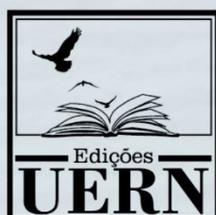


Jean Henrique Costa, Raoni Borges Barbosa
Edgley Freire Tavares & Eliane Anselmo da Silva
—— (Organizadores) ——

Cinema & Teoria Social

ENSAIOS CIRCUNSTANCIAS

Vol.04



Cinema & Teoria Social ENSAIOS CIRCUNSTANCIAS Vol.04

ORGANIZADORES:

Jean Henrique Costa
Raoni Borges Barbosa
Edgley Freire Tavares
Eliane Anselmo da Silva



.....

Cinema & Teoria Social

ENSAIOS CIRCUNSTANCIAS *Vol.04*





Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

Reitora

Cicília Raquel Maia Leite

Vice-Reitor

Francisco Dantas de Medeiros Neto

Diretora de Sistema Integrado de Bibliotecas

Jocelânia Marinho Maia de Oliveira

Chefe da Editora Universitária – EDUERN

Francisco Fabiano de Freitas Mendes



Conselho Editorial das Edições UERN

José Elesbão de Almeida

Isabela Pinheiro Cavalcanti Lima

Kalidia Felipe de Lima Costa

Regina Célia Pereira Marques

Maria José Costa Fernandes

José Cezinaldo Rocha Bessa

**Catálogo da Publicação na Fonte.
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.**

Cinema e Teoria Social: ensaios circunstanciais-Vol.04 [recurso eletrônico]. / Jean Henrique Costa... [et al.] (Orgs.). – Mossoró, RN: Edições UERN, 2022.

166 p.: PDF.

ISBN: 978-85-7621-391-8 (E-book).

1. Sociologia. 2. Teoria Social. 3. Cinema. I. Costa, Jean Henrique. II. Barbosa, Raoni Borges. III. Tavares, Edgley Freire. IV. Silva, Eliane Anselmo da. V. Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. VI. Título.

UERN/BC

CDD 301

Bibliotecário: Aline Karoline da Silva Araújo CRB 15/783

Jean Henrique Costa, Raoni Borges Barbosa
Edgley Freire Tavares & Eliane Anselmo da Silva
———— (Organizadores) ————

Cinema & Teoria Social

ENSAIOS CIRCUNSTANCIAS Vol.04

Autores:

Amanda Jaqueline Teixeira
Amanda Lima Souza
Ana Caroline da Silva Guimarães
Betânia Maria Barros Feitoza
Carla Kamilly Barboza Medeiros
Carmen Lúcia Silva Lima
Célio Henrique Rocha Moura
Edgley Freire Tavares
Elany Lorrane Medeiros da Silveira
Eliane Anselmo da Silva
Emykson Suevy Ribeiro Silva
Francisco Diassis da Silva
Francisco Wilton da Silva Júnior
Gabriel Antonio Varela Rodrigues
Gianna Grasiela Maia da Silva
Iáscara Gislâne Cavalcante Alves
Jayne Carla Bezerra da Silva
Jean Henrique Costa
Jennifer do Vale e Silva

José Inácio Júnior
José Wilton de Paiva
Karina Cia Bartels Cabral
Lázaro Fabrício de França Souza
Maria Laís Azevedo Silva
Maria Olisa Khalo
Mariana Barbosa do Nascimento
Mariana Medeiros de Sousa
Natália Letícia de Souza Melo
Paulo Sérgio Raposo da Silva
Pedro Augusto Prudêncio de Carvalho Filho
Rafaella Dutra Souto
Raoni Borges Barbosa
Sofia Pessoa da Silva
Stamberg José da Silva Júnior
Syang Aires Vieira Silva
Tássio Ricelly Pinto de Farias
Valquíria Padilha

SUMÁRIO

Prefácio

André Riani Costa Perinotto..... **07**

Apresentação

Jean Henrique Costa, Raoni Borges Barbosa, Edgley Freire Tavares & Eliane Anselmo da Silva..... **09**

CAP. 01 *Jean Henrique Costa & Valquíria Padilha*

Racismo estrutural e reprodução de classes: perspectivas sociológicas a partir do filme “Casa Grande”..... **12**

CAP. 02 *Raoni Borges Barbosa, Eliane Anselmo da Silva & Carmen Lúcia Silva Lima*

O empreendimento colonial-racista na República Democrática do Congo: uma análise da barbárie em *City of Joy*..... **25**

CAP. 03 *Jayne Carla Bezerra da Silva, José Inácio Júnior & Edgley Freire Tavares*

Vídeo, paixões, política..... **44**

CAP. 04 *Pedro Augusto Prudêncio de Carvalho Filho & Amanda Jaqueline Teixeira*

Medida Provisória 1888: resistência negra e debate social..... **57**

CAP. 05 *Jennifer do Vale e Silva, Lázaro Fabrício de França Souza, Mariana Medeiros de Sousa & Rafaella Dutra Souto*

Racismo e reificação nas práticas de saúde: uma análise a partir do filme “Cobaias”..... **65**

CAP. 06 *Iáscara Gislâne Cavalcante Alves*

Terror artístico e racismo estrutural no longa-metragem “Corra!”..... **73**

CAP. 07 | *Iáscara Gislâne Cavalcante Alves, Betânia Maria Barros Feitoza & Tássio Ricelly Pinto de Farias*

Migração e discriminação racial no filme “Olhos Azuis” 86

CAP. 08 | *Paulo Sérgio Raposo da Silva*

Não precisamos de heróis: notas sobre o Coringa, mal-estar e a espetacularização capitalista do sofrimento social..... 98

CAP. 09 | *Célio Henrique Rocha Moura*

Homens e caranguejos: fome, promessa e insurreição nos manguezais recifenses..... 106

CAP. 10 | *Francisco Diassis da Silva & Raoni Borges Barbosa*

Infoproletarização e uberização do trabalho: a camada *lazarenta* e *despossuída* da classe trabalhadora no filme “Você Não Estava Aqui”..... 114

CAP. 11 | *Francisco Wilton da Silva Júnior*

“O teatro nunca vai falar do mundo que eu vi”: diálogos a partir do filme *Tempos de Paz* (2009)..... 132

CAP. 12 | *Stamberg José da Silva Júnior*

Racionalidade sonsa e loucura sã em *Mineirinho*, de Clarice Lispector..... 145

CAP. 13 | *Eliane Anselmo da Silva (et al) - Bolsistas PETCIS/UERN*

Cine PET: o exercício da imaginação socioantropológica a partir de narrativas filmicas..... 152

PREFÁCIO

Com muita alegria e satisfação tive o prazer de ler este livro antes de seu lançamento e de ler tão importantes e significativos textos que o compõem. A obra “Cinema e Teoria Social: Ensaios Circunstanciais - volume 4” segue o padrão de qualidade de seus três volumes anteriores. Deste modo, entende o audiovisual, e em especial o cinema, como elemento de um amplo processo sociocultural, e não meramente como estética ou como a “sétima arte”. A obra reúne 13 capítulos de pesquisadores que procuram, mediante a problematização de produções audiovisuais e das imagens em movimento, ponderar e considerar a sociedade que as produziram.

Prontamente, o livro promove uma leitura com distintas abordagens para a compreensão da relação entre a teoria social, o cinema e seus processos de significação sociocultural. Assim, neste quarto volume, no encontro da narrativa fílmica com a reflexão em teoria social, o principal foco fica por conta das relações da hierarquização social, do racismo, de imagens socioantropológicas e psicossociais do labor e trabalho, lazer e entretenimento. São evidentes os textos com teor crítico, sendo fundamentais para pensar o poder midiático do audiovisual tanto na sua produção, quanto na sua recepção.

O Cinema não cessou historicamente de interferir e de ser interferido pelos contextos estruturais e simbólico-relacionais dominantes, enquanto seu discurso e sua prática se demudaram com a força da diacronia. Eis aqui a linhagem de um complexo vaivém de inter-relações imagináveis que arranjam do Cinema, concomitantemente, fonte, tecnologia, poder, sujeito e meios de representação para a teoria social hoje.

A teoria social é usada para interrogar a adequação e a consistência interna entre a tese, o argumento e a comprovação contidos e recuperados do contexto do filme. A imagem implícita da realidade social, nesse sentido, é adequada e defensável quando medida por uma perspectiva informada pelo que deveriam ser os recursos mais sistemáticos e refinados da teoria social? No nível ontológico, a teoria social é capaz de sinalizar os parâmetros amplos e as características básicas das entidades e relações sociais. Eles são relevantes tanto como guias para a reconstrução da tese e fábula implícitas do contexto do filme quanto como guias para as melhores áreas alternativas das ciências sociais.

Nesse diapasão, a Teoria Social crítica sugere que a organização social geralmente tem um efeito profundo – embora nunca total – na orientação de indivíduos e grupos para outros indivíduos e grupos, e que esse contexto – estrutural e histórico – incluiria todos os tipos de interdependências sociais nas quais conjuntos de reciprocidades institucionalizadas entre pessoas em posições socialmente sancionadas afetaria sua atitude para com os outros. Em outras palavras, espera-se que as rotinas práticas do dia a dia envolvendo prerrogativas, obrigações e dependências (econômicas e outras) mútuas altamente específicas tenham um efeito sobre a consciência, as visões e as atitudes dirigidas por outros agentes sociais. Assim, penso eu, o cinema e as produções audiovisuais têm um poder e uma relação social íntima nos distintos processos interacionais.

As produções fílmicas, com efeito, podem fazer o público experimentar diferentes tipos de emoções, expô-lo a novas perspectivas e, o mais importante, podem servir como um meio para cineastas, produtores e comunicadores trazerem mais consciência para certas questões, ajudando a mudar os corações e mentes de pessoas sobre assuntos urgentes. Em suma, pode-se afirmar que o poder da imagem transmitida pelas telas do cinema é inegável.

A imagem é um recurso que transporta o espectador para lugares e pensamentos antes inimagináveis. A imagem construída pelo cinema é capaz de transformar lugares e comunidades e repensar culturas e fenômenos que normalmente não teriam um apelo sociocultural.

Esses estudos sobre cinema e teoria social tendem a se concentrar em certas dimensões do retrato social do filme, enredo e personagem. Embora tais estudos tenham dado uma contribuição inestimável ao nos alertar para a distorção hostil e a condescendência afetuosa com que os setores sociais foram tratados no cinema, é importante salientar que nem sempre o que se pretende com a produção fílmica chega na recepção do público com a mesma intensidade e anseio que os diretores, roteiristas e produtores almejavam, pois o grande desafio na comunicação é a subjetividade e a recepção do que se transmite de informação, imagem e conteúdo.

Também é certo que o aprendizado social e emocional geralmente não vem de assistir a um filme sozinho. Resulta, pois, de ricas discussões que se formam na apreciação crítica e coletiva de um filme e quando se relaciona o que acontece na narrativa com a vida cotidiana. Por este motivo este livro é importante. Assim como os filmes refletem as ansiedades, crenças e valores das culturas que os produzem, eles também ajudam a moldar e solidificar as crenças de uma cultura. Às vezes, a influência pode ser trivial, como no caso de tendências de temas emergentes ou figuras de linguagem. Assim, a experiência fílmica é inevitavelmente influenciada – e influenciadora – pela consciência cultural do próprio público, constituída dentro e fora do texto e atravessada por conjuntos de relações sociais como raça, classe e gênero. Devemos, portanto, permitir a possibilidade de leituras aberrantes, leituras que vão na contramão do discurso, por vezes. Embora os filmes sejam máquinas de persuasão projetadas para produzir impressões e emoções específicas, eles não são todo-poderosos; eles podem ser lidos de diferentes formas, por públicos diferentes, em momentos diferentes e essa é a importância do cinema para a Teoria Social e sua imaginação sociológica.

Argumento, ao ler os 13 capítulos deste livro, que a Teoria Social pode ajudar a fornecer suporte para tais leituras subversivas paralelas das produções fílmicas e de suas análises. Pode ajudar, também, a fornecer recursos para que produtores e diretores impulsionem suas representações para um reino mais adequado à complexidade social e individual do mundo contemporâneo. Por fim, ainda mais acerca deste volume, o imaginário sobre as narrativas fílmicas e as Ciências Sociais instiga o leitor e assinala para refletir o presente em tempos tão disruptivos e ameaçadores para com o pensar.

André Riani Costa Perinotto

Doutor em Comunicação – UNISINOS

Professor da Universidade Federal do Delta do Parnaíba, UFDPAr

Parnaíba, PI,

24 de novembro de 2022

APRESENTAÇÃO

Estamos mais uma vez retomando nosso projeto editorial *Cinema e Teoria Social*, agora em seu quarto volume e com novos organizadores/autores. Com o mesmo escopo e estrutura, aqui continuamos na esteira de pensar o cinema como possibilidade crítico-pedagógica a ser trabalhada nas escolas, projetos universitários de extensão ou mesmo em espaços virtuais de divulgação acadêmica.

Vale salientar que hoje, com a ascensão da extrema direita no Brasil e seu caráter anti-intelectual e deformador das formas populares de arte crítica, tornou-se ainda mais urgente a execução de projetos contestadores – que tenham linguagem mais acessível – dentro e fora das Universidades. Assim, o cinema, principalmente o da grande indústria cultural – por seu alcance massivo –, faz-se crucial como *unidade e operação significativa inteligível* (DELEUZE, 2005) em termos de veiculação de códigos, valores e símbolos que possam promover algum debate intersubjetivo nos espaços públicos. Por exemplo, o filme *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha, até hoje levanta discussões sobre violência e corrupção policial em espaços dominados pelo narcotráfico e grupos milicianos. O que mais chama a atenção é que esta discussão não se dá somente dentro dos muros universitários. Pelo contrário! É empiricamente demonstrável a sua imersão discursiva nos mais distintos espaços não acadêmicos; todavia, as leituras desta narrativa fílmica são quase sempre atravessadas por plurais e contraditórios esquemas de pensamento. Daí a importância da existência de leituras orientadas que abram perspectivas críticas, saindo da esfera do cinema como consumo do entretenimento alienante da indústria cultural para um consumo reflexivo, crítico e, portanto, produtivo.

Deste modo, concordamos com a provocação deleuziana de que podemos pensar, em termos de cinema, em algo revolucionário da *imagem-movimento* de uma arte das massas transformadas em sujeito, ou, contrariamente, em massas assujeitadas pela grande tela enquanto autômato psicológico (DELEUZE, 2005). É neste contexto que reafirmamos, durante os três primeiros volumes e agora neste quarto livro, que é papel do intelectual comprometido com a mudança do *status quo* apresentar o cinema em termos de dominação de classes, de reprodução ideológica e de manutenção de relações de poder, no entanto, que podem ser relidas, ressignificadas e retraduzidas em esquemas de operações linguísticas, culturais e políticas concorrentes aos sentidos dados pelas ideologias dominantes.

No entender de Sontag (2004) e de Didi-Huberman (2012), o fascínio das massas urbano-industriais contemporâneas pela *imagem-movimento* do cinema da indústria cultural, desfiando narrativas de curtíssima durabilidade e de interesse circunstancial, aponta para a dinâmica estrutural do nosso tanto atual quanto surreal *mundo-imagem*. Mundo-imagem esse cujas garantias e certezas se exaurem na potência da sua reciclabilidade infinita em redes globais de produção, difusão e consumo.

Esse mundo-imagem descolado do *mundo-experiência* inaugura um *mundo-informação* ilimitado e em todos os sentidos intragável pelas reduzidas dimensões individuais de processamento de dados. Eis aí a sua desconexão com o concreto vivido e a imposição de uma hiper-realidade que tiraniza o real social como obsoleto, incompleto, a ser superado pelo objeto surreal por excelência da imagem em movimento, evocando um presente

eterno na magia aparente da suspensão do tempo, da captura do corpo eternizado no plasma virtual das telas.

Com efeito, as cada vez mais efervescentes narrativas cômico-dramáticas a partir de corpos planos buliçosos em vertiginosa ação e em diálogos ritmizados em *staccato* agora circulam na velocidade da luz e irrompem nas telas dos bilhões de celulares da imensa rede virtual-global de *bytes*. Essa exemplaridade se materializa na forma mercadoria do *TikTok* e congêneres hipertextuais: esteticamente pautados no discurso autoritário e contra reflexivo da *lacração*, isto é, da imposição desavergonhada da ótica pornográfica sobre o outro, parecendo afirmar a mais nova província estética das mini narrativas audiovisuais interativas.

Nesse sentido, Deleuze (2005) acerta ao afirmar que não são poucas as mudanças e as transformações que o mundo-imagem tem nos apresentado em termos ético-estéticos e sociopolíticos desde que as massas assujeitadas aos ditames estruturais do Capital têm logrado conquistar lugares, mínimos e reduzidos que sejam, de agência crítica e de ação transformadora. Se, por um lado, encontra-se distante da efetiva emancipação do real social estranhado; o cinema, por outro lado, está também longe da mera crítica acrílica e de outros tantos engodos cotidianos da sociedade de consumo, do fetiche e do cansaço.

A sétima arte ainda agrega, cabe ressaltar, esforços coletivos criativos de projeção imaginária e simbólica para além do mundo reificado pela *ordem sociometabólica do Capital* – expressão de István Meszáros –, perenizando em hipertextos cada vez mais ousados a fluidez da capacidade de narrar, de estabelecer arenas de deliberação, de acomodar diferenças e antagonismos concretos no reino da abstração do “e se...”. Eis que se expandem corações e mentes em viagens fantasiosas de prazer e dor, de terror e suspense, de comicidade eschachada e de denúncia séria por mais que juridicamente impotente.

A magia da tela, da surrealidade hipnótica da *imagem-movimento*, subverte em momentos efêmeros a lógica quantitativa e aplainadora da cultura monetária capitalista e perigosamente inflama a monotonia de mercados e burocracias com a potência mobilizadora do mito narrado, encenado, declamado, performado, cantado, assim convidando o inconsciente coletivo adormecido para reencontros com o pensamento selvagem e com ritualidades ancestrais proibidas pelas etiquetas de constrangimento, submissão e normalização da ordem social.

É nesse sentido de ponderação de ambiguidades e tensões que destacamos, com Geertz (1974), a significação cosmológica das ordens simbólicas de constituição do tempo, da pessoa e das atividades públicas. Assim, neste quarto volume de *Cinema e Teoria Social*, mais uma vez reiteramos a importância da narrativa fílmica (e também literária) para a compreensão da cultura urbano-contemporânea. Cultura esta em que a mediação do sonho, do lúdico, do jocoso, da indignação, entre outros tantos afetos e agências criadoras do social, passa pela magia da tela em que corre a *imagem-movimento*. Mas também atravessa sensibilidades e possibilidades de transformação poética por meio da palavra, dos não-ditos, silêncios e gritos ecoados nas narrativas literárias aqui discutidas. Novidade nos debates suscitados por esta edição, a literatura ascende enquanto sustentáculo contra os agravos da contingência e manifesta, através de suas dissidências, os arranjos e rearranjos possíveis a partir da essência e da estética dos autores.

Aqui mais uma vez trabalhamos com acadêmicos de graduação e pós-graduação, sempre estimulando a pesquisa, a escrita e a crítica do pensamento. Alguns textos ainda estão numa fase de iniciação, outros já são mais maduros; todavia, todos buscam efetivar a crítica ao *status quo* capitalista, analisando e denunciando o racismo estrutural (capítulos 1, 2, 4, 5, 6 e 7), os discursos de ódio e suas reverberações no Brasil (capítulo 3), o precário e desumanizado mundo do trabalho (capítulo 10), a loucura e o mal-estar capitalista

contemporâneo (capítulos 8 e 12), a pobreza e a fome nos manguezais urbanos (capítulo 9) e a violência totalitária da ditadura (capítulo 11). No último capítulo (13) temos uma mostra do projeto *Cine PET*, atividade realizada a partir da exibição de filmes e debates no âmbito do Programa de Educação Tutorial do curso de Ciências Sociais (UERN).

No mais, aqui abrimos este volume e mais alguns exercícios circunstanciais de nosso ofício acadêmico.

Jean Henrique Costa
Raoni Borges Barbosa
Edgley Freire Tavares
Eliane Anselmo da Silva

Mossoró, RN, 29 de novembro 2022

Referências

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo: cinema 2**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **208 Pós: Belo Horizonte**, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012.

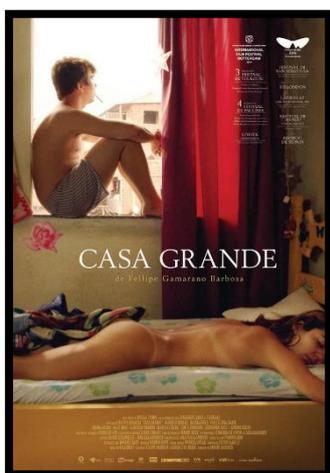
GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAPÍTULO 1

RACISMO ESTRUTURAL E REPRODUÇÃO DE CLASSES: PERSPECTIVAS SOCIOLÓGICAS A PARTIR DO FILME “CASA GRANDE”

Jean Henrique Costa¹
Valquiria Padilha²



RESUMO: Problematizamos neste ensaio o filme brasileiro “Casa Grande”, de 2014, do diretor Felipe Barbosa. A partir desta narrativa fílmica, discorreremos sobre como o racismo estrutural no Brasil e suas lógicas ocultas e naturalizadas operam nas dinâmicas cotidianas de reprodução das classes sociais, hierarquizando, reificando, invisibilizando e criminalizando alguns sujeitos. No filme, são postas para a reflexão diversas cenas e personagens que ilustram formas de subordinação e de opressão (raciais, classistas e sexistas), demonstrando como a hierarquização dos indivíduos – a partir da cor, mas não somente por ela – se torna uma das bases morais da vida social, política e econômica brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: cinema brasileiro; racismo estrutural; classes sociais; ideologia; meritocracia.

Apresentação

Um dos papéis do trabalho intelectual do cientista social – talvez o mais importante dentro do universo teórico-prático de sua ação professoral – é dar às ideias alguma materialidade útil para o cotidiano de sua realidade imediata. Deste modo, o acadêmico deve procurar, quando possível, reduzir a distância entre as teorias sociais e suas possibilidades de uso concreto, tornando-as leituras de mundo acessíveis e factuais, sobretudo para a nossa jovem geração tão ávida por consumir bens da insidiosa indústria cultural.

Dentro destas possibilidades, filmes, novelas, séries, quadrinhos, músicas, programas de auditório ou canais do *YouTube* produzem e são reproduzidos pelas lógicas da ordem social dominante, expressando – ainda que de forma oculta – suas contradições, sentidos, significados, símbolos e estruturas. Cabe ao cientista social, portanto, fazer desses

¹ Sociólogo. Professor da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Doutor em Ciências Sociais. Pós-Doutorado realizado na Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (UACJ), México (2019). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8091-2418>. E-mail: prof.jeanhenriquecosta@gmail.com.

² Socióloga. Professora Doutora na Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade de Ribeirão Preto (FEARP), na Universidade de São Paulo (USP), campus de Ribeirão Preto-SP. Doutora em Ciências Sociais. Pós-Doutorado realizado na Téléq/UQAM, em Montreal, Canadá (2010) e Pós-Doutorado realizado na Universidade do Minho (UMinho), em Braga, Portugal (2020). Autora de “Shopping center: a catedral das mercadorias” (Boitempo) e organizadora de “Antimanual de gestão: desconstruindo os discursos do *management*” (Ideias & Letras). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5564-6517> E-mail: valpadilha@usp.br.

textos objeto de sua ação teórico-reflexiva, principalmente hoje com a expansão sem precedentes de culturas digitais, virtualizadas e midiáticas.

Daí que uma sociologia crítica – deveria ser um pleonasma essa expressão, mas infelizmente há uma parte da sociologia que tem compromisso com a ordem dominante – não pode se omitir diante da reprodução desigual e perversa do *status quo* capitalista de dominação de classes. Aqui destacamos a necessidade de uma reflexão teórica que, não sendo mera militância, também não perde seu caráter político-crítico. Assim, pela via da filosofia da práxis, concordamos com Antonio Gramsci (1976, p. 121) em não podermos ser indiferentes àquilo que nos aparece como inaceitável, pois “a indiferença é o peso morto da história”.

Prontamente, neste escrito ensaístico nos posicionamos contra a indiferença em relação ao racismo, ou, tomado em seu sentido amplo, contra qualquer hierarquização humana que *reifique e transforme os indivíduos em coisa* (HONNETH, 2018). De tal modo, objetivamos discutir a problemática do racismo estrutural e suas lógicas ocultas e naturalizadas vigentes nas estruturas de reprodução das classes sociais.

O racismo, mesmo sendo inaceitável para aqueles que partem do ponto de vista do dever de uma educação humanista, crítica e emancipadora, termina sendo naturalizado dentre as estruturas ocultas do cotidiano simbólico-vivido-interacional e ainda maleabilizado como explicação dominante de nosso culturalismo conservador, perpetuando o “racismo científico” do jeitinho brasileiro de ser (SOUZA, 2019).

