentido se dão no espaçamento temporal e na temporalidade espacial que não apaga os opostos, mas os coloca em relação pelo hífen, pelos parênteses ou pela conjunção *e*. A *différance* é outra forma de entender o movimento dinâmico dos sentidos, das línguas-culturas, dos sujeitos. É outra forma de entender que colonizado e colonizador não se opõem: um deixa traços indeléveis no outro, o outro no um. O que importa não é a herança, o seu (des)valor, mas o que fazemos com ela e dela; afinal, toda herança nos compromete com a transformação daquilo que herdamos, com as mudanças sócio-político-culturais, no caso específico que nos interessa, mediados pelo modo como olhamos o filme que analisamos e somos por ele olhados.

Notas de rodapé

[1] Foucault (1997, p. 23) se refere à interpretação como violência imposta pelo leitor/intérprete ao texto, já que a interpretação é sempre outra, é interminável; “é uma tarefa infinita” (p.20), é corte, cesura.

[2] Nesse caso, o texto vai além do que se denomina texto escrito: a vida é texto, o acontecimento é texto uma imagem é texto, na medida em que é possível interpretar, produzir sentido. Para saber mais, ler Derrida (1987/1992).

[3] Tradução do francês. Informações trazidas pelo narrador.

[4] No filme *Calcutta* pouco se mostra como resistência aos colonizadores. Em outros filmes, como em *Passagem para a Índia*, as resistências ficam mais visíveis, certamente pelo momento histórico-social em que se passa o filme, no final do longo período de colonização.

[5] Situação muito semelhante à dos moradores de rua entrevistados por mim e alunos de mestrado e doutorado nas cidades de Campinas e região.

Referências

ASSOUN, Paul-Laurent. **O Olhar e a Voz**. Trad.: Celso Pereira de Almeida. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.

BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Trad.: Myriam Ávila; Eliana L. de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

CORACINI, Maria José. Pobreza e Marginalidade em Livro Didático de Francês como Língua Estrangeira: entre o poder e a discriminação. In: CORACINI, Maria José; Cavallari, Juliana Santana. (orgs.) **(Des)construindo verdade(s) no/pelo material didático: discurso, identidade, ensino**. Campinas (SP): Pontes, 2016, p. 25-53.

DERRIDA, Jacques. (1987) **Farmácia de Platão**. São Paulo: Iluminuras, 1992.

_____. (1999) **O animal que logo sou**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

_____. (1995) **Mal de Arquivo**. Trad.: Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. **Pensar em não ver**. Trad.: Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Editora UFSC, 2012.

DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elizabeth. (2001) **De que amanhã?...** Trad.: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. (1992) **O que vemos, o que nos olha**. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDIER-WEIL, Alain. **Invocações**. Trad.: Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.

FANON, Frantz. **Pele negra, Máscaras brancas**. Trad.: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Archéologie du Savoir**. Paris: Gallimard, 1969.

FREUD, Sigmund. (1919) O Estranho. *Obras Completas de Freud*, ESB, v. XVII Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GUIMARÃES, Cristina Helena. A voz cantada. In.: DIAS, Mauro Mendes (org.): **A voz na experiência psicanalítica**. São Paulo: Zagodoni, 2015.

GRIGOLETTO, Marisa. **A resistência das palavras**. Campinas (SP): Pontes, 2002.

KAUL, Chandrika. **From Empire to independence: the British Raj in India 1858-1947**.

Disponível em:

<http://www.bbc.co.uk/history/british/modern/independence1947_01.shtml>.

Acesso em: 14 mar. 2016.

LACAN, Jacques. (1964) **Seminário 11** (Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise). Trad.: M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. (1966) O estádio do espelho como formador da função do eu. In: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. (1969-70). **Le séminaire, livre XVII: l'envers de la psychanalyse**. Paris: Seuil, 1991.

_____. (1966) **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 96-103.

METZ, Christian. **Le signifiant imaginaire**, *Communications*, 23, 1975.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. In: **Significação**, nº37, ano 39. 2012, p. 10-30.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Trad.: São Paulo: Editora WMF / Martins Fontes, 2012.

VILELA, Túlio. Índia: Domínio inglês na Índia mostra dois aspectos do colonialismo.

Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/disciplinas/historia/india-dominio-ingles-na-india-mostra-dois-aspectos-do-colonialismo.htm>>.

Acesso em: 14 mar. 2016.

Recebido em 16/03/2016

Aceito em 13/05/2016.