Assim como Almeida (2019), aqui entendemos o racismo não como algo estranho à formação social do Estado capitalista, mas como um fator estrutural organizador das relações políticas e econômicas. O racismo não seria uma deformação orgânica natural das pessoas, mas um fator operante e orquestrador de nossas instituições. Para Almeida, a sociabilidade capitalista depende de um complexo jogo que combina o uso da força e a reprodução da ideologia a fim de domesticar os indivíduos. Assim sendo, o racismo é um elemento deste jogo e é por isso que parte da sociedade não verá qualquer anormalidade na maioria das pessoas negras viver sob desigualdade e sob formas distintas de violência: ganhando menores salários, em trabalhos degradantes, longe das universidades, vivendo em periferias, assassinadas e encarceradas. Para Almeida (2019), em razão disso, o racismo – sendo um modo de dominação e de reprodução social – convive pacificamente com a subjetividade jurídica, as normas estatais e com a impessoalidade do Estado burguês (ALMEIDA, 2019).

Por isso, precisamos pensar o racismo para além de suas formas mais agressivas e excludentes de manifestação, já que é exatamente no *modus operandi* silencioso da reprodução das classes sociais que ele se revela com maior eficácia produtiva de sentidos e esquemas de ação.

Diante disso, o cinema da indústria cultural se mostra um laboratório imagético acessível, massificado e de fácil linguagem para esta empreitada de *imaginação sociológica*, permitindo “compreender a história e a biografia e as relações entre ambas”, passando de uma perspectiva geral a outra particular e vice-versa (MILLS, 1972, p. 12). Entrementes, partimos aqui do pressuposto de que cabe ao cientista social problematizar a realidade não somente a partir dos universos empíricos estruturais das estatísticas e da grande História, mas também a partir das minúcias do cotidiano midiático, da audiência do cotidiano *streaming*, remoto, *online* etc. Portanto, o cinema serve como experiência fenomênica para entender as distintas e contraditórias lógicas interacionais e estruturais de nossos universos sociais, culturais, políticos e econômicos. Logo, um cientista social encontra legibilidade para sua crítica não somente nas grandes estatísticas, mas também nos filmes, nos

programas de auditório, nas telenovelas, nos *blogs* sensacionalistas, nas colunas de fofoca, dentre outros.

Neste ensaio, problematizamos um recente filme brasileiro de 2014 para pensarmos as lógicas do racismo estrutural dentre as classes sociais no Brasil. O filme é *Casa Grande*³, do diretor Fellipe Barbosa.

É importante, como nota introdutória, advertir que o cientista social não encontrará nos filmes a crítica pronta que espera visualmente ler, já explícita e enunciada. Pelo contrário! Como o cinema não fala por si só é necessário, pois, um investimento para sua decodificação crítica. Fazer *falar o silêncio do discurso*, o não-dito, às vezes, ou aquilo que a ideologia tenta silenciar (CHAUÍ, 1978).

Como segunda orientação metodológica, neste escrito há o desafio e o esforço de dois cientistas sociais brancos e nascidos dentre as pretensas classes médias, mas que nem por isso reproduzem ou negam seus privilégios de classe como estratégias discursivas e relações de poder. Concordando com Ribeiro (2017), é preciso situar quem fala e de onde fala para que o “lugar de fala” seja uma postura ética. Para ela, o lugar de onde falamos serve para pensar as hierarquias, racismos e sexismos que organizam nosso mundo cotidiano. Logo, pensar “lugar de fala” busca romper com o silêncio instituído para quem foi subalternizado. Exatamente por isso que nos lançamos no desafio de uma autoanálise dessa estrutura de classe privilegiada e portadora de discursos ideológicos tão perigosos – porque enganadores – para a crítica social.

Por fim, como lembrou Pierre Lévy (1999), o fato de o cinema ser uma indústria e ser parte de um comércio, não nos impede de apreciá-lo criticamente, devendo o acadêmico falar dele em uma perspectiva cultural ou estética. Eis o que aqui exploramos como aventura do pensamento.

Entre a Casa Grande e o Quartinho da Empregada

O filme *Casa Grande* (2014) é um daqueles dramalhões simples de baixo custo e até certo ponto enfadonho, porém, permeado por *insights* potenciais para a crítica do racismo estrutural brasileiro. O filme traz diversos momentos em que questões sociais mais urgentes são trabalhadas, tais como preconceito de classe, ideologia da meritocracia, racismos, consumo conspicuo e estilo de vida, bem como se ocupa dramaturgicamente numa tentativa humorística de atmosfera juvenil. De toda forma, intencionalmente ou não, a narrativa ilustra bem as cenas cotidianas de reprodução do racismo estrutural e das desigualdades de classe perpetuadas no âmago de nossas instituições, sobretudo quando o racismo se articula com o sexismo, produzindo efeitos mais violentos sobre a mulher negra em particular (GONZALEZ, 1984). O filme aborda ainda o endividamento das classes médias e a manutenção de um padrão de vida de aparência, economicamente sufocadas pelo consumismo e pela necessidade de distinção.

A narrativa inicia com Hugo – chefe da família e proprietário de uma grande casa localizada num bairro nobre da cidade do Rio de Janeiro – saindo da piscina à noite e iniciando sua rotina de apagamento das muitas luzes de sua propriedade. A cena é demorada e monótona, mostrando o preâmbulo de seu endividamento e de sua consequente necessidade de reduzir custos com energia elétrica. *Apagam-se as luzes. Desliga-se o som. O silêncio fecha a cena inicial.*

³ Direção Fellipe Barbosa. Elenco: Marcello Novaes, Suzana Pires, Thales Cavalcanti, Clarissa Pinheiro, Marília Coelho e Gentil Cordeiro. Participação de Lucélia Santos. Migdal Filmes, Gamarosa Filmes e Guiza Produções. 2014. 1h54min.

FIGURA 01:

Cena de Abertura. Hugo apaga as luzes da residência.



Fonte: Filme Casa Grande (2014).

Na mesma noite, seu jovem filho Jean dorme no quatinho da empregada, que é branca (Rita). Jean demonstra ter muita intimidade afetiva com Rita, apesar de não consumir relação sexual. A relação é quase pedagógica: ela narra suas peripécias sexuais e ele se deleita como um aprendiz que se aventura no mundo das investidas amorosas.

Segundo Christ e Rossini (2020), o emprego doméstico é caracterizado por certa falta de limites claros no que tange as relações empregatícias e afetivas, sendo característico que muitas empregadas domésticas criem vínculos com a família de seus empregadores. É o caso que se dá entre Jean e Rita. No entanto, vale lembrar que a tentativa de abusos sexuais contra as empregadas domésticas é um elemento possivelmente constitutivo de uma branquitude masculina heterossexual de classe alta. Isso denota a imbricação de relações de poder entre diferentes grupos e mostra que não se trata apenas de uma violência sexista, mas também de uma violência racista e de classe (COROSSACZ, 2014).

Talvez, no Brasil, para compreender estas questões a fundo, é preciso, como sugere o escritor português Hugo Mãe, conhecer como a mestiçagem dos brasileiros nasceu com estupros dos colonizadores sobre indígenas e mulheres negras escravizadas. “Para Hugo Mãe, a violência da colonização calou e ainda silencia vozes e culturas de negros e indígenas. O escritor acredita que parte da tragédia social brasileira atual vem diretamente do passado, com as elites locais perpetuando o pensamento colonial de dominação dos menos favorecidos” (NORTE, 2022).

FIGURA 02: Jean deitado no colo de Rita.



Fonte: Filme Casa Grande (2014).

Amanhece. Retorna a normalidade do dia. A economia noturna de Hugo e as investidas sexuais de Jean alternam liminarmente com a paisagem da vida diurna de uma família tradicional de efetiva classe média. Empregados na cozinha, o pai tendo que acordar o filho sonolento sem responsabilidades em casa, carros ociosos e caros estacionados na garagem, motorista disponível para a família.

Na cozinha, os empregados tomam café. Os empregados (Rita, Noêmia e Severino) – o filme deixa claro que são nordestinos ou filhos de nordestinos – comentam sobre a festa de forró do fim de semana. Parafraseando Brites (2007), percebe-se na dinâmica entre os patrões da casa e os três empregados um sistema altamente estratificado de gênero, classe e cor. E há no filme, assim como no estudo de Barros (2012), a partir das falas, vestimentas e posições dos personagens, a afirmação da diferença entre “pobres” e “ricos”, dada por uma série de bordões ditos e sotaques, destacando as características e a imutabilidade de cada uma daquelas condições sociais, em especial a da pobreza.

FIGURA 03: Empregados separados tomando café.



Fonte: Filme Casa Grande (2014).

Tomado o café, a rotina diária segue. Severino, o motorista, leva Jean para a escola. No carro, uma música de fundo canta: “o cabelo da minha nêga é que nem corda de viola. Quando puxa, estica, quando solta, enrola”. Nesta música já se percebe o regionalismo do consumo musical dos empregados, bem como parte do racismo musical reproduzido por uma parte da indústria cultural.

Jean é um adolescente branco matriculado numa tradicional escola privada da elite carioca (Colégio São Bento⁴). Nas cenas do colégio, quase não se vê estudantes negros. Aliás, a paisagem branca domina o filme. A escola é preparatória para os melhores cursos e universidades e, sendo os alunos filhos das elites e reais classes médias locais, passarão nos cursos tradicionais priorizados por esses grupos dominantes, reproduzindo a lógica econômica e distintiva de classes. Na narrativa fica muito claro como a escola funciona enquanto uma instituição marcadora e reprodutora das diferenças de classes, produzindo e mantendo privilégios herdados (BOURDIEU, 1998).

Retornando à Casa Grande, a esposa de Hugo, Sonia, dá aulas privadas de francês em casa para uma amiga. Nesta cena se dá o desenrolar inicial da trama do endividamento: Sonia cobra a mensalidade atrasada da amiga que, por sua vez, pede que seja descontada da dívida que Hugo tinha contraído com seu esposo. Inicia aí o drama da descoberta dos problemas financeiros da família. Hugo escondia da esposa sua real situação, construindo muitas dívidas para a manutenção do distinto e elevado padrão de vida da família. Mesmo vivendo ‘com a corda no pescoço’, não abriam mão do altivo padrão de vida e de ócio

⁴ Tradicional e distinto colégio confessional católico, exclusivo para meninos, fundado no século XIX.

conspícuo, distanciando-se das classes trabalhadoras pelo consumo de bens de ‘bom gosto’, comportamento requintado e gosto pelo aprendizado (VEBLEN, 1987).

No mesmo dia, no jantar, os quatro personagens da família (Hugo, Sonia, Jean e sua irmã Nath, que é praticamente invisibilizada⁵ no filme) jantam e conversam em francês (“São caboclos querendo ser ingleses”, como cantou Cazuza na música *Burguesia*⁶). A empregada Rita serve à mesa. A família discute a possibilidade de demissão do motorista Severino que está há 15 anos no emprego.

Na conversa sobre a escola, Jean fala que quer cursar Comunicação Social. O pai reclama e alega que “isso não é curso de gente”. Pede que curse direito ou economia, reproduzindo a lógica de classes cujas formações precisam ter retorno financeiro e prestígio. Jean alega não querer fazer direito por causa da maior concorrência em razão da implementação do sistema de cotas. A filha – sempre invisibilizada no filme – insistentemente tenta chamar a atenção para saber se o pai é a favor ou contra as cotas. O pai se diz a favor, já que nos Estados Unidos existem cotas. No mesmo jantar, sentimos a americanização e a europeização do raciocínio de classe no Brasil. Fala-se francês e trata-se do modelo estadunidense como padrão exemplar a ser seguido. Como destaca Souza (2018), temos aí um exemplo do mito nacional dominante da idealização servil e ‘vira-lata’ do americano supostamente perfeito e honesto (SOUZA, 2018).

FIGURA 04: Discussão sobre cotas no jantar.



Fonte: Filme Casa Grande (2014).

No dia seguinte, no colégio, o tema das cotas continua. A professora estimula um debate sobre isso. Um aluno branco diz ser a favor, sendo uma compensação para a dívida histórica da escravidão. Um aluno negro é contra. Diz que é negro e que não precisa de cotas por ser competente. Ao não considerar sua condição de classe, o debate é ampliado, tendo a intervenção da professora e de outros colegas. Ficam ausentes, portanto, as discussões de que “em sociedades que afirmam a igualdade, [...] ninguém enriquece sozinho” (GONÇALVES FILHO, 2004, p. 35) e de que a igualdade supõe a supressão das formas de dominação.

⁵ Ousamos especular que sua invisibilidade se dá em razão de ser mulher, reproduzindo, assim, as desigualdades estruturais de gênero; por ser jovem (ainda não produtiva); e por não ser o primogênito, já que é comum entre muitas elites econômicas que os filhos mais velhos assumam os negócios da família.

⁶ Música *Burguesia* (1989). Composta por Cazuza, George Israel e Ezequiel Neves.

FIGURA 05: Debate sobre cotas no Colégio



Fonte: Filme Casa Grande (2014).

Não obstante, com ou sem cotas, a lógica do racismo vai se reproduzindo nas cenas do filme. Jean se prepara para ir a uma boate noturna e sua família teme por sua segurança no retorno para casa. O racismo estrutural se manifesta, por exemplo, na naturalização da violência (“leve o dinheiro do ladrão no bolso”) e na exotização do urbano periférico (andar de ônibus passa a ser sentido quase como um *safari urbano*). Essas narrativas estão sempre presentes no filme, deixando implícito o medo que se tem do indivíduo periferizado, que anda de ônibus, não-branco, imigrante nordestino, de outra classe social.

O filme prossegue e o endividamento da família vai se aprofundando. A máscara começa a cair. Jean fica sem dinheiro na boate, pega o valor emprestado com um colega e não consegue pagar sequer uma pequena dívida de bar. Mesmo assim, apesar da impotência econômica, a lógica da hierarquização social prossegue, desta vez com a objetivação da mulher. No retorno da boate para casa, o pai pergunta a Jean: “e aí, ‘pegou’ alguém?” O filho diz que não, mas que um dos colegas “pegou” uma menina muito feia. No diálogo, o colega se defende e diz: - “feia para vocês só porque era negra”. O pai intervém e reforça o racismo: - “eu gosto de negra e com a idade vocês vão aprender a gostar!” Como bem lembrou Gilberto Freyre, com relação ao Brasil, que o diga o ditado: “Branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar”. Este ditado reafirma, ao lado do convencionalismo social da superioridade da mulher branca e da inferioridade da preta, a preferência sexual pela “mulata” [sic] (FREYRE, 2003). Assim, num só diálogo, verificamos a hierarquização dos indivíduos segundo categorias diferentes, porém reunidas estruturalmente como dominação de lógica colonial e patriarcal: racismo, sexismo e virtuosismo da beleza branca.

Avançando nesta narrativa distintiva de classes, o motorista Severino é demitido e Jean passa a andar de ônibus. Sonia começa a trabalhar como consultora de vendas, proletarizando-se. Hugo, buscando economizar e compensar a perda de trabalhadores domésticos em casa, faz os serviços de jardinagem. Os serviços domésticos são realizados quase que às custas de uma desonra, algo ruim, indigno, mas que precisa ser feito. São serviços aviltantes e invisibilizados realizados por gente pobre (COSTA, 2004, p. 240).

FIGURA 06: Jean se deslocando de ônibus.



Fonte: Filme Casa Grande (2014).

Dentro do ônibus, Jean conhece uma menina parda (Luiza), moradora de São Conrado – Jean logo a rotulou como moradora da Rocinha – e estudante de escola pública. Mais uma vez, o preconceito de classe, a lógica sexista e o racismo ficam no ar no momento em que Jean e seu colega a julgam como sendo uma fácil aventura sexual.

Mesmo assim, Jean inicia sua investida amorosa. Decide estreitar laços. Marca de ir num “forró” com ela. Aliás, o forró, na concepção da família de Jean – que representa o ponto de vista das elites detentoras de capital cultural e prestígio de classe – é visto como um espaço popularesco, exótico, sem *glamour* e de mulheres fáceis.

Da aproximação com Luiza começa a entrada de Jean no universo do cotidiano urbano periferizado do Rio.

FIGURA 07: Jean e Luiza na praia.



Fonte: Filme Casa Grande (2014).

Nesse meio tempo, o endividamento familiar aumenta. Acabam certos privilégios de consumo de marcas, tais como pasta de dente especial para gengivas sensíveis, azeite de oliva etc. As mensalidades escolares e o salário da empregada atrasam. Jean tem que dormir sem ar-condicionado. As cobranças aumentam e Hugo se esquia de cobradores. Hugo decide, portanto, vender a casa. Seu credor e colega, Wilton, tem interesse no imóvel.

Hugo, sem trabalhar, sem dinheiro e com dívidas se avolumando, decide tentar voltar ao mercado financeiro após nove anos longe do sistema bancário. Pede ajuda a uma agência de empregos. A necessidade de trabalhar parece o incomodar.

A situação piora após a visita de um oficial de justiça. Severino estava reivindicando seus direitos trabalhistas. Neste momento, Hugo lamenta: demitir o Severino ia sair caro. “Nenhum patrão ganha um processo trabalhista neste país”. Nesta frase está expressa toda

a lógica colonial que busca no serviço doméstico a servidão e a não regulamentação de direitos do trabalho.

Trata-se de uma fala que revela um ressentimento em relação à justiça do trabalho que, aos olhos dos patrões, é parcial e protege apenas os trabalhadores. Aliás, importa ressaltar que foi mesmo para proteger os direitos dos que são hipossuficientes na relação capital-trabalho que a justiça do trabalho foi criada.

Como bem lembra Souto-Maior (2015), ao analisar a retórica do custo trabalho, é recorrente a afirmação caricata de que os direitos trabalhistas inviabilizam o desenvolvimento econômico do país. Vale ainda lembrar que com a aprovação da PEC das Domésticas, em 2013, muitos patrões se posicionaram contra os direitos dos trabalhadores domésticos, visto que representariam uma perda nos privilégios da classe dominante asseguradas por um ofício com fortes reminiscências do período escravocrata (PINTO; SICILIANO, 2015). “É interessante verificar que as garantias trabalhistas ou decorrentes do trabalho, no Brasil, só têm sido postas em risco quando ligadas a grupos politicamente fragilizados” (SOUTO-MAIOR, 2015, p.185).

Após esta cena, o filme tem seu clímax durante o evento de um churrasco familiar. O episódio foi a primeira aparição de Luiza na casa grande. Tratou-se de um evento de contrastes: de um lado, a menina parda, periferizada e defensora das políticas sociais, lado a lado com a classe média branca defensora do liberalismo, do Estado mínimo e do individualismo burguês.

O assunto das cotas se faz presente à mesa. O amigo de Hugo se diz contra as cotas, alegando ser um sistema injusto. Critica ainda programas de renda mínima. Hugo nomeia as cotas como populismo. No fim, dizem ser o sistema de cotas o responsável por uma suposta queda da qualidade nas Universidades. No intuito de deslegitimar as cotas, citam o jurista e ex-ministro do Supremo Tribunal Federal, Joaquim Barbosa, que é negro e não precisou de cotas. A cena é permeada por diversos momentos de violência simbólica e reprodução de esquemas de dominação de classes.

FIGURA 08:

Casal branco zombando da questão racial no Brasil.



Fonte: Filme Casa Grande (2014).

Luiza não se cala e defende as cotas. Alega que a educação pública não vai melhorar e as cotas podem corrigir parte dessa desigualdade racial e social dominante no Brasil. O debate vira quase um monólogo, já que Luiza está praticamente isolada dentre os defensores do neoliberalismo e da meritocracia.

Hugo novamente exalta o seu pensamento pequeno burguês: diz que nunca precisou de cotas e toda vez que errou, errou sozinho e com consciência de suas ações, sem precisar do Estado. Temos em Hugo um exemplo de como o neoliberalismo dobra os

sujeitos à sua norma, externalizando as pressões como norma de subjetividade (DARDOT; LAVAL, 2016).

No final do churrasco insinuam ainda que Luiza – por ser parda – talvez não devesse ter direito a cotas raciais. Para os amigos de Hugo, Luiza passa por um processo de ‘branqueamento’ por não ter a cor da pele tão escura. Esta acusação mostra como a lógica das elites rotula e enquadra as classes populares como sujeitos perifêrizados suspeitos, perigosos, desonestos.

No mais, Luiza passa de convidada à figura questionável durante o churrasco. Vale destacar que não por ser negra, mas por ser *mulher negra*, reforçando como o racismo se articula com o sexismo, conforme já destacado. “É justamente aquela negra anônima, habitante da periferia, nas baixadas da vida, quem sofre mais tragicamente os efeitos da terrível culpabilidade branca” (GONZALEZ, 1984 p. 231). Como Gonzalez mostra, temos que reivindicar que, na análise social crítica e interseccional, a luta de classes seja pensada também incorporando as categorias de raça e sexo.

Assim, a personagem Luiza precisa ser pensada de forma interseccional, ou seja, a partir e para além da cisgeneridade branca heteropatriarcal, interceptada pelos trânsitos das diferenciações. Trânsitos esses “sempre dispostos a excluir identidades e subjetividades complexificadas, desde a colonização até a colonialidade” (AKOTIRENE, 2019, p. 20).

Este evento foi o momento de maior conflito na narrativa. Jean e Luiza deixam o churrasco e se retiram para o quarto. Jean tenta minimizar o conflito e defende o pai. Luiza rebate: “que oportunidades o seu pai perdeu na vida por causa da cor da pele? Nenhuma!”.

Após isso, o destino dos personagens vai se desenrolando. Rita é demitida após Sonia suspeitar, sem provas, que ela e Hugo mantinham relações sexuais. Luiza termina com Jean após ele duvidar da veracidade de sua virgindade (uma menina perifêrizada dificilmente seria virgem na visão do personagem branco de classe média). Noêmia pede demissão após três meses sem receber salário. Nath continua invisibilizada.

O filme termina com a problemática do vestibular. Jean, no meio da prova, desiste de concorrer e sai em busca de Severino, ex-motorista da casa. Há afeto entre eles, já que a internalização da dominação de classes ainda não é efetiva entre ele e Jean.

Como já destacamos a partir de Christ e Rossini (2020), no emprego doméstico é comum que alguns limites impostos pelas relações de trabalho sejam flexibilizados e, com isso, certas relações de afeto sejam construídas. Todavia, como mostra Brites (2007), essas relações entre patrões e empregados(as) exercem sobre a criança uma naturalização da desigualdade ao conciliar relações carregadas de enorme afeto com a inevitável distância social (lugar da empregada e lugar do patrão). Há esse sentido forte de hierarquia e as crianças aprendem isso, nem sempre de forma ríspida, mas a partir de informações subliminares, por exemplo, nos dizeres dos seus pais e na disposição de espaço (BRITES, 2007). Em suma, nessas relações ambíguas de afeto, há o tratamento de ser “como se fosse da família”. Contudo, demarcam-se bem os espaços onde se pode ou não adentrar no universo da família (PINTO; SICILIANO, 2015).

A ambiguidade do afeto e a dominação de classes. Nas cenas finais, ao encontrar Severino, Jean o abraça e chora. Severino o tranquiliza. À noite, ambos estão num forró. A empregada Rita está de volta. Jean dorme em sua casa, consumando a relação sexual. Na imagem final: ela nua, ainda dormindo, e ele na janela, fumando um cigarro. Jean termina no local que iniciou a narrativa: no quatinho de Rita.

Considerações Inconclusivas: perspectivas sociológicas como adendos crítico e didático

Precisamos entender que o filme *Casa Grande* mostra bem como, segundo Souza (2018), a classe social é uma estrutura de reprodução de privilégios: sejam positivos ou negativos. Para Jessé Souza, o problema é que muitos desses privilégios positivos, como a posse de conhecimento valorizado, são literalmente invisíveis.

Há um ocultamento dessa herança material e principalmente imaterial (capital cultural, conforto material, tempo livre para estudar, brincar etc.) que as classes médias e elites recebem de berço, permitindo a reprodução do privilégio de classe de uma geração a outra, ao transmitir o bom aproveitamento escolar e posteriormente o ingresso privilegiado nos mercados de trabalho. Isso nos remete a pensar que os privilégios e a desigualdade social não são naturais, mas socialmente e historicamente estabelecidos e aceitos.

Provocando, com Costa (2004, p.159), vale perguntar o seguinte: “O rico e o pobre, o engravatado e o uniformizado, o patrão e o empregado, o rei e o peão: existe ‘natureza’ nessas oposições? Se não existe, por que são mantidas?”.

Souza (2018) lembra ainda que a reprodução dessas vantagens invisíveis na infância e na adolescência legitima privilégios, atribuindo-se as conquistas ao mérito individual (dado pela ideologia da meritocracia) e acusando as classes populares pela sua própria exclusão (fracasso escolar, profissional etc.). Eis o que temos na narrativa do filme *Casa Grande*: a exaltação liberal do esforço, da capacidade individual de decisão e do consumo como privilégio obtido pelo trabalho (que, aliás, nem se mostra no filme, já que Hugo evita ter que efetivamente trabalhar).

Assim, diante do ocultamento desses privilégios e do modo silencioso como as classes se reproduzem na ordem dominante, o racismo é também reproduzido como esquema de pensamento de uma *hierarquia moral* na qual, ao desconsiderar os privilégios de classe, alguns indivíduos passam a ter mais valor do que outros (SOUZA, 2018, 2019). Na narrativa do filme, ficou claro o lugar determinado aos empregados relegados a uma forma visível de subcidadania. Luiza, menina periférica e negra, diante da constitucionalidade das cotas, passa a ser vista como ameaçadora de privilégios instituídos, ameaçando a liberdade e a autonomia da sagrada família burguesa.

Jessé Souza (2020) mostra como as relações entre as classes e a justificação simbólica da dominação social implicam uma continuidade da lógica da escravidão. Para o autor, e no filme isso está claro, há uma forma de racismo muito mais profunda, negada e reprimida. Sílvio Almeida (2019) e tantos outros autores utilizam a expressão *racismo estrutural* para mostrar o caráter histórico e não conjuntural das formas do racismo entre as classes. Souza (2020) prefere usar a expressão *racismo primordial*, sendo o racismo racial sua forma mais abominável.

Neste racismo primordial há muitas formas de subordinação e de opressão para além do fenótipo da cor. O que Jessé Souza (2020) entende por racismo primordial é a expressão de uma diferença ontológica entre os seres humanos, hierarquização essa que é a base da vida social e política brasileira e reproduzida por ideias e relações de dominação que se tecem na luta cotidiana de classes. No filme, são postas para a reflexão diversas cenas e personagens que ilustram formas de subordinação e de opressão (raciais, classistas e sexistas), demonstrando como a hierarquização dos indivíduos – a partir da cor, mas não somente por ela – se torna uma das bases morais de nossa vida cotidiana.

Referências

- ALMEIDA, Sílvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- BARROS, Carla. Representações do serviço doméstico na ficção televisiva: notas sobre consumo e diferença social. **Animus**, UFSM, V. 11, n. 22, 2012.
- BOURDIEU, Pierre. **Escritos em educação**. In: NOGUEIRA, Maria Alice Nogueira; CATANI, Afrânio. (Orgs.). Petrópolis: Vozes, 1998.
- BRITES, Jurema. Afeto e desigualdade: gênero, geração e classe entre empregadas domésticas e seus empregadores. **Cadernos Pagu** (29), julho-dezembro, 2007.
- CHAUÍ, Marilena. O papel da filosofia na Universidade. **Cadernos SEAF**, n. 1, 1978.
- CHRIST, K. D.; ROSSINI, M. S. **Trabalhar e habitar**: o espaço ocupado pelas empregadas domésticas em Que horas ela volta? (Anna Muylaert, 2015) e Três verões (Sandra Kogut, 2020). Intercom: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação / 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, dezembro, 2020.
- COSTA, Fernando Braga da. **Homens invisíveis**: relatos de uma humilhação social, São Paulo: Editora Globo, 2004.
- COROSSACZ, V. R. Abusos sexuais no emprego doméstico no Rio de Janeiro: a imbricação das relações de classe, gênero e “raça”. **Temporalis**, Brasília (DF), ano 14, n. 28, p. 299-324, jul./dez. 2014.
- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. Neoliberalismo e subjetivação capitalista. **Revista O Olho da História**, n. 22, Abril, 2016.
- FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.
- GONÇALVES FILHO, José Moura, A invisibilidade pública. In: COSTA, Fernando Braga da. **Homens invisíveis**: relatos de uma humilhação social, São Paulo: Editora Globo, 2004.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: **Revista Ciências Sociais Hoje**, ANPOCS, 1984.
- GRAMSCI, Antonio. Indiferentes. In: _____. **Escritos políticos** (v. 1). Tradução de Manuel Simões. Lisboa: Seara Nova, 1976.
- HONNETH, Axel. **Reificação**: um estudo de teoria do reconhecimento. Tradução de Rúrion Melo. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1999.

NORTE, Diego Braga, “Mestiçagem do Brasil nasceu do estupro”, diz português Valter Hugo Mãe. **Revista Veja**. 08 jul. 2022. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/cultura/mesticagem-do-brasil-nasceu-do-estupro-diz-portugues-valter-hugo-mae/>>. Acesso em: 01 ago.2022.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

SOUTO-MAIOR, Jorge Luiz, Direitos demais aos trabalhadores no Brasil? In: PADILHA, Valquíria (Org.), **Antimanual de gestão**. Desconstruindo os discursos do *management*, São Paulo: Ideias & Letras, 2015.

SOUZA, Jessé. **A guerra contra o Brasil**. Rio de Janeiro: Estação Brasil 2020.

_____. **A elite do atraso: da escravidão a Bolsonaro**. Rio de Janeiro: Estação Brasil 2019.

_____. **A classe média no espelho: sua história, seus sonhos e ilusões, sua realidade**. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2018.

MILLS, C. W. **A imaginação sociológica**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.

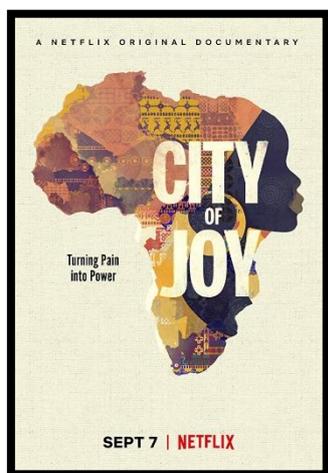
PINTO, L. M. S.; SICILIANO, T. O. **A Luta de Classes entre Empreguetes e Madames: uma análise da representação do serviço doméstico em ‘Cheias de Charme’**. Intercom: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação / XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Rio de Janeiro, RJ, setembro, 2015.

WEBLEN, Thorstein. **A teoria da classe ociosa: um estudo econômico das instituições**. São Paulo, Nova Cultural, 1987.

CAPÍTULO 2

O EMPREENDIMENTO COLONIAL-RACISTA NA REPÚBLICA DEMOCRÁTICA DO CONGO: UMA ANÁLISE DA BARBÁRIE EM *CITY OF JOY*

Raoni Borges Barbosa⁷
Eliane Anselmo da Silva⁸
Carmen Lúcia Silva Lima⁹



RESUMO: A narrativa fílmica *City of Joy*, lançada para o público brasileiro no ano de 2018 com o título sugestivo de *Onde vive a Esperança*, apresenta em formato de documentário apelativo e didático um recorte de gênero da tragédia humanitária ainda em curso na República Democrática do Congo. A diretora Madeleine Gavin desfia com maestria e sensibilidade um roteiro chocante de confissões de mulheres vitimadas pelo que o discurso êmico de ativistas políticos e humanitários congolese elaborou como terrorismo sexual. O presente ensaio buscou contextualizar o empreendimento colonial-racista que ainda impera na República Democrática do Congo desde uma análise da barbárie produzida pelo regime secular de exploração político-econômica capitalista a nível simbólico-interacional, situacional e subjetivo atual contra as mulheres congolese. Nosso olhar pretendeu enfatizar a) a dinâmica de produção do trauma na medida em que é combatida; b) pela proposta de reversão e montagem moral-emocional do conflito generalizado pela instituição *City of Joy* (*Cidade da Alegria*); c) e pela pedagogia Nagô que flui no subterrâneo ancestral da feminilidade da África subsaariana congolese.

PALAVRAS-CHAVE: empreendimento colonial-racista; exploração político-econômica capitalista; trauma e remontagem moral-emocional; instituição total; alegria feminina; pedagogia Nagô.

***City of Joy*: a alegria feminina em luta anticapitalista e anticolonial**

Em tempos de modismos acadêmicos de pouco ou nenhum compromisso com o pensamento crítico e contrafactual, mas de preocupação narcísica com a repercussão do mais recente jargão erudito na passarela parisiense ou no salão desta ou daquela Organização Internacional com sede na metrópole capitalista, o presente ensaio decerto parecerá um tanto grave, rude, indigesto... Não trataremos de lugar de fala, de necropolítica, de representatividade de minorias, de corpos dóceis adestrados, de discursos

⁷ Doutor em Antropologia. Pesquisador Bolsista DCR-CNPq/FAPEPI, vinculado ao PPGAnt/UFPI. E-Mail: raoniborgesb@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2437-3149>.

⁸ Doutora em Antropologia (UFPE). Professora efetiva na UERN. Pesquisadora do Grupo de Estudos Culturais e do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros e Indígenas (UERN). E-Mail: elianeanselmo@uern.br

⁹ Doutora em Antropologia (UFPE). Professora efetiva na UFPI. Pesquisadora do Grupo de Pesquisas sobre Identidades Coletivas, Conhecimentos Tradicionais e Processos de Territorialização (UFPI) e do Laboratório do Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia. E-Mail: carmensllucia@gmail.com

moral e politicamente incorretos, de epistemologias do Sul, de abissais teóricos, do norte global, e muito menos das famigeradas teses do pós-isto, pós-aquilo, como a que bem temos de lidar sob a alcunha de pós-colonialismo.

Buscaremos, ao contrário, abordar a faceta perversa e atual do empreendimento capitalista colonial-racista exemplarmente em curso na República Democrática do Congo, - e capilarizado globalmente em tempo real, - desde uma concepção dialético-materialista da história orientada para a emancipação humana (MARX e ENGELS, 1998; ADORNO, 2008), enfatizando questões estruturais da exploração do trabalho e da natureza para a produção de valor e lucro, da dominação de classe e da divisão internacional do trabalho e do controle político de mercados mundiais. Urge denunciar que o colonialismo é prática corrente e que o racismo é um de seus discursos e estruturas práticas socio-psíquicas recorrentes, com bem o fizeram Fanon (1965), Cabral (1976), Gonzalez (1988), Gramsci (1968), e como atualmente pontua a crítica radical elaborada pelos povos subalternizados.

Definitivamente não estamos em um momento do pós- ou mesmo do decolonial, mas de defasagem franca e intensa na crítica das armas da exploração capitalista, covarde e irresponsavelmente aludida e logo negada como *crise climática, crise energética, crise ambiental, crise de refugiados, crise neoliberal, guerras frias e quentes entre superpotências, crise do trabalho uberizado e plataformizado, crises pandêmicas*, entre outros. Nesse enquadramento teoricamente superficial, metodologicamente incipiente e politicamente estéril da contradição estrutural entre Capital e Trabalho, Natureza e Cultura, MetrÓpole e Colônia, entre outros, o móbil próprio do arranjo sociocultural capitalista escapa ao pensamento socioantropológico e reifica distopias, caricaturas e devaneios hermenêuticos exotizantes.

O presente ensaio, - na contracorrente das críticas de salão, - inspira-se na reflexão de Das (2020) sobre a violência coletiva, o trauma resultante e o esforço de, com voz própria e sem concessões ao discurso opressor e pseudo conciliador, habitar coletivamente um mundo devastado e transformá-lo. Mais ainda se inspira no horizonte político fanoniano (FANON, 1965), em cuja projeção o anti e decolonial é sempre um projeto de superação da ordem burguesa e de seus empreendimentos colonial-racistas. Em ontológica correspondência endereçada a Kautsky, no ano de 1882, Engels (BARATA-MOURA et al, 1982) argumentava que a felicidade do proletariado e seus destinos políticos era indissociável da luta anticolonial. Mais atual impossível! E essa atualidade da crítica anticapitalista e, portanto, anticolonial, exploraremos em *City of Joy*, documento e monumento político-estético de repulsa ao empreendimento colonial-racista em África.

A narrativa fílmica *City of Joy*, lançada para o público brasileiro no ano de 2018 com o título sugestivo de *Onde vive a Esperança*, apresenta em formato de documentário apelativo e didático um recorte de gênero da tragédia humanitária ainda em curso na República Democrática do Congo¹⁰. Seguindo este diapasão, a diretora Madeleine Gavin desafia com maestria e sensibilidade um roteiro chocante de confissões de mulheres vitimadas pelo que o discurso êmico de ativistas políticos e humanitários congolezes elaborou como terrorismo sexual: a produção sistemática de violência de gênero pela população jovem masculina, de modo a produzir a ruptura do *ethos* tradicional das centenas de comunidades congolezas centradas na figura da mulher (mãe, esposa, filha, avó, curandeira, matriarca) enquanto subjetividade individuada e instância moral de exemplaridade, de ancestralidade e de fertilidade cosmológica.

¹⁰ Uma busca simples na internet dá-nos uma noção de quanto ainda é intenso o conflito pelo poder político e socioeconômico na República Democrática do Congo, inclusive envolvendo protestos, tiroteios e mortos entre forças leais ao atual governo e missões de Paz da ONU (Ver: <https://noticias.r7.com/internacional/protestos-contr-a-onu-no-leste-da-republica-democratica-do-congo-deixam-ao-menos-15-mortos-26072022>).

Distante, porém, de imergir em um discurso psicanalítico individualista que enquadra cada mulher agredida em uma experiência de trauma em um drama insular, *City of Joy* tangencia os elementos estruturais da economia política capitalista que transforma a África em plataforma extrativista para os conglomerados econômicos e consórcios políticos euroasiáticos desde pelo menos os últimos três séculos. As recentes décadas de conflito civil-militar, assim, - somadas ao passado colonial-racista do imperialismo belga e às lutas nacionalistas pela independência em fins dos anos 1950, - são retratadas no como fizeram e ainda fazem do cotidiano do imenso território subsaariano um surreal espetáculo de violência aparentemente gratuita e de exclusão niilista.

Nossa análise fílmica, contudo, incorreria em enorme injustiça ao afirmar que *City of Joy* aborda tão somente o terrorismo sexual como arma de destruição em massa em uma África supostamente esquecida pelas grandes preocupações do mundo globalizado sob a hegemonia do Capital anglo-saxão. Urge, portanto, ousar uma abordagem socioantropológica que enfatize a construção de uma narrativa confessional coletiva de cura e de projeção institucional de políticas de esperança por parte das mulheres congolezas, reconhecendo-as como atores e agentes sociais da transformação cultural e da emancipação política. Sentimento complexo inscrito na tradição judaico-cristã, a esperança remete à postura moral-emocional que conecta em regime de cuidado o presente de sofrimento a ser superado com o futuro de plenitude a ser construído. Na esperança, o simbólico (o signo fecundado pelo sentido) atravessa o imaginário (o sintoma da falta) e busca capturá-lo, redimindo-o, modulando o não-dito, o interdito e silenciado em sonoridade e gestualidade articulada e produtiva. *Onde vive a Esperança*, no nosso entender, compreende um tal esforço interpretativo da narrativa fílmica.

Mas *City of Joy* parece ter uma dimensão hermenêutica ainda mais profunda e que escapa mesmo ao etnocentrismo da instituição total que acolhe as mulheres vitimadas pelo terrorismo sexual financiado pela barbárie colonial-racista: a pedagogia nagô que a toque de atabaque libera a alacridade telúrica da africanidade ancestral feminina. Situados os contextos estruturais de violência e trauma e, ato contínuo, os parâmetros institucionais da remontagem moral das mulheres traumatizadas em um projeto de self moderno, o presente ensaio buscou desenvolver o argumento de que *City of Joy* (*Cidade da Alegria*, em tradução literal) vocaliza a emoção complexa africana por excelência: a alegria do ser no existir comunitário, cuja vibração é o imenso da dança, do grito, da saúde produtiva expressa em cada mulher (mãe, esposa, filha, avó, curandeira, matriarca).

O presente ensaio, nesse sentido, buscou contextualizar em linhas gerais o empreendimento colonial-racista que ainda impera na República Democrática do Congo desde uma análise da barbárie produzida pelo regime secular de exploração político-econômica capitalista a nível simbólico-interacional, situacional e subjetivo atual contra as mulheres congolezas. Nosso olhar pretendeu enfatizar, assim, a) a dinâmica de produção do trauma na medida em que é combatida; b) pela proposta de reversão e montagem moral-emocional do conflito generalizado pela instituição *City of Joy* (*Cidade da Alegria*); c) e pela pedagogia Nagô que flui no subterrâneo ancestral da feminilidade da África subsaariana congoleza.

A triste história do Congo, atravessando o passado colonial belga, a construção do Estado nacional e, por fim, a atual rapinagem imperialista, bem que poderia ensejar uma discussão crítica da trajetória brasileira de formação nacional. Mas a complexidade dessa comparação sócio-histórica e político-econômica, deveras urgente na pauta de crítica à cultura capitalista global contemporânea, merece um texto apartado.

O contexto geopolítico, nacional e local do empreendimento colonial-racista congolês

Uma mirada atenta sobre a mensagem dramática do filme logo percebe que a mulher congolês, - sequestrada do seu contexto tribal, tradicional e ancestral, - figura na ribalta de toda discussão, ora em cenário institucional da instituição de cura *City of Joy*, ora na complexidade global da história congolês. E a localização social e cultural dessa personagem feminina, em que trauma e alegria, destruição e esperança, tradição e modernidade se encontram, vai sendo pontuada de forma romanceada do passado coletivo para o presente individual, do quadro social mais geral para o recorte subjetivo mais específico, da cena local de copresença feminina ao contexto geopolítico de rapinagem da África.

Eis o convite ao encantamento da narrativa fílmica, declamado em poética africana, e traduzindo um sentimento de pertença mitológico, quase que edênico, quando o cosmos estava ainda em equilíbrio:

Antes vivíamos *feliz* em nosso povoado. Eu brincava com meus amigos. Íamos cedo colher batatas-doce nos campos. Quando terminávamos, íamos ao rio. Brincávamos na água sem medo de crocodilos. Quando chovia, saíamos às ruas. Analisávamos bem a areia misturada com a água e bateávamos para encontrar ouro... No final do dia voltávamos cantando para casa.

A voz nativa propagada pelo filme, deste modo, ilustra e denuncia já de partida, - mas ainda como uma agência oculta, - o sujeito colonial-racista que empreende a barbárie congolês. Temos primeiramente, assim, o retrato da fuga em massa de populações camponesas e tribais de regiões interioranas do território para entrepostos comerciais urbanos, isto metaforizando o percurso de sofrimento das subjetividades atomizadas na multidão. Esse êxodo rural consequentemente implicou no exemplar inchaço urbano da cidade de Bukavu, situada no leste da República Democrática do Congo, onde se localiza a instituição *City of Joy*.

O deslocamento do olhar narrador pela paisagem natural calorosa da África e logo para o mundo humano urbanizado em caos visto de cima (Figura 01) e, em seguida, chocando-se com fachadas pauperizadas de tipos sociais que despontam em busca da sobrevivência (Figura 02), perturbam a sensibilidade do espectador: riqueza natural e sofrimento humano estão ali postos em uma ecologia parasitária que desafia o senso moral.

FIGURA 01:

Imagem panorâmica de área extremamente pauperizada de Bukavu.



Fonte: *City of Joy* (2018).

FIGURA 02: Imagem frontal de aglomeração humana cotidiana em Bukavu.



Fonte: City of Joy (2018).

As imagens desse aglomerado humano de precariedades e vulnerabilidades remetem imediatamente o nosso espectador à estética do processo de favelização do urbano brasileiro, não por acaso associado ao processo modernizante de acomodação violenta e excludente das populações negras antes escravizadas: as moradias, pontos comerciais e instalações manufatureiras improvisadas a partir de resíduos e descartes marcam os limites do arruado sinuoso de Bukavu, mas como bem poderiam dizer dos complexos favelizados brasileiros.

A retórica cáustica de Fanon (1965, p. 20) sobre o urbano capitalista periférico traz à reflexão a proximidade da estética urbana com os espaços interiores da subjetividade do urbanita:

A cidade do colonizado, a cidade indígena, a cidade negra, o bairro árabe, é um lugar de má fama, povoado por homens também de má fama. Ali, nasce-se em qualquer lado, de qualquer maneira. Morre-se em qualquer parte e não se sabe nunca de quê. É um mundo sem intervalos, os homens estão uns sobre os outros, as cabanas dispõem-se do mesmo modo. A cidade do colonizado é uma cidade esfomeada, por falta de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. A cidade do colonizado é uma cidade agachada, de joelhos, a chafurdar. É uma cidade de negros, de ruminantes.

A República Democrática do Congo é retratada historicamente, com efeito, como uma imensa plataforma extrativista refém da sanha capitalista que disputa os recursos naturais do país continental geograficamente recortado, em sua origem, pelo empreendimento colonial-racista do imperialismo belga. Em meio às jazidas de urânio, diamante, ouro, cobalto, cobre, tungstênio, coltan, estanho e nióbio, os mais de duzentos grupos étnicos que compõem a atual população congoleza se debatem pela sobrevivência, haja vista que representam um obstáculo para a exploração mineral tão valiosa para a indústria eletrônica contemporânea.

A narrativa fílmica surpreendentemente não se furta a nomear as grandes multinacionais (Nintendo, Samsung, IBM, Sharp, LG, Nikon, HTC, Toshiba, Canon, Lenovo, Sony) e os países centrais do capitalismo global (EUA, Alemanha, Inglaterra, França, Israel, Finlândia, Canadá, Bélgica, Suíça, entre outros) como os grandes responsáveis diretos pela tragédia humanitária congoleza atual e histórica. Isto porque o financiamento das milícias que aterrorizam as populações tribais com a prática de terrorismo sexual e de extermínio quase completo de populações tribais deve ser computado a tais países e multinacionais capitalistas.

A fala da ativista em Direitos Humanos Christine Schuler-Deschryver, nesse sentido, é extremamente oportuna:

Congo é um dos países mais ricos do mundo. Todos os países são assim (Mãos em forma de garra, performando rapinagem). Eles vêm buscando seus interesses. E todo dia você vê os helicópteros deles com o ouro, com o coltan, com o diamante, com o ouro. Ninguém quer que isso acabe. Essas multinacionais querem continuar financiando suas milícias para elas irem às minas e saquear o Congo. Tudo está conectado. Com milhões de congoleses mortos e ninguém falando de um **genocídio**. Não sei de quantas mortes eles precisam antes de falarem de um **genocídio**. É como se o Congo tivesse se tornado algo imaginário. Junta-se a isso o **racismo**, junta-se a isso o **colonialismo**. Junta-se tudo. **Ninguém vê os congoleses como pessoas de verdade.**

As vítimas sobreviventes do genocídio da barbárie capitalista na República Democrática do Congo, por sua vez, são condenadas ao supracitado êxodo rural de proporções apocalípticas, e amontoam-se nos urbanos desestruturados, compondo uma paisagem de fome, de violência e de pobreza. Enquanto isso, a terra ancestral abandonada que antes era a base da territorialidade tradicional e, portanto, elemento material e simbólico imprescindível para a reprodução de saberes, memórias e projetos coletivos, agora, sob domínio estrangeiro, passa a produzir minérios cobiçados para o mercado externo.

Essa agonia moral-emocional de uma anomia generalizada, - sentida pelo nativo desterrado, pelo autóctone destradicionalizado, pelo colonizado transformado em *negro* e estigmatizado como *mal*, - sistematicamente produzida pelo empreendimento colonial-racista capitalista como condição de sucesso e preservação, expressa-se superficialmente no discurso maniqueísta e cínico de *desumanização* tão denunciado por Fanon (1965, p. 22), quando pontuou no estudo clássico *Os condenados da terra* a configuração material e simbólica estruturalmente binária, - um regime perverso de outrificação, - da colônia de exploração que ainda lastreia a economia global:

Às vezes esse maniqueísmo chega ao extremo da sua lógica e **desumaniza** o colonizado. Propriamente falando, animaliza-o. E, na realidade, a linguagem do colono, quando fala do colonizado, é uma linguagem zoológica. Alude-se aos movimentos de réptil do amarelo, às emanções da cidade indígena, às hordas, à peste, ao pululamento, ao formigueiro, às gesticulações. O colono, quando quer descrever e encontrar a palavra justa, refere-se constantemente ao bestial. O europeu poucas vezes utiliza 'imagens'. Mas o colonizado, que compreende o projecto do colono, o processo exacto que se pretende fazer-lhe seguir, sabe imediatamente em que pensa. Essa demagogia galopante, essas massas históricas, esses rostos dos quais **desapareceu toda a humanidade**, esses corpos obesos que já não se assemelham a nada, essa coorte sem cabeça nem cauda, essas crianças que quase não pertencem a ninguém, esses preguiçosos estendidos ao sol, esse ritmo vegetal, tudo isso faz parte do vocabulário colonial. O general De Gaulle fala das 'multidões amarelas' e o senhor Mauriac das massas negras, pardas e amarelas que depressa vão rebentar. O colonizado sabe tudo isso e ri cada vez que se descobre como animal nas palavras do outro. Porque sabe que não é um animal. Ao mesmo tempo que **descobre a sua humanidade**, começa a polir as suas armas para as fazer triunfar.

O professor Sílvio Almeida (2019), na esteira de Frantz Fanon, Amílcar Cabral e tantos outros intelectuais negros comprometidos com a emancipação do colonizado, recupera a discussão crítica sobre a Modernidade. Urge ressituar o debate sobre a gênese e estrutura do Estado na era capitalista, cujos predicados de poder soberano, território

autônomo e racionalidade técnico-científica para a operacionalização da Burocracia e do Mercado foram, sem exceção, elaborados em longa e perversa interação entre Metrópole e Colônia, onde a gestão cotidiana da vida era atravessada por tecnologias sociais e dispositivos de poder ligados às noções racialistas e racistas de raça, cultura, nação, povo e civilização.

A formação dos Estados nacionais na Europa, de onde parte o projeto moderno de civilização global capitalista e de branquitude universal, exigiu uma profunda reorganização da vida social outrora feudal, camponesa, cavaleirosa e ruralizada. Tal processo englobou complexos históricos políticos e econômicos e a constituição das identidades e novas formas de racionalidade e de percepção do tempo-espço tiveram de emergir a fim de que um mundo baseado no contrato social impessoal e desencantado e na imposição crescente da troca mercantil pudesse nascer, dissolvendo e destruindo tradições e formas sociais vinculadas à lógica das sociedades pré-capitalistas (ALMEIDA, 2019).

A formação do Estado moderno, nesse sentido, operava cada vez mais enfaticamente, - principalmente depois da fase absolutista e liberal da constituição da ordem estatal, isto é, já na segunda metade do século XVIII, - a categoria de *Nação/Nacionalidade* enquanto narrativa de laços culturais, orgânicos e característicos de um determinado povo que se assenta sobre um determinado território e é governado por um poder centralizado. A Ideologia nacionalista, - o discurso de unidade e atemporalidade do Estado, - celebrava o imaginário de *origem* ou *identidade comum* (identidades que se materializarão na língua, na religião, nas relações de parentesco, nos sentimentos, nos desejos e nos padrões estéticos) da *nação*. Anderson (2010) pontua didaticamente como as estruturas político-econômicas que consolidaram a dominação burguesa sob a égide do capitalismo comercial e monopolista atuaram decisivamente na constituição da nacionalidade, do imaginário social de unidade nacional de pertencimento cultural que vincula identidades individuais e coletivas, comunidade e Estado.

A urgência da integridade nacional após as revoluções liberais do século XVIII e a proliferação de novos Estados nacionais a partir do século XIX, nesse sentido, trazia à tona o discurso biologizante das raças. A proteção da raça nacional mobilizava o racismo de Estado como tecnologia de biopoder, como exercício da soberania para a construção da Ordem e do Progresso. Principalmente na Saúde, na Segurança e na Educação, o Estado-Nação moderno se apresenta como empreendimento racialista que em discurso e prática fragmentam o contínuo biológico humano pela condenação dos indesejáveis, dos resíduos, dos excessos, dos anormais, dos impuros, dos poluídos e dos poluentes, da 'raça ruim' ao não cuidado, à rejeição, à morte. O caso brasileiro é arquetípico ao estruturar a construção do projeto de nação a partir de um programa burocratizado de branquitude e genocídio das populações negras escravizadas e de amplo etnocídio das populações indígenas.

Historicamente, o nacionalismo busca preencher as enormes fissuras da sociedade capitalista, afastando a percepção acerca dos conflitos de classe, entre grupos econômicos e da violência sistemática do processo produtivo. Temos, então, uma relação estrutural e histórica, e não meramente funcional ou lógica, entre a política de Estado, a economia capitalista e a estruturação racialista e racista da Sociedade, de modo que uma construção espaço-identitária como estratégia de poder pacificador e ordenador torne-se publicamente visível e legítima na classificação de indivíduos em termos racial, étnico, religioso e sexual (ALMEIDA, 2019), apesar da tensão e conflito inerentes à dominação de classe e exploração do trabalho.

O projeto nacional, portanto, de construção essencialista do outro como avesso da nação, da raça, do povo, da civilização, da humanidade, e, portanto, como recurso a ser explorado, atravessa a própria construção etnocêntrica, colonialista e racista da

modernidade europeia. O que chamamos de modernidade, assim, não se esgota no discurso de racionalidade iluminista, de Estado burocrático impessoal e democrático, nas trocas mercantis capitalistas; pois a modernidade é fundamentalmente composta pelo empreendimento colonial-racista do tráfico de escravos, da escravidão, do genocídio e do etnocídio.

A compreensão crítica do mundo contemporâneo está ligada à compreensão histórica da diáspora africana, no entender de Almeida (2019); e, por conseguinte, também pelas ideias antirracistas e anticolonialistas formuladas e praticadas por intelectuais e revolucionários negros e indígenas (ANDERSON, 2010) na periferia do Capitalismo global: África, América Latina e Ásia. O entendimento de que raça e racismo não são produtos ideológicos ingênuos resultantes do fluxo internacional de pessoas, de mercadorias e de ideias, - mas da reprodução de um sistema de dominação que desloca o outro não ariano (GONZALEZ, 1982) para a condição de inferioridade biológica, de atraso civilizatório, de barbarismo cultural e de não humanidade, de modo a espoliá-lo e submetê-lo à condição de plataforma extrativista, mercado consumidor e estrutura político-econômica capitalista dependente, - faz-se, assim, urgente nas práticas emancipatórias decoloniais e contracoloniais.

A fala de Fanon (1965) sobre o colonizado que se *(re)descobre humano* na luta contra o opressor traz à tona todo o trabalho de memória, de retomada da ancestralidade e de reconhecimento das vozes da autoridade e da tradição da cultura sob ataque colonial-racista. Para Gramsci (1968) e para Cabral (1976), os processos anticapitalistas de superação da dominação colonial passam pela afirmação cultural, pela desconstrução e superação do sistema racialista e racista de produção de valor e de organização da vida. Temos, assim, historicamente, que nos países latino-americanos, africanos e asiáticos, o nacionalismo nem sempre se converteu em práticas colonialistas, mas na afirmação de uma nacionalidade que se tornou a base cultural-ideológica para a resistência anticolonialista e para as lutas por independência política e econômica, tais como no pan-indigenismo, no panafricanismo, no pan-arabismo, nas revoluções russa, coreana, vietnamita, chinesa, entre outros.

De volta à narrativa fílmica, entendemos as razões que levaram a instituição *City of Joy* a decidir estrategicamente apostar na cura individual de mulheres psíquica- e fisicamente destroçadas pelo terrorismo sexual mobilizado pelo empreendimento colonial-racista e delas fazer uma nova liderança para a cura coletiva da República Democrática do Congo. Da imensa parcela de órfãos desenraizados da história recente, as mulheres preservaram o sentido de uma narrativa de refundação do contrato social, sexual e íntimo como ordem pacífica e produtiva.

FIGURA 03: Imagem de milícia formada por crianças e adolescentes em marcha catártica após assédio a uma comunidade tradicional.



Fonte: City of Joy (2018).

A figura masculina congoleza (Figura 03), com efeito, aparece totalmente capturada e alienada pelo empreendimento colonial-racista: a criança-soldado, o adolescente miliciano, o jovem adulto socializado nos esquadrões de invasão, pilhagem, estupro e morte financiados pelas multinacionais e pelos senhores da guerra locais.

Embora o passado colonial-racista imposto pelo imperialismo belga seja problematizado tanto em aspectos biográficos dos personagens quanto nos macroestruturais atuais da economia, política, sociedade e cultura do país, pouco se discute sobre a transição da condição de ex-colônia de brutal exploração europeia para a desastrosa descolonização sob a liderança do lendário Patrice Lumumba. A independência política nacional de maneira nenhuma logrou realizar a independência econômica nacional, tendo sido o primeiro ministro eleito, Lumumba, logo assassinado em um golpe de Estado perpetrado por interesses de investidores ocidentais e com direta organização dos EUA.

O contexto de Guerra Fria de então enquadró o território continental, mosaico de etnias e povos autóctones, em um regime ditatorial encabeçado por Mobutu, cuja duração se estendeu de 1960 a 1997 e se caracterizou, em linhas gerais, por políticas de violência, pauperização, hiperinflação e endividamento externo do Estado. Cenário este que deve ser entendido como reflexo das disputas internas e externas pelo controle de recursos naturais para a produção e exportação de *commodities*, o que somente era possível pelo insuflamento de rivalidades étnicas e as consequentes guerras que dilaceraram o país, assim como muitos dos países fronteiriços.

O genocídio de Ruanda, em 1994; a Primeira Grande Guerra do Congo, em 1996; e, por fim, a Segunda Grande Guerra do Congo, desatada entre 1998 e 2003, apenas tangencialmente são retratadas ao longo da narrativa fílmica de *City of Joy*, mas sem uma contextualização crítica mais abrangente. Cabe matizar essa sentença, entretanto, com a fala, - mais uma vez, - da ativista em Direitos Humanos Christine Schuler-Deschryver, quando associa o empreendimento colonial-racista com a masculinidade tóxica vetor do terrorismo sexual:

Quando a guerra começou em 1996, era muito difícil para nós entender o que realmente aconteceu. Primeiro, é apenas uma guerra econômica, com todos os países poderosos do mundo envolvidos. Eles queriam criar uma bagunça para poderem controlar a mineração. E temos vários grupos diferentes de milícias, que trabalham para pessoas importantes e essas multinacionais espalhadas pelo mundo. [...]. E algumas corporações usam as milícias, porque eles conhecem as florestas, sabem como proteger as minas. Nem sabemos quem é quem, quem trabalha para quem. Qual é o exército, qual não é? Qual é polícia, qual não é polícia? E essas milícias são muito pobres. Eles não têm nada, então são como escravos. Mas eu tenho uma arma, posso comer. Eu posso estuprar. Um dia eu vi esse mapa incrível: estupros e mineração. Dava para ver que havia muitos estupros ao redor das minas. Então usam isso como arma de guerra. Imagine que, ao atacarem seu povoado, estuprem suas filhinhas. Estupram suas mães, suas avós. E o que os sobreviventes fazem? Vão embora. E as milícias tomam os povoados, quase sempre perto das minas.

FIGURA 04: Mapa da República Democrática do Congo com destaque para os territórios de mineração marcados com um X branco e ao redor as manchas vermelhas indicando alta incidência de estupro.



Fonte: City of Joy (2018).

A fala do médico ginecologista Denis Mukwege complementa a reflexão da colega ativista de Direitos Humanos Christine Schuler-Deschryver com os seguintes apontamentos:

As estratégias desses exércitos são muito bem pensadas. Por vezes essas mulheres eram estupradas na frente dos maridos, na frente dos filhos. Não dá para aguentar isso. Mulheres serem violentadas na frente dos maridos cria uma sensação de humilhação, e ele abandona sua mulher para manter sua honra. Todo o peso da culpa cai sobre a vítima. É uma destruição completa da família, da comunidade. São povoados totalmente abandonados hoje. Sem dúvidas, é uma tática de guerra.

A colônia racista de exploração sob domínio belga, o golpe mortal no projeto nacionalista congolês de Lumumba, a instauração da ditadura sem fim de Mobutu, e, por fim, a recente combinação de autoritarismo local com uma nova onda de rapinagem internacional em escala industrial, esses são os quadros macrohistóricos de uma tragédia humanitária que atravessa o século passado e se enraíza no horizonte projetivo da atual República Democrática do Congo. O empreendimento colonial-racista congolês, nesse sentido, encontra um contexto favorável tanto em termos geopolíticos quanto em correlação nacional de forças e em condições locais de subversão da ordem social e, - como será discutido no próximo tópico, - da ordem sexual e íntima das culturas tradicionais, de modo a mantê-las refém de um estado de caos generalizado pela guerra permanente.

City of Joy: a produção ritual-interativa do discurso do *self* moderno e a alegria do atabaque da Pedagogia Nagô

A narrativa fílmica *City of Joy* se desenvolve fortemente influenciada pela carreira moral da ativista em Direitos Humanos Christine Schuler-Deschryver e pela trajetória profissional do médico ginecologista Denis Mukwege. Um espectador descuidado poderia inclusive concluir que o par de fundadores e diretores do centro de acolhida, tratamento e empoderamento de mulheres vítimas do terrorismo sexual performatiza o protagonismo da trama. Discordamos, contudo, dessa interpretação e situamos no centro da narrativa fílmica a voz da mulher congoleza que ressignifica o trauma sofrido e (re)sintoniza seu lugar

público como testemunho e guia do contrato social, sexual e íntimo que deve reorganizar as culturas emotivas¹¹ (BARBOSA, 2015) ancestrais congolosas.

Eis, então, na nossa leitura de *City of Joy*, a justificativa moral e o sentido político autoatribuído pela instituição total (GOFFMAN, 2005) fundada por Schuler-Deschryver e Mukwege para a cura e reorganização moral-emocional das mulheres vítimas do terrorismo sexual. Ocorre, pois, que o investimento institucional totalizante de duração de seis meses sobre cada paciente de certa forma confunde a prática de produção ritual-interativa do *discurso* do self moderno, - cuja retórica é de responsabilidade cidadã e de liderança comunitária, - com o desabrochar da *voz* da alacridade ancestral africana.

O pensamento simbólico-interacionista de Goffman (KOURY & BARBOSA, 2019) nos oferece como instrumentário para a percepção dessa distinção entre *discurso* e *voz* a noção de *princípios organizacionais da interação*, a partir dos quais emergem as pessoas como atores performáticos e agentes sociais reflexivos em jogo comunicacional situacional. De acordo com Goffman (2012, p. 108): “[...] o eu, para muitos propósitos, consiste apenas da aplicação de princípios organizacionais legítimos para o nosso eu”.

A interação ritual, nessa lógica analítica, se organiza basicamente como um encontro social em que no mínimo dois atores e agentes sociais se apresentam como *linha* e *fachada* para o outro relacional, sendo *a linha o padrão interacional do Eu*, que se estabiliza para si e para o outro, e *a fachada o valor social positivo que o Eu reivindica a partir dos atributos sociais de sua linha*. A linha e a fachada, como propriedades rituais e como momentos do Eu socialmente integrado, implicam no compromisso social do ator e agente social de manter reputações, complexos de identificação referentes a status, papel e prestígio nos sistemas interacionais de posições, prerrogativas de direitos e de obrigações, assim como performances, discursos e sensibilidades identitárias.

No entender de Goffman, a ordem interacional pode ser estabilizada, enquanto montagem moral-emotiva e expressivo-comportamental processual tensa e complexa, com o *encaixe funcional* entre a *pessoa socializada* e a *interação falada*. As linhas de acomodação dos turnos de fala da conversa face a face, dos fluxos simbólicos comunicacionais da interação falada enquadram a construção social do Eu e da realidade com base na maleabilidade da comunicação, - cujos efeitos punitivos são menos impactantes do que os fatos. A ordem

¹¹ Uma cultura emotiva se caracteriza como lugar de pertença e de realização de projetos, mas também lugar de medos e de envergonhamento. O conceito de cultura emotiva, destarte, abarca as cadeias de interdependência (ELIAS, 1994) e as teias de significado (GEERTZ, 1978) construídas nos processos intersubjetivos cotidianos. A pertença, como emoção basilar de uma cultura emotiva, é o lócus social da manifestação da normalidade normativa e do exercício de semelhança e dessemelhança nos processos de formação de individualidades, de registros únicos de experiência e significação mediante trocas materiais e simbólicas entre indivíduos sociais localmente situados. Indivíduos estes munidos de mapas cognitivos e emocionais que permitem leituras e visões de mundo em um lugar de fala próprio, mas sempre cultural e socialmente satisfeitos. A conformação do self individual se realiza na sua inserção em uma cultura emotiva dada, onde constrói relações e através delas desenvolve um sentido identitário e de pertença a um espaço interacional e societal. As emoções são, enquanto fato social total (MAUSS, 2003), resultado das relações entre indivíduos e grupos, abrangendo códigos morais e de conduta e gramáticas de sentidos e estranhamentos tecidos no jogo cotidiano das relações. As emoções são os sentimentos dirigidos ao outro e construídos e comunicados no jogo interacional. Elas se objetivam conforme os processos intersubjetivos se cristalizam em códigos de moralidades, memórias, hierarquias e fronteiras sociais, em projetos individuais e coletivos. São, assim, emoções específicas no interior de uma cultura emotiva que orientam a ação, o discurso e as representações sociais, entre outros. As emoções são entendidas como fenômeno social total (MAUSS, 2003, p. 237ss), que abarca as subjetividades, a cultura objetiva por elas construída e o processo intersubjetivo de construção de sociabilidades. As emoções, assim, constituem um idioma, uma linguagem e uma gramática das relações sociais. Da perspectiva do ator, as emoções são as teias de sentimentos dirigidas aos relacionais; enquanto da perspectiva da interação, as emoções se apresentam como as relações e as teias de sentidos entre os atores e agentes sociais.

social como processo ritual-interativo, portanto, se realiza na interdependência entre *linha e fachada* de Eus múltiplos e complexos em regime de reciprocidade indeterminada e em modo de constrangimento moral e emocional autorregulador reflexivo, próprio de uma individualidade actancial dotada de um *Self*.

A *fórmula ritual* para o processo interacional, em síntese, compreende a técnica social autorreguladora, autorreferente e recíproca que emerge como precipitado da experiência interacional, sempre contingente e perigosa, atravessando as subjetividades e construindo o lugar intersubjetivo para a pessoa (GOFFMAN, 2012). Percebemos, na perspicácia analítica goffmaniana, a concepção da individualidade moderna como lócus de aprendizado técnico (o ator social em que se inculca os princípios organizacionais da interação) e de expressão criativa (o agente social que joga o ritual-interativo), cuja tensão bipolar explosiva da situação a instituição total busca capturar discursivamente na medida em que reveste a individualidade paciente com nova *fachada e linha* actancial correta e adequada para o discurso legítimo de ordem.

Enquanto mimetização totalizante do real, a instituição total silencia, invisibiliza e turva a vida e as palavras ao negar a tensão e o conflito estrutural, afirmando-se, desta forma, como discurso teatralizado e espetacularizado, que busca encerrar o mundo experiencial do paciente no momento situacional do jogo ritual-interativo. A *voz* real da tradição, da ancestralidade, da autoridade, que enfrenta o mundo cotidiano, nesse sentido, passa a ser caricaturalmente substituída pelo *discurso* totalizante, que somente percebe o real em eventos, isto é, rupturas com o ordinário, justamente para os quais aponta esforços de construção artificial do self sob tutela.

FIGURA 05:

Fachada da instituição City of Joy, nas imediações do centro de Bukava.



Fonte: City of Joy (2018).

A confusão entre *Discurso*, - aqui entendido como um dispositivo moderno passível de operacionalização para a autoafirmação individuada no espaço público e, portanto, facilmente aprendido no exercício de treino ritual-interativo - e *Voz*, - aquela substância simbólica fundamental que conecta a individualidade à sua ancestralidade, tradição e autoridade cultural, e cuja potência incendeia corpo e linguagem, vida e palavras, catapultando os sentimentos de pertença à sacralidade comum do espírito comunitário, - perpassa todo o cotidiano das mulheres internadas como pacientes em *City of Joy*. Cotidiano esse ritmado, monitorado e tutelado por um grupo de mulheres peritas (algumas brancas europeias) para que as mulheres congolezas enfrentem performaticamente os interditos da cultura tradicional, - como a manipulação do corpo (ver e tocar a vagina, a tão segredada e sagrada *kuma*) e a verbalização de intimidades envergonhadas e humilhadas (falar publicamente sobre a vagina, o estupro sofrido e o parentesco e a comunidade

destroçados), - e, nessa proposta de cura e remontagem discursiva de si, assumam o trauma sofrido desde uma posição ativa e altiva de empreendedoras morais de políticas de esperança para a República Democrática do Congo.

FIGURA 06: Recorte de desenhos produzidos pelas mulheres em processo de autoconhecimento do corpo.



Fonte: City of Joy (2018).

Nesse sentido, *City of Joy*, em instância totalizante e mesmo positivista, opera a produção ritual-interativa do discurso do self moderno: linear e previsível, calculista e empreendedor, emocionalmente autocontrolado e moralmente autocontido para a urbanidade em regime capitalista de exploração com roupagem liberal. Não por acaso seus dispositivos são aulas disciplinares, exposições temáticas, cronogramas e metas; tudo isto, com efeito, elaborado em enorme distância entre peritos (ligados à branquitude) e pacientes negras, bastidores (associados à racionalidade instrumental europeia) e palcos para corporeidades negras, agentes de cura e das políticas de cura (conectados à mentalidade metropolitana) e pacientes e receptoras do socorro (educadas nas culturas tradicionais congolenses). O horizonte normativo e projetivo de *City of Joy* não alcança, assim, o que Fanon (1965) entendia por *alienação colonial* resultante do empreendimento capitalista colonial-racista (ALMEIDA, 2019); tampouco a urgência do desabrochar da voz ancestral das mulheres na luta anticolonial e anticapitalista pela própria cultura de que falava Amílcar Cabral (1976).

Interessa frisar, nesse sentido, que a agência colonial-racista que devassa as culturas emotivas ancestrais congolenses não é material e simbolicamente enfrentada e confrontada pelo discurso de *City of Joy*. Esta ocultação ideológica é justamente responsável pela proeminência do discurso inculcado, de tons modernizantes e individualistas, em detrimento da voz ancestral, de raiz guerreira e comunal.

A reflexão de Das (2020, p. 76) sobre a experiência da violência traumática para toda uma cultura emotiva, desorganizadora, portanto, das estruturas simbólicas, de personalidade e dos princípios tácitos da ordem simbólico-interacional e situacional reforçam o argumento sobre o matiz totalizante e conservador do centro de cura *City of Joy*:

Muitas contribuições recentes à teoria do sujeito têm argumentado que experiência de se tornar um sujeito está ligada à experiência da subjugação de maneiras significativas. **As violações inscritas no corpo feminino (literal e figurativamente) e as formas discursivas em torno dessas violações [...].** Quais as consequências disso para a subjetividade feminina? Precisamos perguntar não apenas como a violência étnica ou comunal foi encenada mediante atos específicos de violação de gênero, como estupro, mas também **como as mulheres podem ter recebido esses signos nocivos de violação e**

os reocupado por meio do trabalho de domesticação, ritualização e (re)narração. Argumentei anteriormente que as formações discursivas por intermédio das quais o Estado-nação foi fundado atribuíam um tipo particular de subjetividade às mulheres como vítimas de estupro e rapto. No entanto, a própria formação das posições de sujeito das mulheres, embora presa a essas construções, não foi completamente determinada por elas. [...]. **Mediante transações complexas entre corpo e linguagem, elas foram capazes de dar voz e mostrar o mal que lhes foi feito, bem como de oferecer testemunho ao dano causado a todo o tecido social** – e que atingia a própria ideia de grupos diferentes serem capazes de habitar o mundo juntos.

Percebemos aqui a nítida distinção entre formas discursivas de enquadramento da dor do outro e a voz desse outro que testemunha sua própria dor. Enquanto o *discurso*, - dispositivo exterior, - somente percebe a dor no *evento* (na ruptura que provoca o sentido de história linear, pontual e racional superficial); a *voz*, - órgão comum, - testemunha a dor no *cotidiano* (na continuidade que provoca o sentido de memória rizomática, densa e moral-emocional profunda). E essa dor experimentada no corpo, na mente, no sonho, no passado e no presente, vai inventando devires na medida em que cada mulher congoleza nega o estigma da desumanização imposto pelo opressor e enfrenta sua violência aniquiladora, masculinista estéril, como uma *espécie de relacionamento com a morte* (DAS, 2020, p, 15).

Com efeito, a narrativa fílmica, quando permite falar a *voz* das mulheres congolezas, aponta o masculinismo do empreendimento capitalista colonial-racista como semeador da morte, da destruição, da esterilidade da terra, da comunidade, do ventre e do próprio falo. O racionalismo cartesiano fundante da modernidade, - que experimenta o ceticismo (O que existe? Que agência?) de modo autocentrado e narcísico, como negação do outro vizinho e da finitude de si, - não somente subdesenvolveu a África, como ainda a aprisiona em um cativeiro de desumanização. Nesse sentido, a dor vocalizada não localiza o homem congolês (pai, irmão, filho, neto) como lugar do ódio, do ressentimento, da ira-raiva, dentre outros sentimentos negativos mobilizadores de violências possivelmente reparadoras e/ou pacificadoras; mas reverbera um profundo silêncio sintomático do luto pela perda de si também na perda melancólica, - porque jamais resolvida, - do pai, irmão, avô, filho, neto para a violência da morte física ou para a violência da morte da desumanização.

A fala da ativista de Direitos Humanos Christine Schuler-Deschryver é, mais uma vez, reveladora: “O estupro no Congo... não chamo mais de estupro, porque, pra mim, é terrorismo sexual. As mulheres são a força da família. Elas cuidam das crianças, dão à luz... e se destroem a mulher, destroem a comunidade”. Essa fala, contudo, aborda apenas parcialmente a tragédia humanitária congoleza. O complemento deste quadro de perversão é realizado pelo médico ginecologista Denis Mukwege:

Dez homens não podem estuprar uma só mulher sem terem desistido das suas próprias vidas. Essa é a geração que temos hoje. É uma catástrofe... Uma criança que vê sua mãe sofrendo horrorosamente, sofrendo por causa de um homem, você acha que será uma criança normal? Ele respeitará a mãe de alguém um dia? Essa criança respeitará a mãe de alguém sabendo que é um órfão, porque seu pai foi morto na sua frente, e sua mãe foi estuprada na frente dele? Essa criança respeitará a vida humana no futuro? Respeitará outra mulher? Respeitará os outros?

FIGURA 07: Imagem de criança empunhando armas de guerra.



Fonte: City of Joy (2018).

Uma vez mais recorreremos ao pensamento de Das (2020) para refletir sobre a violência étnica ou comunal que destrói em momento de fúria eventual o contrato social para logo o repor por uma nova normalidade normativa (BARBOSA, 2019) pautada em silêncios, segredos, rumores, mentiras e narrativas de invisibilização e de desfiguração moral do outro. O caso da Partição da Índia aventado por Das como matriz etnográfica para a reflexão, nesse sentido, foi interpretado como breve processo descivilizador, isto é, de ruptura do contrato social em sentido amplo *entre homens hindus e muçulmanos em guerra mútua pelo controle de mulheres sexual e reprodutivamente ativas*; mas quase que de imediato retomado como *correto diálogo matrimonial entre os homens*. Assim os homens cessaram os estupros coletivos de mulheres e a extirpação coletiva de homens, - ritualização máxima da humilhação do outro, - e reativaram a gramática do ordinário e do parentesco puro em termos de aliança, consaguinidade e filiação.

Das, nesse sentido, diz não etnografar eventos (os sentidos do que foi a Partição), mas buscar entender, - na descrição densa, na comparação de situações e na elaboração do argumento antropológico, - como a subjetividade que processa a dor em sofrimentos cultural e socialmente legítimos ou psicologicamente sufocados pode dar voz à experiência da violência aniquiladora. O caso indiano-paquistanês, com efeito, constrói e inventa respostas no âmbito da cultura e saber local, da tradição e da autoridade ancestrais, o que a autora entende pela superação da repressão da voz e da reconquista da confissão e da autobiografia perdidas pelas mulheres violentadas. Quando coloca a questão *O que é recolher os pedaços e viver nesse lugar de devastação?*, Das (2020, p.23) pontua não uma crítica melancólica da modernidade e suas tragédias humanitárias tomadas em abstrato, mas a *descida ao ordinário* das mulheres que retomam o fio da vida e das palavras após o surto descivilizador.

A questão humanitária em torno do empreendimento capitalista colonial-racista na República Democrática do Congo, como deixa entrever a narrativa filmica de *City of Joy*, parece ser bem mais complexa do que um enfrentamento étnico eventual, haja vista que a guerra permanente e de longo prazo é instaurada pela potência colonizadora e assim se estabiliza como cultura de desumanização, economia de exploração e política de gestão violenta do colonizado, um ser que se pretende estranhado e apartado de si enquanto projeto autônomo de vida, isto é, desenraizado e subsumido na lógica estranhada e reproduzida apenas caricaturalmente sob vigilância do poder estrangeiro. Na reflexão de Freyre (2004, p. 159s), temos o seguinte argumento sobre o impacto da dinâmica colonial-racista na cultura emotiva e nas subjetividades, aqui enfatizada, na história social brasileira, a figura do escravizado africano construída em séculos de empreendimento capitalista colonial racista:

O observador inglês salientou aí o perigo que haveria em **arrancar dos nativos** – por violência ou mesmo docemente, por compra – sua terra agrícola, à qual se achavam presos pelo trabalho e por **todo um sistema de vida e até de religião**. Seria motivo para revoltas, salientava o inglês. Ou então – acrescenta-se – para uma forma de resistência passiva, mas terrível para qualquer colonização agrária: o desinteresse do homem nativo pelo trabalho agrícola.

O que se deve salientar é o seguinte: que uma coisa é o homem dentro do seu próprio sistema de cultura e outra coisa é ele **desenraizado** desse sistema e sujeito pela conquista militar ou pelo regime de trabalho escravo a um gênero de vida artificial, estranho aos seus desejos, aspirações e interesses mais íntimos. Foi o que se deu, de modo geral, com o colono africano do Brasil. Ele foi arrancado violentamente do seu meio – quase só fazendo questão de suas mãos, de seus pés e de seus órgãos de procriar – para tornar-se escravo num tipo de lavoura oposto às suas práticas agrícolas. Esse tipo de lavoura foi a grande plantação, a monocultura agrícola.

O fato de tanto preto, aqui, nas Antilhas e no sul dos Estados Unidos, ter se suicidado de raiva, de dor, de saudade, foi apenas o aspecto mais trágico do fenômeno de desenraizamento. Mãos, pés e órgãos genitais que não suportaram a separação do resto do corpo – que era a tribo, com a sua religião, os seus ritos, as suas danças. A dor do desenraizamento se exprimiu também numa série de atitudes menos dramáticas. Na falta de interesse pela vida. No banzo. Na lombeira. Na preguiça. Na libertinagem. Na masturbação entre os moleques mais tristonhos. Na inclinação ao masoquismo, entre os mais dóceis aos senhores e aos sinhozinhos brancos.

Tal figuração tomada pelo absurdo de *homens que desistiram das suas próprias vidas* e sua correlata jocosidade envergonhada no *feminino violentado* aparece na narrativa fílmica sempre que os personagens apresentam os rituais públicos de interação cotidiana como arremedos de um porvir europeizado, branqueado, mercadologizado, liberal e cartesiano. Fazer compras no mercado desabastecido e usar dinheiro congelado sem valor internacional, nesse sentido, assume ares picarescos: *Esse é o dinheiro no Congo!*, diz a ativista de Direitos Humanos Christine Schuler-Deschryver.

O fato mesmo de ser ela filha de militar belga branco com uma camponesa congoleza negra e, - havendo tido a chance, - não ter ido viver na *civilização* europeia, é problematizado como sintoma e símbolo de pretensa fortaleza moral, de uma missão civilizatória assumida, e não de um óbvio sentimento de pertença à terra e à cultura natal. Temos aí quicá o mais problemático caso de ruptura do contrato social, sexual e íntimo da instituição total *City of Joy* sendo vivido pela própria Christine Schuler-Deschryver, pois seu pai colonizador não lhe outorgou a *voz* da tradição cultural europeia e tampouco lhe instruiu no lugar da autoridade ancestral branca.

A impossibilidade de viver essa tensão, com efeito, retira da personagem Christine Schuler-Deschryver sua *voz* e lhe imputa o *discurso* de um self moderno reiteradamente performatizado no jogo ritual-interativo da instituição total *City of Joy*, de onde não se atreve a sair e onde envergonhadamente busca viver, através da coragem e da alegria da mulher congoleza que se (re)sintoniza com a *voz* ancestral, um empoderamento por procuração. Empoderamento esse destituído da *alegria* africana profunda que goza o presente sem apelos à *esperança* futura, isto é, próprio de um self conformado na segurança ontológica da tradição e inflamado na cosmologia dos corpos alegres. A narrativa fílmica de *City of Joy*, assim, não pode ser entendida na chave analítica da *esperança*, virtude cristã ocidental, mas da *alegria*, sentimento africano de regozijo intenso e incondicional no mundo.

FIGURA 08: Mulheres em ritual de dança e alegria.



Fonte: City of Joy (2018).

Sodré (2017), em sua densa discussão sobre o pensamento Nagô, discute a alacridade (a alegria existencial) como centralidade e radicalidade da filosofia africana. A alacridade, definida como arché iorubá, mobiliza o pensamento sutil pautado na diátese média em que a subjetividade-corporeidade vibra na forma intensiva de existência que a própria alacridade liberta, - asas que voam. A cosmologia africana, assim filosoficamente interpretada, promove vida e palavra no dinamismo do reversível absoluto e da convivência profunda com a diferença jamais capturada em projeto narcísico; no movimento metodológico de modulação musical da vida; na somatização embriagante do sagrado; na reversibilidade dos tempos e na transmutação dos modos de existência.

Sodré nos permite o olhar para além desses véus conceituais duros e frios na apresentação da figura mítica de Exu, potência sagrada que inventa seu próprio tempo, subvertendo passados e antecipando futuros no presente eterno do existir consciente. Esse princípio dinâmico sistêmico, prenhe de erotismo (energia vital da voz ancestral), conjuga a unidade da substância original com a trindade do jogo simbólico-relacional inesgotável e implica em uma concepção não individualista de subjetividade, mas holística e diferencial, pautada na indeterminação, no encontro de oposições e diferenças, na mediação e na equivalência comunicacional.

O Exu, a toque de atabaques, vocaliza a alegria concreta de corporeidades que dançam o ritmo da vida e das palavras, pois a voz ancestral que ali ressoa é a própria fertilidade estrutural do mito da arché iorubá. Sodré, nesse sentido, propõe o dialogismo e a comunicação transcultural, isto é, a negociação própria do pensamento Nagô como metodologia de confronto com o que chama de Lei estrutural do Mundo (os ditames do Capital) e com o pensamento etnocêntrico euroamericano que lhe engendrou como sistema-mundo.

A cosmologia euroamericana, contudo, com seus discursos de pretensos universais do Estado, do Mercado, da Ciência, do Eu individual, do Social não tradicional, do Cultural não ancestral, da Alteridade como variação atrasada da Essência Identitária, desloca a tensão e o conflito existencial em modo de esperança em uma redenção abstrata alcunhada de Civilização, de Progresso, de Humanidade, assim idealizando o biopoder e racializando a diferença como força de produção. Essa cosmologia historicamente conduz a empreendimentos coloniais-racistas ideologicamente justificados pelo pensamento matematizado pretensamente abstrato, atemporal e associal, cuja contrapartida é a gestão técnico-burocrático-científica de populações também pretensamente higienizadora e não violenta.

A crítica contundente de Sodré ao processo histórico de captura do Logos como propriedade ou realização exclusiva do Ocidente euroamericano objetiva o reconhecimento

da etnicização da Filosofia na linhagem civilizatória persa-grega-alemã e das religiões universalistas cristã-islâmica, redundando no momento moderno-contemporâneo de cristianização do Logos e de conseqüente divinização salvífica do ideal cívico de bem supremo dos helenos. Esse imenso lastro cosmológico, com efeito, nutre a *esperança* em uma redenção abstrata e que sequer é mobilizada, - no caso concreto das mulheres congolosas violentadas pelo terrorismo sexual, - como atitude de nomeação e combate ao agressor: o empreendimento capitalista colonial-racista.

O pretense espírito euroamericano do mundo, pontua Sodré enfaticamente, afirma-se no *discurso* da universalidade que treina o self moderno e desorganiza a *voz* ancestral. A narrativa fílmica de *City of Joy*, nesse sentido, mostrou-se de imenso interesse para a discussão da dinâmica de produção do trauma coletivo na história recente da República Democrática do Congo, mas recusou-se em localizá-lo como normalidade capitalista silenciada na tragédia dos povos colonizados pela civilização euroamericana contemporânea. Da mesma forma que, ao retratar a proposta de reversão e montagem moral-emocional do conflito generalizado pela instituição total *City of Joy*, ocultou a pedagogia Nagô que flui no subterrâneo ancestral da feminilidade da África subsaariana congolosa como alacridade, - sua arché iorubá, - e produziu um hiper foco na agência salvífica dos fundadores do centro de cura e de seu respectivo treino ritual-interativo para a conformação do self moderno como estratégia de empoderamento das mulheres ali tratadas.

Considerações Finais

O presente ensaio problematizou a narrativa fílmica *City of Joy* desde a análise crítica de seus não-ditos e interditos, do que buscou ocultar ou minimizar para o espectador médio ou, bem poderíamos ousar dizer, para o consumidor *alienado* da indústria cultural cinematográfica, cuja desatenção talvez o tenha desviado das aventuras caricaturais do mais novo herói em moda. Tivemos, então, um duplo desafio: abordar um documentário denso, de narrativa sensível e temática explosiva; e, mais ainda, o de forçá-lo a um máximo de rendimento crítico-emancipatório.

City of Joy foi aqui, portanto, um laboratório para a análise de discurso, de ideologia, de projeto civilizatório, de geopolítica, de hegemonia cultural, de normalidade normativa e de cosmologia do Ocidente, do mundo euroamericano e de sua cosmologia moderno-contemporânea capitalista e, por extensão, colonial-racista. Na longa viagem que percorremos, buscamos atualizar leituras de propostas teórico-metodológicas marxistas, simbólico-interacionistas, decoloniais e do pensamento Nagô. Cabe ao estimado leitor, neste momento, voltar-se para a reflexão interior de audição da *voz* ancestral, e, ato contínuo, uma vez mais assistir à narrativa fílmica de *City of Joy*. Agora, contudo, com as armas da crítica!

Referências

- ADORNO, Theodor. **Introdução à Sociologia**. São Paulo: Editora UNESP, 2008.
- ANDERSON, Kevin B. **Marx at the margins: on nationalism, ethnicity, and non-western societies**. London & Chicago: The University of Chicago Press, 2010.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

BARATA-MOURA, José; CHITAS, Eduardo; MELO, Francisco; PINA, ÁLVARO. **Marx-Engels**: Obras escolhidas. Lisboa-Moscovo: Edições Progresso, 1982.

BARBOSA, Raoni Borges. **Medos Corriqueiros e Vergonha Cotidiana**: um Estudo em Antropologia das Emoções. Cadernos do GREM N° 8. Editora Bagaço: Recife; Edições do GREM: João Pessoa, 2015.

BARBOSA, Raoni Borges. **Emoções, lugares e memórias**: um estudo sobre as apropriações morais da *Chacina do Rangel*. Mossoró: Edições UERN, 2019.

CABRAL, Amílcar. **A arma da teoria** (unidade e luta I). Lisboa: Seara Nova, 1976.

DAS, Veena. **Vida e palavras**: a violência e sua descia ao ordinário. São Paulo: Editora UNIFESP, 2020.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**: o sistema totêmico na Austrália. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Lisboa: Editora Ulisseia, 1965.

FREYRE, Gilberto. **Nordeste**: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil. 7ª. Edição. São Paulo: Global, 2004.

GAVIN, Madeleine. **City of Joy**. Congo/EUA: Netflix, 2018.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

GOFFMAN, Erving. [1961]. **Manicômios, prisões e conventos**. São Paulo, Perspectiva: 2005.

GOFFMAN, Erving. **Ritual de interação**: ensaios sobre o comportamento face a face. Petrópolis: Vozes, 2012.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural da amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, n. 92/93, p. 69-82, 1988.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 1968.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro; BARBOSA, Raoni Borges. **Erving Goffman**: Reflexões etnográficas desde a Antropologia das Emoções. Coleção Cadernos do GREM N° 14. Recife: Editora Bagaço; João Pessoa: GREM, 2019.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto Comunista**. São Paulo: Boitempo, 1998.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

CAPÍTULO 3

VÍDEO, PAIXÕES, POLÍTICA

Jayne Carla Bezerra da Silva¹²

José Inácio Júnior¹³

Edgley Freire Tavares¹⁴



RESUMO: O ensaio propõe uma analítica discursiva do documentário *Lava Jato: um cupim contra o Brasil*, produzido pelo comitê popular nacional *Lula Livre Brasil Livre*, no contexto da eleição para presidente do Brasil em 2022. Com o percurso analítico aqui descrito, situamos o leitor em uma crítica da audiovisualidade tomada como acontecimento discursivo que pensa a atualidade política nacional em um tom apaixonado e performance de denúncia, produzindo uma imagem-vídeo de tom populista incapaz de se desvencilhar de uma imaginação política estabelecida por meio de narrativas de ódio e de efeitos de sentido estruturados no antagonismo do nós contra o eles, que institui, por um lado, a imagem da operação Lava Jato como inimigo público responsável pela corrupção no país e,

por outro, a imagem de Luiz Inácio Lula da Silva como ideal de político que governa para o bem do povo.

PALAVRAS-CHAVE: percurso analítico; imaginação política; antagonismo; imagem.

O vídeo não é um objeto (algo em si, um corpo próprio), mas um estado. Um estado da imagem (em geral). Um estado-imagem, uma forma que pensa. O vídeo pensa (ou permite pensar) o que as imagens são (ou fazem).

(Philippe Dubois)

Assim como não há forma sem formação, não há imagem sem imaginação.
(Georges Didi-Huberman)

¹² Graduada em Letras Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN. Pesquisadora membro do Grupo de Estudos do Discurso da UERN – GEDUERN. E-mail: jaynecarla@alu.uern.br.

¹³ Graduado em Letras Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN. Pesquisador membro do Grupo de Estudos do Discurso da UERN – GEDUERN. E-mail: inaciojunior@alu.uern.br.

¹⁴ Doutor em Estudos da linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN. Docente no Departamento de Letras Vernáculas da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN e do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem. Pesquisador membro do Grupo de Estudos do Discurso da UERN – GEDUERN. E-mail: edgleyfreire@uern.br.

O objetivo deste ensaio é interrogar as discursividades manifestas no documentário *Lava Jato: um cupim contra o Brasil*¹⁵, produzido pelo comitê popular nacional Lula Livre Brasil Livre¹⁶ e que marca os dois anos da libertação do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, líder do Partido dos Trabalhadores, de cárcere decorrente das operações da Lava Jato. Recentemente, o Supremo Tribunal Federal (STF) manteve por maioria a decisão da Segunda Turma que declarou a parcialidade do ex-juiz Sérgio Moro na condenação do ex-presidente Lula no caso do triplex no Guarujá (SP), algo que corrobora o entendimento de que a prisão do petista teve cunho político, e de que a finalidade teria sido torná-lo ineleável nas eleições presidenciais de 2018.

Com narração de Antonio Grassi, reconhecido ator de teatro, cinema e novela no Brasil, a audiovisualidade com pouco mais de 10 minutos é feita com a técnica de animação em *whiteboard*, que acrescenta um tom didático à sequência de dados estatísticos, informações, datas, depoimentos e recortes de memória sobre governos passados, fragmentos que se correlacionam a trechos de entrevistas com especialistas, a exemplo de Fausto Jr., do Dieese e José Maria Rangel, ligado à Federação Única dos Petroleiros. Como forma política, o documentário torna visível o antagonismo e a polarização entre a direita e a esquerda no Brasil, tendo como efeito de sentido categórico a produção imagética da Lava Jato como inimigo do povo brasileiro e cerne da corrupção e da desigualdade no Brasil.

Interessou-nos, neste percurso analítico, expor a problemática das paixões políticas manifestas na constituição, formulação e circulação do documentário (ORLANDI, 2008), interrogando a interpretação que o vídeo assume nessa construção da imagem da Lava Jato como inimigo do povo brasileiro. Precede a esse objetivo a constatação de que o documentário é um enunciado apaixonado e uma performance política de suposta denúncia (FOUCAULT, 2007; FONTANILLE & GREIMAS, 1993, AUSTIN, 1990), cuja estrutura e funcionamento semiológico produz uma forma de pensar (DUBOIS, 2004) e, acrescentamos, de imaginar a política como espaço de antagonismos (MOUFFE, 2015) em que necessariamente o outro político deixa de ser adversário e passa a ser imaginado como inimigo e responsável pelas duas condições mais adversas nos modos de governar no Brasil atual, a saber, a corrupção e a desigualdade social, que tornam-se para o Estado e os partidos políticos os dois temas de discurso mais repetíveis em suas práticas.

De modo esquemático, dispomos a sequência do texto em duas partes: a primeira, explora o documentário a partir de alguns pressupostos teóricos que possibilitaram a nossa análise, e a segunda, descreve nas cenas do documentário os regimes de linguagem, os efeitos de sentido, o jogo de interpretação e representação das imagens de governo e de governado e a performatividade apaixonada que estrutura a audiovisualidade.

Vídeo, imagem apaixonada

Abordar o vídeo como materialidade analítica requer assumir uma teoria que considere o estudo das discursividades no sincretismo das substâncias textuais, gráficas, sonoras e visuais que singularizam a materialidade do vídeo. Pensando com Foucault (2007), entendemos o documentário sobre a Lava Jato como enunciado-acontecimento, descrevendo-o em sua historicidade e disposição semiológica. O que implica situá-lo como fragmento discursivo na história, um nó numa rede de memória, saber e poder, como acontecimento brasileiro recente, um ponto de dispersão enunciativo audiovisual no arquivo das visibilidades e dizibilidades (FOUCAULT, 2007, DELEUZE, 2005) da

¹⁵ Documentário disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IDB5yDg_kvs&t=4s.

¹⁶ <https://lulalivre.org.br/>

formação discursiva política. Uma arqueogenealogia do audiovisual, como elabora Milanez (2019), é o método com o qual devemos compor a analítica do visual, do textual e do sonoro no vídeo, e segundo este autor, partindo-se das teses foucaultianas, o regime das discursividades audiovisuais deve ser estudado naquilo que singulariza historicamente sua a materialidade e o seu funcionamento. Pontua o pesquisador brasileiro o seguinte:

A materialidade das audiovisuais começa, então, com a organização do material fílmico por meio da observação dos cálculos em termos do som, imagem, luminosidade, enquadramento, ângulo, movimento de câmera, disposição dos corpos no quadro, ou seja, o gerenciamento do arcação audiovisual em espaço fílmico. Esse grupo de funções trata da descrição de materialidades e das diversas substâncias audiovisuais que podem ser observadas na análise. (MILANEZ, 2019, p. 17).

Acrescentamos que uma analítica da discursividade audiovisual deve observar a qual função enunciativa corresponde o vídeo, descrevendo-o na especificidade das regras discursivas que não só engendram a estrutura em termos de composição sonora, textual e visual com enquadramento, perspectiva e luz dispostos com técnica específica, mas que fazem do documentário um monumento na ordem do saber e da imaginação política. Materialidade e função, portanto, direcionam representações e imagens que instituem um gesto de interpretação e efeitos de sentido no documentário cuja arquitetura e circulação atende a propósitos do PT já no cenário de disputas pela presidência em 2022. Em outros termos, o documentário é uma forma política de saber e de poder, é a materialidade de um gesto político que pensa e torna visíveis certas imagens de governo, de povo, de corrupção e dos dilemas da experiência político-democrática nacional, imaginação apaixonada que busca instituir a imagem de Lula como injustiçado pela Lava Jato, à semelhança do povo brasileiro, também injustiçado, e que o ex-presidente Lula, agora novamente elegível, é a via justa e necessária para a retomada da democracia e para a retomada da felicidade do povo, como apregoa o slogan central da candidatura presidencial do petista.

Lido em sua disposição como ato de discurso apaixonado e performance de denúncia, o documentário é retoricamente articulado pra captar as emoções e os modos de pensar, com técnica, estética e jogos de representar o poder específicos, ou nos termos propostos por Dubois (2004), um estado-vídeo cuja montagem sequência produz entre aquele que vê e a cena política brasileira a imagem de Lula como líder do povo e capaz de refazer uma atualidade de adversidades, imersa em corrupção e desigualdades sociais tornadas possíveis pelo descaso com a saúde e a educação ou pelo declínio na geração de empregos.

Essa dimensão do vídeo como imagem mediada entre o sujeito e o Real é amplamente descrita por Dubois (2004), no passo em que o autor retoma as descontinuidades e as transformações na história para aquilo que ele chama de evolução das máquinas de imagem, como a fotografia, o cinema e a televisão. As relações entre o sujeito e o mundo são mediadas pela imagem e o autor esclarece, quando trata em especial da maquinaria cinematográfica e televisiva, que cada vez mais lidamos com a capacidade que as imagens possuem de incidir sobre o imaginário e produzir laços de identificação social, e acrescenta que a força do estado-vídeo seja talvez mais simbólica do que tecnológica, já que “é só não produtora de imagens como também geradora de afetos, e dotada de um fantástico poder sobre o imaginário dos espectadores” (DUBOIS, 2004, p. 44).

Há nos dispositivos produtores de imagens a dimensão de um sujeito na imagem, no dizer de Dubois (2004), no sentido de que aquele que assiste faz um investimento imaginário de identificação, o que nos faz pensar na relação de afeto que a imagem como

significante produz e institui formas de laço entre aquele que vê, o outro e o mundo. Partindo disso e entrando numa tópica que atualiza e ao mesmo tempo singulariza a questão da imagem e do seu poder de mediação, diremos sobre a necessidade de interrogar a audiovisualidade ou qualquer outra prática discursiva no seu poder simbólico de afetar por meio da imaginação. Somos, nesse aspecto, sempre imaginados pelos produtos simbólicos de nossa cultura, e inversamente, é por também do simbólico que imaginamos e dotamos nossa prática de possibilidade criativa, de tornar possíveis imagens de saber ou formas de pensamento na diferença, de problematizar as racionalidades, portanto, nas imagens que nos cercam e desconstruí-las, pensá-las de outro modo, por meio de uma atitude crítica frente ao saber e às formas hegemônicas e politicamente desafiadoras da racionalidade.

Para tanto, entendemos a imagem como significante ou representação sintomática de uma questão que remanesce como pertinente no presente, ou como conceitua Didi-Huberman (2019), na condição histórica que a imagem tem de arder na sua relação com o real, de inflamar-se na sua paradoxal função mimética e de atear fogo em nós, de ser para nós a impressão de algo que provoca o olhar. Nestes termos,

A imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes. (DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 216).

A imagem não é uma simples imitação do mundo; é um trabalho engajado para representar, dizer e significar o mundo operando uma forma de pensar e instituir correlações de força e formas de interpelação de certos grupos sociais. Como rastro visual, o documentário sobre a Lava Jato, que mais é uma imagem instituindo um *ethos* do ex-presidente Lula, aglutina imagens da política do passado e do presente, lapida memórias, afetos e formas de identificação, e busca driblar o tom apaixonado com fragmentos discursivos de dados quantitativos sobre investimentos nas políticas públicas, depoimentos de especialistas em economia, com passagens que intercalam fotografias de figuras como Sérgio Moro, Dellagnol, Guedes e Bolsonaro, ao fundo, ao passo que ressoa uma narrativa que fala sobre corrupção e desestruturação da economia, da saúde e da educação no Brasil, jogo metafórico e metonímico que se estrutura em torno de uma polarização temática: Lava Jato *versus* Lula, visibilidade que institui o ex-presidente como injustiçado e preso político e máquina na sequência do curta a contradição em torno de uma operação que nascera pra investigar práticas de corrupção e acaba por tornar-se ela própria lugar de corrupção.

E, antes que se possa avançar, devemos insistir um pouco em termos de uma terminologia ainda que apenas de modo provisório. Assim, pensamos a imaginação como trabalho simbólico de retomada e deslocamento nas imagens ou domínio do que é visível numa dada época, operação que tende à criação e ao descontínuo nas formas de pensar e saber, instituindo novos significados e modos de ver e dizer na história. E se pensada como ato de discurso e performance crítica, a imaginação deverá ser pensada por nós como a via no saber e nas formas de contraconduta para operarmos transformações políticas e sociais. E, contudo, a imaginação torna-se uma problemática justamente no ponto em que o trabalho simbólico formula imagens que recrutam a liberdade, a diferença e que operam formas de pensar e ver que desestabilizam a emancipação do pensamento, da sociabilidade e da experiência política democrática.

É deste modo que podemos estabelecer a problematização das imagens de governo, de povo e de corrupção instituídas pelo documentário como acontecimento de linguagem. De um modo geral, o documentário investe sobre o imaginário do espectador produzindo a falta de consenso e o antagonismo na política, na tentativa de construir laços de identificação com o espectador e potencial eleitorado petista. Tal problematização implica entender o lugar que a imaginação atada ao vídeo assume na própria dimensão da política democrática, questão que nos leva a dialogar com as noções de político, de política e de democracia trabalhadas na obra de Chantal Mouffe e Ernest Laclau. Na distinção que Mouffe (2015) estabelece entre político e política, em termos do ser e do fazer, da essência e do agir, a cientista política aponta para um dos desdobramentos mais visíveis da racionalidade liberal, hegemônica em nossa atualidade, que é o declínio da condição política com a negação do pluralismo social político. Alerta-nos a autora para a problemática da recusa da oposição contrária na prática política, e a conseqüente demonização da figura do adversário político como inimigo e mal a ser combatido, algo que fere a aceitação do antagonismo próprio ao ser político e nega o espaço das diferenças políticas que caracteriza de modo geral a experiência democrática do exercício da palavra e do poder.

Sabemos, olhando a atualidade das práticas políticas no Brasil, que a imagem de inimigo decorre do funcionamento da retórica de ódio, hegemônica na política, e daquilo que esclarece Mouffe (2015) como sedo a tentativa de erradicar a pluralidade e antagonismo definidores do ser político, e faz com que as disposições contrárias na religião, na moral, na vivência afetiva sexual e na economia tornem-se antíteses políticas capazes de agrupar os contrários em grupos de amigos e inimigos. Complementamos um esclarecimento sobre esse quadro de crise da razão na política com as observações de Dunker (2019), feitas diante do cenário político brasileiro pós eleição de 2018, evidenciando a crise da subjetividade democrática justamente no ponto em que as divergências políticas cada vez mais produzem a desordem do ser político.

A analítica discursiva sempre se desdobra teoricamente mantendo em perspectiva uma crítica da subjetividade, razão pela qual o diálogo com a psicanálise para pensar a imaginação na política se oferece como caminho promissor. Ao abordar a democracia como a inclusão de mais sujeitos nas políticas públicas e nos projetos de universalização das formas de emancipação social, Dunker (2019) aponta três condições que ameaçam a política democrática: a perda da liberdade da palavra, a restrição do outro como sujeito de legítima atuação e pensamento político ainda que divergente e a regressão da razão pela precariedade das formas de consenso e nas formas de identificação e de representatividade política estabelecidas por meio das paixões e da emoção, como o ressentimento e o ódio, que estruturam a audiovisualidade aqui estudada. Ainda segundo o psicanalista, a crise democrática instaura correlatos psíquicos intensificados em situações de instabilidade política, a saber, a identificação de massa, a colocação de um líder como objeto de nosso ideal de eu e a emergência de formas regressivas e segregativas de afeto. Por último, ao que interessa aqui, retomemos do ensaio de Christian Dunker sua categorização da diferença entre uma democracia inclusiva, que pretende ampliar o escopo dos que dela participam, e uma democracia exclusiva, que se resigna a manter ou reduzir a extensão do sujeito democrático no contexto do horizonte político. É deste modo que a retórica da imagem apaixonada no vídeo se formula produzindo figuras antagônicas, inimigos e figuras da salvação, estrutura narrativa que inviabiliza a aceitação do curta em questão como fragmento discursivo de uma nova imaginação política.

Dito isso, precisamos esclarecer o nosso entendimento do documentário como acontecimento discursivo apaixonado e performance política de denúncia. Pela via da semiótica francesa, em consonância com Fontanille e Greimas (1993), enxergamos o

discurso de caráter passional como sendo, de certo modo, uma sucessão de feitos de natureza patêmica; atitudes influenciadas pelos afetos e pelos sentimentos. Posto que “a paixão na análise revela-se constituída sintaticamente como encadeamento de fazer: manipulação, sedução, torturas, investigação, encenações etc.” (FONTANILLE; GREIMAS, 1993, p. 50). Da conceituação estabelecida na semiótica das paixões por Fontanille e Greimas (1993), interessa-nos a questão do sujeito atravessado pelo discurso como aquele suscetível de ser afetado pela paixão, segundo os autores, ou como *aquele-que-pretende-ser* e que deriva de modalizações a seguir valores modais empregados nos objetos, ou como *aquele-que-pretende-fazer* e compete a um grau de sujeito que se modaliza pelo fazer e molda-se a uma disposição de competência de si mesmo.

Outro ponto fundamental dessa abordagem é retomado por Fiorin (2007) ao mostrar que o estudo das paixões no discurso remonta de uma história de longa duração, quando na retórica clássica Aristóteles já abordava as paixões do auditório, ou quando a paixão pôde ser pensada como contraposição à lógica, à luz do pensamento e da razão, deslocando-se, enfim, para uma disposição epistemológica na qual aquele que pensa e age pelo discurso inevitavelmente sente. E, portanto, a paixão é aquilo que move a ação, e perpassa todo agir e projeção humana, e não deve ser encarada como avesso ou patológico da razão, como lembra-nos Fiorin (2007, p. 10), “o sentimento não se opõe à razão, pois é uma forma de racionalidade discursiva”. Ainda para o linguista brasileiro, ao pensarmos a paixão como forma discursiva, a partir do projeto greimasiano, devemos considerar outra distinção, entre o discurso apaixonado e o discurso da paixão, diferença que aponta, conforme Fiorin (2007) para um duplo funcionamento dos sentimentos no discurso: na enunciação e no enunciado. Na enunciação apaixonada, podemos depreender um tom patêmico a partir dos recursos morfossintáticos ou do estilo, e na paixão colocada em discurso, quando os próprios afetos são mencionados ou representados.

A paixão, nos termos de Fontanille e Greimas (1993), possibilita que enxerguemos o sujeito tocado pelo discurso, tido como sendo de primeira categoria, seja ele de estado ou de fazer, a partir da relação existente com o sujeito de segunda categoria. O sujeito modal que decorre dele e que se move por diferentes identidades conforme o objeto modalizado como sendo de condição “útil” ou “desejável”. Isto é, temos o reconhecimento de que o sujeito de estado sofre transformações modais, transfigurações em seu ser, que por sua vez resultam em efeitos de sentido passionais. Torna-se evidente, portanto, que ao resgatar noções em Fontanille e Greimas (1993), admitimos os efeitos de sentido de eixo passional como originados da combinação, intersecção e organização provisória, de diferentes modalidades que transmutam o seu ser discursivo. Concebe-se, para tanto, que ao concernir a paixão em concordância com Fontanille e Greimas (1993), desdobramo-nos inevitavelmente em um ato de tentar diminuir a distância entre o-que-se-conhece e o-que-se-sente. A categorização modal da paixão desdobra-se em um quadrado semiótico que discute os eixos combinados entre o dever, o poder, o querer e o saber, a associar-se e a variar em pares modalizantes de acordo com o sujeito a ser afetado discursivamente.

Ao almejarmos pensar as paixões como formas discursivas políticas é essencial que tenhamos em consideração, prontamente, que tais estados de alma, sejam decorrentes de conflitos ou de benevolências, são inerentes à condição humana. Em outras palavras, a via do sentir, como aspecto do pensar e do agir, é própria do fazer humano e social, e se bem entendemos, da condição política. O próprio campo político, conforme Mouffe (2015), configura-se como um rebordo de animosidades, de conflitos e de ojeriza humanos a permear intrinsecamente a vida em torno das questões públicas. Assim, reconhecemos o documentário aqui tratado como enunciado apaixonado a partir da própria circunstância de um discurso que imagina a atualidade nacional em um tom apaixonado que interpela o

espectador a crer em culpados pelo cenário geral adverso, articulando som, visualidade e o plano textual para criar um tom de ressentimento, ira e repulsa com a Lava Jato, numa vontade de verdade que busca sensibilizar por meio de uma narrativa didática e pela repetição de um tom emocionado próprio da retórica lulo-petista. Imagem apaixonada que também coloca em tela uma relação de identidade entre o ex-presidente Lula e o povo brasileiro, ambos injustiçados e vítimas do ódio, da corrupção e de manobras desonestas.

Assim como fora dissertado, em que o vídeo analisado se configura enquanto enunciado apaixonado que torna visível Lula como salvador e a Lava-jato como inimigo do povo, o que também expõe o vídeo como ato performativo, ação de linguagem. Correlacionando o vídeo com a teoria dos atos de fala (AUSTIN, 1990) e o modo como esse debate se amplia com as teses foucaultianas, procuramos entender a materialidade discursiva aqui estudada descrevendo suas significações em sua dimensão de ação política. Para tanto, agregamos ao debate o que Austin (1990) traz em seus estudos, reflexões acerca da diferenciação e conceituação em pelo menos dois tipos de atos: os declarativos e os performativos. Os diversos tipos de enunciados que compõem um ato de fala é que determinarão se ele é um ato declaratório ou performativo. Nem sempre todo dizer será somente um dizer. Austin coloca que para além do ato declarativo/constatativo, isto é, aquele que tem somente a função de dizer algo que pode ser constatado como verdadeiro ou falso, existem também os atos que não têm somente a função de relatar ou dizer algo, mas também de fazer ou realizar algo, são esses que se configuram enquanto ato performativo.

O termo utilizado por Austin (1990, p. 25) na descrição conceitual do ato performativo vai de encontro com o de sua nomenclatura. “Este nome é derivado do verbo inglês *to perform*, verbo correlato do substantivo ‘ação’, e indica que ao se emitir o proferimento está - se realizando uma ação, não sendo, conseqüentemente, considerado um mero equivalente a dizer algo.” O filósofo põe em evidência a relação linguagem-ação, pois indica que ao emitir um ato performativo um indivíduo está na verdade realizando uma ação, daí o termo “performativo”. No vídeo trabalhado aqui a percepção que nos aparece é justamente a que já temos para com a relação enunciado (acontecimento) - ato de fala, ou melhor dizendo, a relação linguagem-ação, haja vista que o acontecimento em vídeo/mídia é aquele que pode ser percebida enquanto ação ou prática.

De fato, o vídeo busca produzir uma imagem-total disposta como verdade. É aí que entra a noção austiniana de ato performativo, pois o documentário não se configura somente como um ato declaratório, mas também como ato de performance ou de ação que materializa uma imaginação política específica. Configura-se assim porque é um ato performativo e ao emergir como enunciado não está apenas dizendo ou relatando algo, mas está fazendo ou realizando alguma coisa no campo do saber. Neste caso, essa alguma coisa é uma denúncia. A audiovisualidade deste gênero é, de fato, uma ação de denúncia para com o que a Lava-jato e seu *modus-operandi* ocasionaram de negativo nas esferas da economia e da sociedade do Brasil. Mas como é possível descrever essa materialidade enquanto ação? Voltemos à Austin (1990) e suas proposições em torno do que vem a se configurar um ato performativo. Austin (1990) elenca algumas condições para performativos felizes, ou seja, condições para a devida concretização do ato de fala como prática/ação. Tais condições são: a existência de um procedimento convencionalmente aceito que dê margem para o aparecimento do ato — neste caso, que dê margem para o aparecimento da denúncia — isto é, certas circunstâncias que condicionam o aparecimento deste ato; a existência das pessoas certas nessas circunstâncias; o modo e as atitudes corretas de todos os participantes envolvidos no procedimento executado; a completude de todos os envolvidos neste procedimento; além dos pensamentos, dos sentimentos e dos

participantes terem a mesma intenção de conduzirem adequadamente o procedimento que origina o ato performativo; bem como, é claro, uma articulação desses três (pensamentos, sentimentos e os participantes) que aconteça de maneira subsequente.

No processo analítico do curta *Lava Jato: um cupim contra o Brasil*, estas séries de condicionantes descritas a pouco devem estar em consonância e cumprimento para a devida concretude do ato percebido. Ou seja, as condições devem favorecer o aparecimento da denúncia dentro de ato performativo. Podemos inferir isso ao analisar esse documentário a partir das proposições teórico-práticas austinianas. Começemos: há um procedimento convencionalmente aceito que faça surgir este ato, ou seja, há circunstâncias ideais? Sim: uma prisão arbitrária de uma das maiores figuras populares da esquerda latino-americana na iminência da eleição de 2018, a derrocada financeira das empresas envolvidas nos escândalos processados em questão, a soltura (ou não prisão em muitos casos) de políticos de outro espectro ideológico e o desmonte da maioria dos suportes de políticas públicas de equidade são condições, dentre muitas, para o aparecimento de tal ato de denúncia em vídeo.

A segunda condição de felicidade refere-se às pessoas que estão envolvidas com o procedimento. São elas neste caso específico: o comitê popular nacional Lula Livre Brasil Livre, os próprios alvos da denúncia e os que estão recebendo a mensagem e estão no ponto de compreendê-la, isto é, os eleitores brasileiros que estão imersos no que está acontecendo no contexto político do país, fora o sujeito discursivo que fala antes. Um espaço em que pode, segundo Foucault (2007), abrigar uma multiplicidade de vozes, que determina na sociedade aquilo que deve ser enunciado, dadas as circunstâncias históricas estabelecidas. Oportuno mencionar o modo como a noção de discurso como prática histórica proposta por Foucault (2007), que gira em torno da descrição de enunciados ou imagens de saber no arquivo, amplia a conceituação da linguagem em dimensão performativa proposta por Austin (1990), pois a condição para que haja ato performativo é a própria dimensão de acontecimento do enunciado proposta na arqueologia foucaultiana, pois uma enunciação só tem validade em associação com outras práticas, discursivas ou não, com saberes em assonância e dissonâncias com os quais o enunciado tira sua condição histórica de possibilidade e de validade, seu efeito de sentido ou positividade.

Fechado o parêntese, diremos que a terceira e a quarta condições para performativos felizes estão ligadas ao modo como o procedimento se dá, tendo ele que acontecer por meios e atitudes corretas, além deste procedimento ter sido completado por todos os participantes envolvidos. As dimensões física, mental, psicológica e sensorial também são fundamentais para o acontecimento do performativo. O ato enuncia a denúncia através de um suporte/gênero materializado por um enunciado apaixonado como o do documentário e tal mensagem passa por enunciação a ser compreendida pelo restante dos que participam do processo na condição de espectadores.

A quinta condição traz a relação interior do indivíduo que denuncia com as suas orientações éticas e morais. Falamos dos pensamentos, sentimentos e dos participantes do procedimento. O indivíduo que denuncia, faz isso pensando e refletindo antes de denunciar? Pode provar o que denuncia? Acredita no que está denunciando? Por fim, chegamos a última condição de felicidade para o performativo de denúncia analisado: a subsequência dos fenômenos de pensar e sentir dos participantes. Se algo estiver fora do lugar, o ato em si não é anulado, mas torna-se vazio. Ou seja, se os sentimentos e pensamentos não estiverem em consonância com as circunstâncias, as pessoas, os modos e a completude do ato, o que se seguirá é uma denúncia sem embasamento, uma denúncia sem força de mudança ou de análise, se torna, então, um mero conjunto de signos vazios. Não é o caso do ato performativo do vídeo, haja vista que todos os condicionantes de

felicidade configuram o dado aparecimento deste enunciado/acometimento enquanto ato performativo de denúncia. A audiovisualidade se confirma como enunciado apaixonado, de denúncia e de imaginação. Como tais proposições se articulam? Continuemos nosso debate!

As paixões e a denúncia no *whiteboard* político

Nesta última parte do ensaio retomemos mais uma vez a obra de Dubois (2004), no ponto em que o autor problematiza nas máquinas de imagem a questão da mimese, do jogo da semelhança e da dessemelhança, ou ainda, a questão do realismo das imagens como efeito de verdade na e pela imagem. O autor situa nas várias técnicas de imagem, sobretudo as posteriores ao cinema e à televisão, a tentativa de elevar o mimetismo ao extremo e ao absurdo. Um realismo, segundo a crítica proposta por Dubois (2004), desejoso por restabelecer a representação nos jogos da semelhança,

Em última análise, o ponto de chegada desta lógica seria o de uma imagem tão fiel e exata que ela viria duplicar integralmente o real na sua totalidade. Velho mito da imagem total, que remonta a um passado distante, talvez ao nascimento mesmo das imagens, às origens da ideia de representação (um mundo “à sua imagem”). Uma ideia divina, como todos sabem. (DUBOIS, 2004, p. 53).

Resguardadas as singularidades próprias a cada composição de imagens, acreditamos que a imagem-total é um efeito de sentido pretendido pela imaginação no circuito das relações de saber e poder. Uma vontade de verdade, do saber e do poder e da imaginação (FOUCAULT, 1988, 2013), portanto, e estratégia que inova as formas de pensar e fazer pensar os modos de governar e ser governando, ou de modo mais direto, uma estratégia que opera com emoções, valores e paixões dentro da racionalidade governamental, na tentativa de estabilizar uma hegemonia do visível, pela palavra, pelo visual e pela sonoridade. Problematizando o campo das imagens, nesse exemplo, as imagens na política, defendemos a tese de que a imaginação não é o avesso nem o patológico da razão, e sim o seu correlato discursivo e criativo, forma histórica de possibilidade para a descontinuidade e o estabelecimento de uma outra relação de poder com as práticas e discursos do nosso tempo. A imaginação, como a estamos definindo aqui, é a dimensão discursiva, criativa e crítica que tem lugar central na prática analítica do linguista, em seu modo de problematização do presente, cujo trabalho em parte se associa à tarefa social ampla, situada por Mills (1982) em termos de um necessário posicionamento crítico em relação ao lugar dos homens nas dinâmicas do social. Para o sociólogo americano, a imaginação inscreve-se no plano da ação reflexiva, nesse sentido política, e torna-se uma experiência entre a dimensão coletiva e biográfica, experiência de emancipação necessária às lutas contra a docilização das mentes em relação aos dilemas do contemporâneo, uma postura de tomada de consciência, no dizer do autor, em relação à falta de informações e de ambições por esclarecimento do lugar social do sujeito em face das transformações históricas. Nas palavras do próprio autor, “a imaginação sociológica nos permite compreender a história e a biografia e as relações entre ambas, dentro da sociedade. Essa é a sua tarefa e a sua promessa” (MILLS, 1982, p. 12).

Nos estudos que estamos desenvolvendo, a imaginação é uma dimensão que passa necessariamente pela dimensão do saber e da razão. Como faceta crítica da experiência, a imaginação é a atitude de problematização dos já ditos, prática que toma forma na analítica que coloca em causa os jogos de verdade e, como mostra Foucault (2008, p. 324), as formas de racionalidade “que puderam, em um dado momento, em nossa época e mais

recentemente também, ser dominantes nos tipos de saber, nas formas técnicas e nas modalidades de governo ou dominação.” A imaginação, portanto, opera num duplo, é tanto a posição crítica do linguista diante dos dilemas do seu tempo em sua estrutura semiológica e funcionamento histórico, como aquilo que se pode tomar como objeto de estudo, tendo em vista o que dissemos no início, quando da possibilidade de nos depararmos com uma imaginação que formula e faz circular imagens que segregam, que limitam e que frustram a própria possibilidade de emancipação pelo saber e pelas lutas de movimentos sociais.

Se bem entendido, a disposição da audiovisualidade do documentário é uma imaginação alvo de crítica, e aqui se desdobraria o duplo da imaginação. Ou seja, esta breve análise é um gesto crítico ao documentário como um estado-vídeo, à sua vontade de se impor como imagem total, pois acreditamos que é este o papel da imaginação e da crítica: compor uma analítica das imagens que funcione como possibilidade de desconstrução e esclarecimento dos jogos de representação ou interpretação, com seus efeitos de sentido e vontades de verdade tornados visíveis e que ameaçam a experiência política democrática e as formas de emancipação social. No ponto em que a atitude do linguista se desdobra como crítica às formas do discurso, a dimensão de imagem total pretendida pelo documentário contra a Lava Jato, em sua dimensão de fala apaixonada e incapaz de se desvencilhar da retórica de ódio, é propagadora de uma visão antagonista e de crise da experiência democrática política.

Ao interrogar essa imaginação, em sua constituição histórica e sua relação com outras discursividades, o seu regime próprio de formulação e de circulação, colocamos em pauta a descrição do modo como o vídeo busca construir uma eficácia simbólica, tal como propõe Davallon (2010) ao abordar a imagem como operadora de memória social. Segundo este autor, devemos prestar atenção na capacidade que a imagem tem de representar, mais do que simplesmente informar, sendo tal poder de mediação simbólica algo próprio da dimensão cultural da imagem. E mais ainda, observar seus efeitos no social, já que “aquele que observa uma imagem desenvolve uma atividade de produção de significação” (DAVALLON, 2010, p. 28), o que nos remete à pretensão da composição imagética sobre a Lava Jato e sobre Lula de cercar os sentidos, e instituir uma disciplina do olhar e daquilo que é plausível ver. Portanto, o que se impõe aos sentidos pela audiovisualidade do documentário é uma construção histórica e semiológica, uma vontade de verdade política, uma operação de memória visando cercar os sentidos e os afetos políticos e que não consegue se desvencilhar das velhas imagens política, de uma estrutura narrativa composta de políticos bons de um lado e políticos corruptos de outro, um modo de pensar populista no sentido de criar a figura de um líder salvador, como aquele que irá contornar as adversidades impostas por um projeto político vigente.

Para finalizar, avancemos sobre um último aspecto da descrição realizada, a dimensão estilística da composição do documentário. Com isso, acreditamos esclarecer mais quanto ao funcionamento e aos limites do vídeo em sua condição de imaginação apaixonada e performativo político de denúncia, que foram os dois efeitos discursivos centrais encontrados na materialidade discursiva analisada. Aqui, ressoamos o entendimento dado por Fiorin (2015) de estilo como recorrência e diferença produzindo uma singularidade nas formas do discurso. Para este linguista brasileiro, o estilo é um conjunto de traços recorrentes do plano do conteúdo ou formas de pensar e do plano da expressão ou formas textuais, sonoras e/ou visuais, e acrescentemos, estilo como aspecto da regularidade discursiva constitutivo, como arremata Fiorin (2015), de um efeito de sentido de identidade e que configura um *ethos* discursivo, nos termos de uma imagem do enunciador. Neste nosso caso, abordar o estilo é atentar para os traços que singularizam a

retórica e a imagens manifestas no vídeo, na composição da sequência visual narrativa, na interpolação ou bricolagem de gravações e fotografias ou reprodução de documentos oficiais do governo ou de instituições do Estado, no tom coloquial e sempre interrogativo ou apelativo da narrativa, bem como no uso lúdico dos desenhos em quadros, no uso de gráficos, dados e estatísticas visando produzir o efeito de imparcialidade pela prova e, por fim, pela articulação das figuras da metáfora e da metonímia que estruturam toda a composição do vídeo.

Linguagem simples e clara para fazer comover e emocionar o eleitor, persuadi-lo de forma lúdica e direta, por isso o recurso da técnica da animação em quadro branco, o vocabulário simples e a recorrência da expressão “Foi a Lava-jato que tirou de você”, replicada para fixar no espectador a base do roteiro do vídeo que se dispõe mais ou menos na seguinte lógica: o país está imerso em uma crise social e política derivada da corrupção – a Lava-Jato é a principal responsável pela corrupção no Brasil e, conseqüentemente, pela crise econômica, de saúde, de educação e de moradia – Lula nunca foi corrupto e foi injustiçado pela Lava-Jato, tal qual o povo brasileiro injustiçado – Logo, sendo inocente e não corrupto entre corruptos, deve voltar à presidência do Brasil.

Outro jogo metafórico e metonímico é o uso da expressão cupim no lugar da expressão operação, nomeação geralmente dada à Lava Jato, deslizamento morfológico que visibiliza logo na abertura do curta a simulação gráfica de cupins em ação, ideia que se manterá ao longo do vídeo para fixar o efeito de sentido da Lava Jato como inimigo do povo, como algo que corrói o Brasil de dentro para fora. A articulação do sentido sempre principia pela metáfora, organização semiológica de base do funcionamento do discurso, já que,

De fato, o sentido existe exclusivamente nas relações de metáfora (realizadas em efeitos de substituição, paráfrases, formações de sinônimos), das quais certa formação discursiva vem a ser historicamente o lugar mais ou menos provisório: as palavras, expressões e proposições recebem seus sentidos da formação discursiva à qual pertencem. (PÉCHEUX, 2009, p. 240).

Como imaginação organizadora de significados, o documentário mantém o recurso às figuras da metáfora e da metonímia quando torna visível a tese de que Lula foi alvo de manobras do poder porque é exemplo de político preocupado com os anseios do povo, para tanto, é organizada na audiovisualidade uma contiguidade linguística, sonora e visual entre as imagens de Lula, Vargas e João Goulart, composta pela expressão ao mesmo tempo de uma narrativa, do texto da legenda e das fotografias dos três políticos que surgem ao mesmo tempo em uma sequência do vídeo. Como efeito de sentido comum aos três arranjos de linguagem fica a imagem de que Lula é colocado no mesmo patamar daqueles que historicamente foram alvo de manobras corruptas contra a boa política e o povo.

Um outro uso linguístico merece nota, a escolha do termo quadrilha para fazer referência à Lava Jato. Importa saber aqui que, como analítica discursiva, a descrição do enunciado sempre o coloca em associação de significantes e efeitos de sentido e seus modos de expressão, e isto, para lembrarmos do campo semântico ao qual se aloja a expressão “quadrilha”, termo comumente associado a bandidos e que tem sido amplamente usado para categorizar grupos de adversários políticos. De regularidade linguística à recorrência na discursividade, a ocorrência desta expressão aponta dois desdobramentos nas discursividades do vídeo: (1) marca uma descontinuidade interna, pois ao nomear a Lava Jato de quadrilha, a posição enunciativa assumida no vídeo produz inversões, no sentido de expor a contradição da própria operação nascida para combater a corrupção, e que agora entra num circuito de dizibilidade e visibilidade ela própria como corrupta, o que

também faz deslizar na tentativa de descolar o mesmo significante da imagem de Lula, já que em outras imagens e expressões no arquivo Lula é igualmente referenciado como bandido, ladrão e parte de uma quadrilha, o PT; (2) produz uma remanência preocupante na experiência política coletiva no Brasil, a repetição preocupante da manifestação do ódio como a forma discursiva mais central e visível nas práticas políticas.

Referências

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**. Porto Alegre: Artes Médicas: 1990.

DAVALLON, Jean. A imagem como operadora de memória. In: ACHARD, Pierre (et al.). **Papel da memória**. Campinas/SP: Pontes, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real**. 208 Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012.

DUNKER, Christian Ingo. Psicologia das massas digitais e análise do sujeito democrático. In: ABRANCHES, Sérgio. **Democracia em risco: 22 ensaios sobre o Brasil hoje**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

FIORIN, José Luiz. Semiótica das paixões: o ressentimento. **Alfa**, São Paulo, 51 (1): 9-22, 2007.

FIORIN, José Luiz. Uma concepção discursiva de estilo. In: _____. **Em busca do sentido: estudos discursivos**. São Paulo: Contexto, 2015. p. 93-112.

FONTANILLE, J; GREIMAS, A. J. **Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados de alma**. São Paulo: Ática, 1993.

FOUCAULT, Michel. A vontade de saber; vol. I da **História da sexualidade**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: Nau, 2013.

FOUCAULT, Michel. Estruturalismo e pós-estruturalismo. In: **Ditos & escritos II; Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2008, p.307-334.

MILANEZ, Nilton. **Audiovisualidades: elaborar com Foucault** [livro eletrônico]. Londrina: Eduel; Guarapuava: Editora Unicentro, 2019.

MILLS, C. Wright. **A imaginação sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

MOUFFE, Chantal. **Sobre o político**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Discurso e texto**: formulação e circulação dos sentidos. Campinas: Pontes, 2008.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas/SP: Pontes, 2009.

CAPÍTULO 4

MEDIDA PROVISÓRIA 1888: RESISTÊNCIA NEGRA E DEBATE SOCIAL

Pedro Augusto Prudêncio de Carvalho Filho¹⁷
Amanda Jaqueline Teixeira¹⁸



RESUMO: É possível pensar em um momento na história do Brasil no qual toda a população negra deva ser expulsa para a África? Esse panorama é o que apresenta o filme *Medida Provisória* (2020). Por meio de uma determinação legislativa, um governo autoritário impõe que todas as pessoas “melaninadas” devam ser perseguidas e exortadas do nosso território. O filme apresenta as diversas facetas do racismo na sociedade brasileira. Ele revela, a partir de suas personagens e cenas, os enfrentamentos e as consequências da Medida que determinou a devolução das pessoas negras brasileiras ao continente africano. A obra nos suscita a reflexão sobre as dinâmicas racistas no Brasil, sejam elas veladas ou escancaradas. *Medida Provisória* vai além, provocando-nos sobre vários aspectos subjetivos, institucionais e estruturais do racismo em nosso cotidiano. Resistência, solidão, luta, opressão, enfrentamento, angústia, morte, dor e incompreensão, entre tantos

outros sentimentos e elementos, é o que esta produção é capaz de despertar em cada espectador atento.

PALAVRAS-CHAVE: racismo; resistência negra; sociedade brasileira.

Em que tempo estamos e quem somos?

A noção de temporalidade é interessante, por não dizer ilusória e traiçoeira. O tempo é um mestre na arte da ilusão, confundindo-nos e pregando peças inimagináveis. Quando infantilmente imaginamos já termos chegado ao futuro, vemo-nos diante de uma produção cinematográfica que nos leva ao passado e acaba trazendo a sensação de nunca termos saído dele.

Medida Provisória tem uma proposta futurista, de ficção distópica, entretanto é estranho como o filme traz uma sensação intensa de presente. Parece que as dinâmicas mostradas na tela estão prestes a acontecer na realidade do nosso país, se é que ainda, ou já não ocorrem.

Com a numeração 1888, a *Medida Provisória* que baseia o enredo do filme marca um tempo histórico bem definido. Ela se refere ao ano da Lei Áurea, legislação promulgada

¹⁷ Licenciado em Direito pela Universidad de Salamanca - España; especialista em Direito Penal e Processo Penal pela Faculdade Damásio; mestre em Ciências Sociais e Humanas pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e Humanas (PPGCISH/UERN). Policial Penal Federal. E-mail: pedro.filho@mj.gov.br.

¹⁸ Graduada em Ciências Sociais pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná e em Segurança Pública pela Faculdade Estácio. Policial Penal Federal. E-mail: amanda.teixeira@mj.gov.br.

pela Princesa Isabel que “proibiu a escravidão no Brasil”. Porém, esse número nos permite refletir para além do seu marco histórico-temporal.

Tomando por base a numerologia, a cabala e o tarot, o 8 é um número ligado ao equilíbrio e à justiça. Podemos até pensar que a legislação brasileira se baseou em algo justo, a igualdade da condição humana entre todos os seres, para abolir a escravidão em 1888. Entretanto, se formos além e observarmos o 8 por outro prisma, como se estivesse deitado, encontraremos o numeral transformado no símbolo do infinito.

Ao fazermos essa livre divagação sobre o tema, acabamos presos em outra das armadilhas do tempo: a infinitude. Aqui falamos sobre um infinito que deixa de ser transcendental e teórico e se materializa para acompanhar toda a história da população negra no Brasil.

Pensando bem, até seria possível vislumbrar o começo da exploração e da opressão sofridas pelos negros e negras em nosso território. Todavia, infelizmente, ainda é impossível vislumbrarmos o final dessas dinâmicas perversas e deploráveis. Parece que nosso arranjo social, desde os seus primórdios, retroalimenta uma lógica nefasta de subjugação, exploração, exclusão e humilhação de um povo sobre o outro.

Assim como ocorreu na promulgação da Lei Áurea, *Medida Provisória* tem como protagonista uma mulher, a atriz negra Thaís Araújo, no papel da médica Capitu. O fato de ser negro ou negra, também é algo sentido e vivido pelos autores desse texto.

Dessa forma, já pontuamos algo que está bem presente no filme e não poderia passar despercebido no texto: a identidade. Na ficção, a classificação de quem é negro é realizada por terceiros, os operadores e representantes do poder público. Isso define quem deve ser atingido pela Medida Provisória 1888, o que acarretará a perseguição e posterior devolução compulsória de determinadas pessoas à África.

A identidade é uma importante categoria para a reflexão sociológica. Ainda que tenha passado por diversas mudanças conceituais, de análise e de relevância ao longo da história das ciências sociais e humanas, ela nunca deixou de ser um dos eixos elementares nesse debate. Na atualidade, podemos encontrar algumas luzes sobre a identidade nas seguintes palavras:

Sim, de fato, a “identidade” só nos é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto; como alvo de um esforço, “um objetivo”; como uma coisa que ainda se precisa construir a partir do zero ou escolher entre alternativas e então lutar por ela e protegê-la lutando ainda mais – mesmo que, para que essa luta seja vitoriosa, a verdade sobre a condição precária e eternamente inconclusa da identidade deva ser, e tenda a ser, suprimida e laboriosamente oculta (BAUMAN, 2006, p. 21).

As questões relativas à identidade são um desafio para a maioria dos indivíduos na atualidade: seres humanos em busca de definições, pertencimento, referências e segurança em um mundo de constantes e rápidas transformações. Essas dinâmicas permeiam e interferem, como não poderia ser diferente, na escrita desse texto.

Além de sentirem várias outras facetas identitárias em suas personalidades, algumas delas bem distintas, Amanda Teixeira e Pedro Carvalho são dois autores negros. Apesar de possuímos histórias de vida muito diferentes, nossas visões aproximadas sobre sociedade, política e direitos humanos ensejaram a produção conjunta do presente trabalho.

Resistência negra e debate social

Resistir é preciso? Este questionamento nos acompanhou em várias reflexões antes mesmo de assistirmos a sessão de Medida Provisória. Ficou nítido para nós que a emergência que a pauta necessita é inerente à construção social, filosófica e histórica de

cada ser. Isso também ocorre com a necessidade de resistência: resistir pode ser preciso para alguns e não para outros! O tempo, a forma e a velocidade nas ações de resistência dependem da posição em que cada um se encontra na organização social.

Medida Provisória é, em primeiro lugar, uma denúncia contra o racismo. Com forte crítica social, dirigido por Lázaro Ramos, o filme é baseado na obra teatral de Aldri Anunciação, “Namíbia não!”. Ele teve sua versão bibliográfica laureada com o Prêmio Jabuti de 2013, na categoria Literatura Juvenil. Aldri é roteirista e também atua no filme. Entre outras coisas, o longa se destaca por ter seu elenco e equipe técnica formados majoritariamente por pessoas negras.

O filme é uma mistura de drama, tragicomédia, suspense, aventura e ficção científica: uma distopia que causa reflexões sobre o futuro, o presente e o passado. A primeira cena, destoando de tudo o que acontecerá na sequência do longa-metragem, é utópica. De tão ilusória e inusitada, podemos tardar um pouco a compreendê-la. Uma bela senhora negra, Dona Elenita, 84 anos, cheia de esperança no olhar e firmeza em seus miúdos passos, consegue superar vários degraus de escada que estão à sua frente e se dirige à porta do Banco Central.

Elenita foi escolhida como símbolo: ela será a primeira negra a receber uma indenização a título de reparação racial no Brasil. Muitos jornalistas se amontoam para noticiar a concretização desse fato histórico. Há todo um esquema de segurança montado. O fundo musical é típico dos grandes momentos e o enquadramento da câmera vai no mesmo sentido, gerando a solenidade e a importância que o evento merece.

Entretanto, “para surpresa geral da nação”, voltamos a ser constrangidos com a realidade cotidiana das pessoas negras no Brasil: a cena é interrompida com Elenita sendo barrada pela porta giratória que dá acesso ao banco. Um fato que a princípio parece simples e de fácil solução, o travamento de uma porta, acaba materializando todas as negativas e exclusões que negros e negras sofrem. Até mesmo quando alcançam determinados direitos, como é o caso de Dona Elenita. Do interior do banco, através das frestas da porta de entrada, a funcionária informa que a indenização fora cancelada.

Na volta a crua e cotidiana realidade, vemos Antônio, o advogado “melanina acentuada”, defensor da causa negra e da necessidade de reparação histórica. Ele é um dos protagonistas do filme e está discursando em um suntuoso auditório do poder público. O local está quase vazio e os que lá estão não prestam atenção à sua fala, exceto dois outros negros: um engratado e um faxineiro, que estranha a presença de Antônio naquele ambiente de brancos e segue para ouvi-lo.

Esse é um retrato fiel da falta de atenção que a causa negra padece por parte dos poderes constituídos. No Brasil, país que após a proibição da escravidão foi mostrado para o mundo como um exemplo de democracia racial, visão perversamente defendida por alguns até hoje, sentimos cotidianamente as diversas facetas do racismo.

Aqui sofremos, como o filme bem mostra, o racismo individual, institucional e, principalmente, estrutural. Este último, abordado de forma ímpar pelo autor negro Sílvia de Almeida, na obra *Racismo Estrutural*:

Em resumo: o racismo é uma decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo “normal” com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional. O racismo é estrutural. Comportamentos individuais e processos institucionais são derivados de uma sociedade cujo racismo é regra e não exceção. O racismo é parte de um processo social que ocorre “pelas costas dos indivíduos e lhes parece legado pela tradição”. Nesse caso, além de medidas que coíbam o racismo individual e institucionalmente, torna-se imperativo refletir sobre mudanças profundas nas relações sociais, políticas e econômicas (ALMEIDA, 2019, p. 33).

A artista negra, Bia Ferreira, de forma cirúrgica, mostra a dura realidade e os inúmeros desafios que a população negra, principalmente as mulheres, necessitam enfrentar em seu dia a dia. Na música “Cota não é esmola” (FERREIRA, 2018), uma ode as ações afirmativas que lutam contra o racismo institucional de nosso país, Bia desafia: “(...) experimenta nascer preto na favela, para você ver (...)”.

Em que pese o discurso que nega ou ameniza a presença do racismo no Brasil, não é difícil ver manifestações racistas no cotidiano da nossa vida social. Dentre os inúmeros obstáculos enfrentados, podemos destacar as constantes ações policiais que acontecem nas áreas periféricas, onde o Estado parece chegar apenas com o seu aparato repressor.

Nesse sentido, outro exemplo do racismo institucional, um dos mais gritantes por sinal, é o sistema penitenciário brasileiro e a política de encarceramento em massa da população negra. Uma dinâmica que se arrasta há décadas e foi fortalecida pelo governo Bolsonaro, que nitidamente lança mão de armas institucionais para perseguição e genocídio étnico racial.

O uso da força estatal para “colocar os negros em seus devidos lugares”, nos remonta a perseguição exposta no filme. Na ficção, essa perseguição tem sua raiz plantada em um governo autoritário que decide criar um programa de “resgate” para a população negra. De início o Programa “Resgate-se” sugere e paga as despesas de negros e negros que queiram voltar à África, “seu local de origem”.

Seguindo o curso de um conceito satírico de reparação histórica, o programa avança e se transforma em uma Medida Provisória. A medida devolverá compulsoriamente toda população negra brasileira para a África. O programa “Resgate-se” surge no filme com vinhetas toscas, associando nossa memória às propagandas institucionais com uma mensagem muito simples e objetiva: voltem para a África.

A proposta é feita como se a África fosse uma coisa só, homogênea. Isso retrata uma visão preconceituosa, além de um apagamento histórico. As pessoas negras perderam o direito a própria história, sem identificação do país, da nação ou da tribo que descendem. É a história negada à população negra:

[...] O Estado apropria-se da História, controla e manipula o entendimento do processo histórico, confunde a noção de temporalidade e impinge o esquecimento. Garante, assim, a continuidade do mesmo sistema sob nova e atual roupagem: sem escravos e, logo depois, sem rei. Para dominar, há que se tornar senhor da memória e do esquecimento (COSTA, 1996, p. 84).

Medida Provisória consegue ao mesmo tempo abordar o geral e o particular, o privado e o público, o macro e o micro. Ele transita entre as dinâmicas da cidade e do apartamento; abordando a vida das personagens principais e a realidade da população negra brasileira.

O roteiro traz detalhes geniais, com alta capacidade criativa. Essa é uma produção que entra no rol de filmes de entretenimento inteligente, criatividade demonstrada também nos termos utilizados no longa, tais como: melaninados, melanina acentuada, Ministério da Devolução, Afrobunkers, etc.; assim como no número da medida provisória: 1888.

Apesar de ser baseado em uma obra escrita no início da década passada, o filme faz referência a vários acontecimentos sociais e políticos que ocorreram recentemente. Ao roteirizar a votação da Medida Provisória 1888, no Congresso da ficção, a obra traz ao espectador a lembrança de um certo Impeachment (golpe) recente. Os votos, em sua maioria, foram justificados na honra da família, nas tradições e no conservadorismo, a fim de esconder as reais intenções e motivações de cada parlamentar.

Em meio a tudo isso, Seu Jorge traz em sua personagem, André, a carga de leveza e humor do filme. Quando a Medida Provisória se torna realidade, ele vai questionar: como nós ríamos disso? Fazendo simetria ao que entendíamos como piada quando um certo político esdrúxulo, carregado de ideias extremistas conservadoras, postulava o maior cargo da democracia brasileira: como nós ríamos disso?

Ainda que ligado à leveza, aleatoriedade e bom humor do filme, André também nos presenteia com uma cena de alto potencial reflexivo e forte impacto psicológico. Em um momento, durante a resistência no apartamento para não ser capturado e expulso do Brasil com destino à África, aparentemente em situação de delírio devido as várias privações e pressões que estava sofrendo, ele pintou o corpo todo de branco. A estratégia utilizada tinha como objetivo não ser reconhecido e assim transitar em segurança para outro apartamento em busca de alimentos.

É possível mensurar quantas pessoas se pintam cotidianamente de branco para sobreviver em um país racista? São roupas, costumes, fotos, procedimentos estéticos e capilares, filtros de redes sociais, palavras utilizadas, músicas e livros consumidos para “embranquecer” aqueles que não percebem que são negros ou mesmo os que se veem, porém não se aceitam, por múltiplas razões, como pertencentes a esta população.

Parecer branco faz incidir sobre a aceitabilidade dos grupos sociais àquela pessoa. Existem, portanto, padrões de estética negra aceitáveis à sociedade brasileira. Este padrão é orientado pelo colorismo: quanto mais retinta for a pele de uma pessoa, mais preconceito sofrerá e menor será sua aceitação nos diversos grupos sociais e, especialmente, nos espaços de representação e poder.

Estes elementos chegam a questionar a autoidentificação étnico-racial de pessoas negras no Brasil. Não raro ouvimos adjetivos como: morena, mulata, cor de chocolate, cor de cuiá, caramelo, café com leite para sutilmente substituir a definição correta e histórica das pessoas pretas e negras.

Afrobunker: um novo nome para algo antigo

Após a publicação da Medida Provisória 1888, determinando a devolução de todos os “melaninados” para a África, os policiais iniciaram as perseguições e capturas para cumprirem os seus papéis de modernos capitães do mato. O aspecto civilizacional da sociedade desapareceu quase de forma instantânea. Os locais de trabalho, condomínios, ruas e praças transformaram-se em campos minados para a população negra. Mulheres e homens fardados fizeram uso da força policial e do poder do Estado para caçar seus compatriotas “melaninados” como se fossem animais.

O tecido social rapidamente se desfez e os vizinhos brancos passaram a entregar os negros que estavam escondidos nos mais diversos locais. Com o caos instalado, nos veio à lembrança o sentimento angustiante também presente na obra *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995), de José Saramago, em que todas as pessoas vão ficando cegas rapidamente e aqueles que ainda não ficaram buscam desesperadamente locais seguros para se abrigarem.

Dentre suas ações, a polícia persegue uma das personagens, a médica negra Capitu, que rapidamente é denominada por eles como “médica cubana”. Essa é mais uma demonstração crítica do filme, escancarando o posicionamento racista do atual governo em relação àqueles profissionais que outrora foram perseguidos, achincalhados e praticamente expulsos do Brasil.

Capitu não consegue voltar para o seu apartamento e fica perdida na mata por um tempo, escondendo-se dos policiais. No dia seguinte, ao sair da mata, ela é levada por

outras pessoas negras para um esconderijo. Neste local, a médica é recebida por dezenas de pessoas negras e descobre estar em um “Afrobunker”.

“Afrobunker” é o nome que o filme utiliza metaforicamente para se referir aos quilombos: comunidades que eram formadas por negros e negras fugitivas e que acabaram se transformando em centros de resistência durante os mais de trezentos anos de escravidão no Brasil. Quilombo é um legado da luta entre trabalhadores escravizados e escravizadores – é a expressão mais forte dessa luta de classes:

[...] Fenômeno inerente à produção escravista, o quilombo surgiu com o início da escravidão e terminou apenas com a abolição. A sobrevivência dos quilombos não se deveu apenas à ineficácia das forças repressoras. A ação e organização dos quilombos também determinaram a longevidade dos redutos (FIRBANI, 2005, p. 42).

A presença de um refúgio para as pessoas negras no filme traz ao debate questões espinhosas, em relação as quais muitas pessoas não se dedicam. Seja superficialmente, sobre aspectos como o próprio tratamento dispensado à população negra, seja mais profundamente, quanto à compreensão de como lidar com as feridas abertas por séculos de escravidão em nosso país.

Sem sombra de dúvidas, o elemento que impacta de forma mais escancarada a existência ou não do racismo é a cor das pessoas. O filme aborda o colorismo - a discriminação por tonalidade de cor - quando argumenta que quanto menos “melaninada” ela for maior será a passibilidade entre a branquitude. O colorismo, na prática, insere a falsa ideia de que as pessoas negras estão acessando o poder e os lugares de fala. Ele impõe, ao mesmo tempo, um racismo de forma velada aos menos retintos, ao passo que é explícito e escancarado aos mais retintos.

O Afrobunker de Medida Provisória traz em seu elenco várias personalidades conhecidas da cultura negra nacional. São intelectuais, artistas e outros profissionais negros e negras com trabalhos reconhecidos e histórias inspiradoras. Não podemos deixar de notar os figurinos étnicos usados no abrigo, compatíveis com a missão de demonstrar o poder identitário da união dos que são perseguidos e oprimidos.

Quase que como um porão carnavalesco, o Afrobunker apresenta símbolos da luta negra: os restos censurados do carnaval, a sabedoria dos idosos, a contribuição de intelectuais negros, negras etc. Estes elementos não constituem apenas uma estrutura de linguagem do filme, são a própria história da luta negra no Brasil.

Neste espaço, desenrola-se uma das principais temáticas que poderiam ser melhor trabalhadas e aprofundadas no filme. Entretanto, por questões de gênero, que se somam as já delicadas questões raciais, o que dificulta ainda mais a vida das mulheres negras em seus muitos desafios e invisibilidade, o dilema entre a gestação ou um possível aborto a ser realizado por Capitú apenas é tangenciado na obra.

A ausência do Estado sobre o tema do aborto confere às mulheres brasileiras um cotidiano risco de morte. No que se refere às mulheres negras, a associação desta ausência, com o profundo histórico de solidão imposto pelo racismo, torna o dilema da maternidade um desafio homérico.

Capitú enfrenta no filme todo o sofrimento imposto pela Medida Provisória: foi caçada em seu próprio local de trabalho, no exercício da medicina; não conseguiu retornar para o lar e foi separada do seu parceiro afetivo. Impedida de compartilhar esse momento desafiador com seu companheiro, no Afrobunker ela passa a aprofundar a reflexão sobre a continuidade da sua gestação.

Vemos no filme que mesmo uma mulher de classe média, escolarizada em níveis superiores a realidade da população brasileira, padeceu em refletir, decidir e tratar sobre o aborto. Há que se falar do acúmulo de expressões de discriminação. A mulher negra no Brasil é a vítima mais real da inferiorização e do preconceito.

Pelas características de gênero e etnia, as mulheres negras são, estatisticamente, as que mais sofrem violência, as que ocupam os postos de trabalho mais precarizados, as que possuem menor escolaridade e as que mais morrem vítimas de aborto inseguro.

Ao transpor a realidade da maioria das mulheres negras brasileiras, é necessário pontuar o quanto o tema do aborto sacrifica à vida, de ambos. A personagem de Thaís Araújo grávida traz para o filme, mesmo que de forma superficial, o tema do aborto e da solidão das mulheres negras.

Provocações de despedida

Para aprender e falar sobre racismo precisamos ouvir, observar e ler pessoas negras. É fundamental assumirmos o quanto nos falta deste repertório para entender as nuances que o filme apresenta. Os elementos que caracterizam uma população negra vão muito além da cor. Eles envolvem a cultura, a arte, a moda, a gastronomia, a identidade, dentre diversos outros elementos.

O filme dirigido por um homem negro, com a maioria dos profissionais também oriundos da população negra, traz recortes de vários temas que necessitam ser debatidos e transformados. *Medida Provisória* tenta fazer a síntese de diversos pensamentos sobre o racismo, entretanto deixa vários elementos na superficialidade.

Acreditamos que não poderia ser diferente, visto a complexidade dos temas abordados, além do curto espaço temporal de um filme. O mesmo ocorre com esse artigo acadêmico, que reflete sobre a obra cinematográfica e as importantes questões que ela nos apresenta.

Como seria viver no Brasil sob o jugo da Medida Provisória 1888? Os Afrobunkers seriam os novos Quilombos para resistência do povo negro? Em um país com um projeto explícito de embranquecimento da cultura, da história e dos padrões estéticos, gerando uma consequente fragilização da pauta identitária, resistir é preciso? Para quem? Quando? Como?

O cinema, além de uma arte fantástica, é uma ferramenta política poderosa. Ele permite materializar sensações silenciosas em histórias, imagens e sons. Propõe, a partir de formas políticas, lidar com as feridas. Os desafios, símbolos e dores, quando transformados em imagens, são capazes de provocar emoções indescritíveis.

Desejamos que o leitor e a leitora levem os questionamentos e as reflexões aqui apresentadas para além das letras que compõem essa análise; compreendendo e aceitando seus espaços de escuta e de aprendizado; entendendo e ocupando os seus locais de fala; para assim construirmos juntos melhores formas de vida e relações sociais.

Entre sobreviver como ato revolucionário e resistir como necessidade de superação das estruturas mais profundas de desigualdade social, concluímos lembrando que as ferramentas de mobilização social foram responsáveis por tirar a população negra da escravidão, por libertar o Haiti, por possibilitar justiça para George Floyd e por permitir avanços e conquistas cotidianas em cada espaço e a cada passo da população negra brasileira.

Não há barbárie e nem distopia anunciada, assim como não há utopia, nem mundo perfeito. O que existe é a necessidade de interpretar, viver e consolidar um presente de maior igualdade racial e social.

Referências

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. Feminismos Plurais / Coordenação de Djamila Ribeiro. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

COSTA, Ângela Marques. A violência como marca: a pesquisa em história. In L. M. Schwarcz & L. V. S. Reis (Orgs.). **Negras imagens: ensaios sobre cultura e escravidão no Brasil** (pp. 81-91). São Paulo: Edusp, 1996.

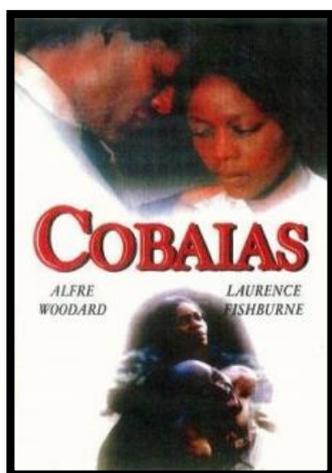
FERREIRA, Bia. **Cota não é esmola**. YouTube, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QcQIaoHajoM>. Acesso em: 23-06-2022.

FIRBANI, Adelmir. **Mato, palhoça e pilão: o quilombo, da escravidão às comunidades remanescentes (1532-2004)**. São Paulo: Expressão Popular, 2005.

CAPÍTULO 5

RACISMO E REIFICAÇÃO NAS PRÁTICAS DE SAÚDE: UMA ANÁLISE A PARTIR DO FILME “COBAIAS”

Jennifer do Vale e Silva¹⁹
Lázaro Fabrício de França Souza²⁰
Mariana Medeiros de Sousa²¹
Rafaella Dutra Souto²²



RESUMO: O trabalho em pauta busca refletir sobre aspectos éticos, sociais e culturais das práticas de saúde a partir da obra cinematográfica “Cobaias”, filme baseado numa história real, lançado em 1997, e dirigido por Joseph Sargent. Intenta-se problematizar como certas práticas médico-hospitalares podem ser reproduzidas ou reiterar discursos, violências e danos que afrontam o direito à vida e à saúde, a exemplo do racismo e da segregação racial. Busca-se constituir um ensaio reflexivo sobre a narrativa fílmica, assumindo como pano de fundo interpretativo a problemática do racismo no contexto institucional das práticas de cuidado e saúde no contexto investigado.

PALAVRAS-CHAVE: racismo; reificação; segregação racial; práticas médico-hospitalares; cuidado; saúde.

Introdução

O filme *Cobaias*, de 1997, originalmente intitulado *Miss Evers' Boys*, do diretor Joseph Sargent, narra a história real do desenvolvimento do Projeto Tuskegee, um estudo científico empreendido pelo Serviço Nacional de Saúde dos Estados Unidos da América em parceria com o Instituto/Hospital Tuskegee, entre 1932 e 1972, envolvendo homens negros afro-americanos com sífilis, no condado de Macon, Estado do Alabama. O estudo tentava analisar a evolução da sífilis em negros, e a história natural da doença, no caso de não intervenção terapêutica. Para tanto, realizava-se o registro da progressão da doença e a autópsia dos mortos.

A trama se passa no Hospital de Tuskegee, tendo como três de seus personagens centrais a enfermeira Eunice Evers, mulher negra nascida naquela localidade, que passa a integrar o projeto a convite do Dr. Brodus, sendo a ponte e o vínculo principal com os participantes do estudo, e em quem eles mais confiam; o Dr. Brodus, médico negro

¹⁹ Sanitarista e Pesquisador. Professor do curso de Medicina da Universidade Federal Rural do Semi-Árido – UFERSA, vinculado ao Departamento de Ciências da Saúde. Vice-coordenador do Núcleo de Estudos e Pesquisas em Humanidades e Saúde do Semiárido – NEPHUS.

²⁰ Sociólogo e Pesquisador. Professor do curso de Medicina da Universidade Federal Rural do Semi-Árido – UFERSA, vinculado ao Departamento de Ciências da Saúde. Vice-coordenador do Núcleo de Estudos e Pesquisas em Humanidades e Saúde do Semiárido – NEPHUS.

²¹ Discente do 3º período do curso de Medicina da Universidade Federal Rural do Semi-Árido – UFERSA.

²² Discente do 7º período do curso de Medicina da Universidade Federal Rural do Semi-Árido – UFERSA.

diretamente responsável pelos cuidados clínicos com os pacientes estudados no hospital de Tuskegee; e o Dr. Douglas, médico branco, enviado pelo Serviço Nacional de Saúde para acompanhar os trabalhos do Projeto e gerenciar sua condução.

A obra retrata a história a partir do depoimento à Suprema Corte americana da enfermeira Eunice Evers, nos idos da década de 1970. Os pacientes – 600 homens negros, sendo 399 portadores da doença e 201 não portadores, na condição de grupo controle, entre 25 e 60 anos – foram selecionados a partir de um tratamento anteriormente a eles oferecido pelo Serviço Nacional de Saúde e que se utilizava de mercúrio e bismuto, recrutados diretamente por Evers. Porém, esse tratamento foi suspenso com o corte de verbas governamentais destinadas ao tratamento de infecções sexualmente transmissíveis, o que ocorreu no contexto da 1ª Guerra Mundial.

A história é narrada a partir do decênio de 1930, tendo como um dos elementos cernes o contexto de segregação racial e a crise econômica e social americanas. As políticas governamentais mostravam-se racistas e eugenistas – havendo a crença de que a população afro-americana teria predisposição genética para maior vulnerabilidade a doenças, ou que os médicos negros seriam menos capacitados, sem considerar possíveis aspectos socioculturais que influenciariam nas condições vitais e no processo de adoecimento dessas pessoas.

Abrolhavam formas discrepantes de tratamento e assistência em relação a pessoas brancas e negras. Tinha-se, portanto, na atitude do próprio Estado, noção e atitudes racistas e enviesadas, trazendo inclusive perspectivas e discursos que colocavam os negros como agentes ou provedores de mazelas e outros ônus, ou seja, prejudiciais à sociedade americana (REVERBY, 2012; JIN-BIN, 2017).

Ainda do ponto de vista da saúde, naquela primeira metade do século XX, a medicina e as práticas de saúde como um todo possuíam baixa incorporação tecnológica e científica. Havia, à época, forte relação de subordinação entre médicos e enfermeiras, o que é explícito na obra através da relação entre a enfermeira Evans e o Dr. Brodus.

O objetivo do presente trabalho é refletir sobre os aspectos éticos, sociais e culturais das práticas de saúde, em especial sobre como em contextos específicos – como o retratado na obra cinematográfica em questão – estas práticas podem reproduzir ou reiterar violências e danos. Ações estas que afrontam o direito à vida e à saúde, a exemplo do racismo.

Percurso Metodológico

O presente estudo constitui um ensaio reflexivo, tendo como material empírico a obra cinematográfica “Cobaias”. Assumindo como pano de fundo interpretativo a problemática do Racismo, explora-se a obra a partir de conceitos julgados como potentes para iluminar a problemática das práticas de saúde no contexto investigado.

Utilizam-se assim os conceitos de Reificação, conforme desenvolvido pelo sociólogo alemão Axel Honneth em sua obra sobre a *Teoria do Reconhecimento* (HONNETH, 2003; 2018); as discussões de Racismo extraídas especialmente de trabalhos e ideias do psiquiatra e filósofo francês Frantz Fanon (FANON, 1983); as discussões de bioética, tal como incorporadas no arcabouço legal que rege a ética em pesquisa com seres humanos nos dias atuais; além de obras da literatura que se dedicaram também a analisar a obra cinematográfica em questão. Na análise propriamente dita, como perceber-se-á, considerou-se o conjunto da obra, embora cenas e narrativas específicas sejam selecionadas no percurso da análise como ilustrativas das evidências aqui produzidas.

Os negros como “coisa”: reconhecimento e reificação na operacionalização de um programa de saúde pública de controle da Sífilis

O conceito de Reificação expressa, desde sua formulação originária por Georg Lukács em 1923 em seu livro *História e Consciência de Classe*, a possibilidade de que as pessoas integrem as relações sociais na condição de coisas, ou seja, destituídas de suas qualidades humanas. Por motivos e mecanismos que desafiam diversos pensadores desde então, percebe-se que determinados sujeitos podem interagir com outros como se estivessem lidando com coisas inanimadas, materializando práticas e comportamentos hoje, terceira década do século XXI, facilmente vistas por nós como afrontosas aos direitos humanos e ao direito à saúde.

Na releitura de Axel Honneth (2018), a reificação ocorre pelo que ele chama de *esquecimento do reconhecimento*. Em síntese, isso significa que no estabelecimento das relações intersubjetivas, os sujeitos podem perder o engajamento afetivo primário que estabelecem com os outros e com o mundo circundante, engajamento este que antecede nosso posicionamento cognitivo em relação aos objetos e as outras pessoas, sendo à base das nossas interações com o mundo prático que nos rodeia.

O arcabouço conceitual da Teoria do Reconhecimento e, como parte dela, essa noção de reificação pode ajudar a compreender como foi possível, no âmbito da operacionalização de um programa de saúde pública, como no caso do Estudo de Tuskesgge, que um conjunto variado de atores e atrizes (gestores em saúde pública, médicos, enfermeiros) tenham participado ativamente de uma experiência social grotesca do ponto de vista ético e moral. Extrair lições da experiência do Estudo de Tuskesgge, tal como retratado na obra em análise, pode ser de grande valor para pensar as práticas de saúde contemporâneas, posto os desafios éticos e morais que fazem parte delas, e se adequadamente identificados e manejados, são fundamentais para garantir que a operacionalização delas esteja em consonância com o seu sentido mais estrito, qual seja o de contribuir com a vida e a saúde.

Nessa análise, recortar-se-á da obra para fins de interpretação dois planos de relações intersubjetivas. O primeiro deles trata das relações estabelecidas entre os gestores do Projeto Tuskegee, ou seja, as autoridades do Serviço Nacional de Saúde do EUA, e seu público-alvo, os homens negros de Macon. Essa relação é especialmente retratada na cena em que estes gestores se reúnem com o Dr. Brodus na cidade de Washington (EUA) com o objetivo oficial de discutir soluções para a descontinuidade do Projeto por falta de recursos financeiros alguns anos após o seu início.

Nessa cena, os gestores do Serviço de Saúde Pública do EUA apresentam ao Dr. Brodus o “Estudo de Oslo” o qual acompanhou homens brancos sífilíticos resultando, no dizer de um deles, em dados científicos “fascinantes” e sugerem repetir o estudo com os negros do Estudo de Tuskesgge. Algumas falas dos gestores durante a reunião são, em seu conjunto, expressivas de como, para eles, os negros participantes do Programa perderam sua condição humana, não importando o fato de que, para que o Estudo siga seu proposto científico, aqueles homens sejam levados ao adoecimento e à morte:

“Conseguiram [no Estudo de Oslo] dados fascinantes”.

“Temos em Macon Country uma oportunidade extraordinária. Eles [Estudo de Oslo] só estudaram os brancos. Acreditamos que os negros merecem ser estudados também”.

“É importante saber se o negro reage à sífilis como o branco”.

“[Realizar o estudo sem oferecer o tratamento aos doentes] é o único meio de obter dados puros... não afetado por qualquer remédio. Aí é que está a beleza!”

Não há na cena acima retratada qualquer resquício de vinculação efetiva dos gestores do Programa quando tentam convencer o Dr. Brodus a operacionalizar uma nova fase em que seguir-se-ia o estudo com os mesmos participantes, mas sem a oferta do tratamento já existente na época. Embora em algumas de suas falas os gestores transpareçam preocupação ou valorização dos participantes do estudo, a análise da cena em sua totalidade, considerando as expressões corporais e, principalmente, a decisão em si de não oferecer o tratamento aos participantes, deixa claro não haver ali qualquer engajamento afetivo inter-humano que impedisse o uso daqueles participantes negros como “coisas”, para fins científicos.

Particularmente a frase sobre a “beleza” dos dados em contraposição à saúde e a vida deles deixa isso explícito. Parece, então, ter ocorrido aqui o que Honneth denomina de *esquecimento do reconhecimento*, ou seja, de um comportamento reificante por parte dos gestores: a perda entre os humanos de uma vinculação afetiva primária que os permitiria reconhecerem como tais, dirigindo a partir daí comportamentos uns aos outros que preservariam a condição humana de cada uma das partes.

O segundo plano de relações aqui explorado é aquele que se dá entre o Dr. Brodus e seus pacientes. Durante a obra deparamo-nos com o duplo anseio do doutor por reconhecimento, como pessoa negra que almeja igualdade perante os brancos, e como médico negro que anseia a mesma notoriedade dos médicos brancos. Na visão honnethiana, isso corresponde ao que o autor denomina de busca reconhecimento, respectivamente enquanto um sujeito de direitos e enquanto um sujeito singular. Tais pretensões de reconhecimento são próprias de qualquer ser humano. Esse anseio humano por reconhecimento já havia também sido identificado por outros autores, como feito por Frantz Fanon (1983, p. 180), tomando por base os trabalhos de Hegel:

O homem só é humano na medida em que ele quer se impor a um outro homem, a fim de ser reconhecido. Enquanto ele não é efetivamente reconhecido pelo outro, é este outro que permanece o tema de sua ação. É deste outro, do reconhecimento por este outro que dependem seu valor e sua realidade humana. É neste outro que se condensa o sentido de sua vida.

Muito embora o Dr. Brodus demonstre, na primeira metade da obra, grande preocupação com seus pacientes, isso parece mudar após a reunião acima mencionada com os gestores do Projeto. As possibilidades de reconhecimento que Dr. Brodus parece passar a enxergar, sobretudo como médico negro, estando à frente de um Estudo o qual, conforme a fala de um dos gestores, representa uma “oportunidade extraordinária”, operam uma transformação na sua relação intersubjetiva com os pacientes. A partir dali ele assume uma conduta que claramente subordina a vida daqueles pacientes aos propósitos da experiência científica que passa diretamente a conduzir a partir daquele momento.

Se a transformação na conduta de Dr. Brodus a partir desse momento não chega a ponto de ser reificante, pois em diversas passagens do filme há demonstrações dele de zelo por seus pacientes; ao menos, a partir daquele momento ele certamente transforma-os em instrumentos de seus propósitos pessoais como médico, dominando sua subjetividade e transformando-o em ator central do experimento desumano ao qual os negros participantes do Estudo passam a ser submetidos.

Racismo nas práticas de saúde

O termo “raça” surge como forma de sistematizar as desigualdades sociais e viabilizar discursos eugenistas que justifiquem desvantagens sociopolíticas impostas aos negros, em uma perspectiva oitocentista de polarização branco/negro (MAIO e MONTEIRO, 2005). No Brasil, em um contexto de fim da escravidão, no final do século XIX, as estratégias de políticas públicas passaram a ser voltadas para a manutenção dos privilégios europeus imigrantes e “branqueamento” da população, a partir de uma perspectiva sanitarista que contribuiu para os processos de racialização e marginalização da sociedade, em uma perspectiva de “higienização” dos grandes centros urbanos (HERNÁNDEZ, 2017).

Ainda nesse contexto, os negros foram submetidos a precárias condições de vida. Isso porque essa parcela da população se tornou completamente desamparada, sem perspectivas de inserção social e, conseqüentemente, sem mobilidade social, direito à habitação e saúde pública, somatizando ainda mais as desigualdades étnico-raciais (HERNÁNDEZ, 2017).

Na contramão de todo esse processo, as discussões sobre o direito à saúde da população negra ganharam força no país a partir do final do século XX, com políticas capazes de trazer o recorte racial para o contexto da saúde pública²³. Apesar desses esforços, as práticas de saúde continuam atravessadas pela discriminação racial. Estudo realizado em 2020 envolvendo pacientes do Hospital da Universidade de Michigan e de Unidades de Terapia Intensiva de 178 hospitais desse Estado americano evidenciou o racismo na aferição da oximetria de pulso como recurso de triagem clínica, resultando na ocorrência quase três vezes maior de hipoxemia oculta entre negros quando comparados com os brancos, o que revestiu-se de importância singular, considerando que o estudo transcorreu durante a pandemia de COVID-19 (SJODING et al, 2020).

Para Fanon, o racismo está entrelaçado ao colonialismo. Para ele, é preciso retirar o homem negro de seu complexo de inferioridade e trazê-lo de volta à humanidade: “*o que nós queremos é ajudar o negro a se libertar do seu arsenal de complexos germinados no seio da situação colonial*” (apud COSTA, 2016). Hoje essa demanda já se faz concreta por meio do movimento feminista preto, por exemplo, que reafirma a identidade negra como completa em si.

No filme “Cobaias”, mesmo que consideremos que o Dr. Brodus se utilizou da pesquisa para um “propósito maior”, o de demonstrar biologicamente que os negros são iguais aos brancos, ainda assim isso consubstancia uma perspectiva que anseia, talvez de forma científica, que a branquitude reconheça-os, representando um passo a menos na diferença e um a mais para a desestruturação do racismo. Nesse contexto, voltando à área da saúde, encontramos também na obra de Fanon (1983, p. 109) mais uma possível explicação para a atitude do Dr. Brodus frente à desumanidade encarnada no Estudo Tuskegee:

Sabia, por exemplo, que se um médico negro cometesse um erro, era o seu fim e o dos outros que o seguiriam. Na verdade, o que é que se pode esperar de um médico preto? Desde que tudo corresse bem, punham-no nas nuvens, mas atenção, nada de bobagens, por preço nenhum! O médico negro não saberá jamais a que ponto sua posição está próxima do descrédito [...].

²³ Nesse sentido, vale mencionar a realização de eventos como o Seminário Internacional “Multiculturalismo e racismo: o papel da ‘ação afirmativa’ nos Estados Democráticos Contemporâneos” e a “Mesa redonda sobre a saúde da população negra”, que ocorreram em 1996, os quais serviram para catalisar a temática do racismo na construção da “saúde da população negra”.

Como afirma o próprio Dr. Brodus em uma passagem do filme: “estamos fazendo isso pelo bem maior da raça”; sendo o sacrifício daquelas vidas necessário para demonstrar ao branco, ter reconhecimento do branco, provar ao branco, que os negros são iguais – novamente aqui a vontade de ser para o outro. Aparenta ser também a tentativa de mostrar ao negro que eles não são inferiores – ser para si – ideia historicamente internalizada por parte deles. Assim, como diz Fanon, “o negro quer ser branco. O branco incita-se a assumir a condição de ser humano” (FANON, 1983, p. 27), pois este era o único modo de ascensão à condição de ser.

Por mais que se houvesse a tentativa de se fazer presente a ideia de unificação de povos pós Lei dos Direitos Civis nos EUA (1964), é fato que o contexto histórico de construção da sociedade americana amestrava as relações sociais. As chamadas Treze Colônias, marco inicial da colonização inglesa nos EUA, tiveram seu desenvolvimento ao Sul baseado em trabalho escravo e, tal qual o Brasil, a essas pessoas restava-lhes a condição de objeto, mercadoria dos seus donos e não indivíduos portadores de direitos (KARNAL, 2007).

Com esse plano de fundo não é difícil perceber que houve relutância, expressa pelas leis segregacionistas (Legislação Jim Crow), por quem antes era chamado de senhor a aceitar a convivência lado a lado aos negros. Termo nascido da música popular, Jim Crow indicava leis que seguiam o princípio segregacionista de “separados, mas iguais”: estabeleciam o afastamento entre negros e brancos em locais públicos, como trens, ônibus, restaurantes, escolas, etc. Somente foram abolidas pela Suprema Corte entre as décadas de 1950 e 1960 (KARNAL, 2007). A análise da obra permite perceber a amplitude do racismo nas práticas sociais, indo do plano macro ao micros social e se expressando nos comportamentos dos atores e agentes sociais que fazem a saúde pública e a clínica.

As práticas de saúde e as violações éticas no Estudo Tuskegee

Os homens negros de Macon Country consentiram participar do Estudo Tuskegee sem o devido esclarecimento de seus objetivos. Também não receberam a informação, após os testes diagnósticos, que eram portadores da Sífilis e que estavam sendo observados para que se soubesse como a doença evoluiria sem tratamento adequado. Receberam apenas a informação de que estavam acometidos de “sangue ruim”, termo utilizado à época por essa comunidade para designar doenças no sangue (PARK, 2017).

Para o recrutamento dos participantes, a obra em análise demonstra a participação decisiva da Enfermeira Evens, mas também mostra que eles foram atraídos pela promessa de benefícios econômicos: acompanhamento médico gratuito (o que não dispunham), refeições nos dias de realização dos exames, pagamento de despesas funerárias e prêmios em dinheiro. É importante ressaltar que se tratava de homens pobres, o que tornava tais ofertas atraentes.

Em suma, os pesquisadores e profissionais de saúde envolvidos utilizaram-se da falta de conhecimento a respeito da doença por parte dos pacientes e da confiança deles, especialmente na enfermeira Eunice Evans para submetê-los a situações eticamente condenáveis. Em uma leitura atual, o Estudo contrariou o princípio da beneficência e não maleficência, o qual determina que as pessoas sejam tratadas eticamente, tenham suas decisões respeitadas e que elas sejam protegidas de dano (BARCHIFONTAINE; PESSINI, 2009, p. 573).

Embora no início do Projeto, em 1932, os participantes tenham recebido o tratamento para a Sífilis que se conhecia à época, os acontecimentos seguiram, como já explicitado, para um contexto em que eles prosseguiram sendo estudados de maneira

desumana - em contrário à Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948), que diz que “Todos os seres humanos nascem livres e iguais em dignidade e em direitos” - às custas de diversas sequelas e mortes. Durante a pesquisa, 12 pacientes do grupo controle foram infectados com a doença e a maioria deles evoluiu com dores e deformidades que culminaram em óbito (PARK, 2017).

Como já mencionado anteriormente, a penicilina consolidou-se nos anos de 1940 como tratamento para sífilis, e foi negada aos participantes com a justificativa que poderia lhes trazer males no estado em que a doença já se encontrava, além de lhes ser negado qualquer possibilidade de acesso ao tratamento. Para evitar que isso acontecesse, o Serviço Nacional de Saúde enviava listas dos participantes aos hospitais da região a fim de garantir que eles não viessem acessar o tratamento.

Em síntese, pode-se dizer que um amplo elenco de atividades realizadas no Experimento Tuskegee é hoje – e foi historicamente assim se consolidando desde sua época – alvo de condenação ética e/ou moral: o problema do consentimento dos participantes ao ingressarem no estudo, o modo como se realizou o recrutamento, o não oferecimento aos participantes das informações básicas da pesquisa e de seus quadros clínicos, a não disponibilização de tratamento adequado, a condução dos gestores e profissionais de saúde produtora de danos (doenças, sequelas e mortes), bem como a divulgação pública das infrações éticas cometidas para levar adiante os objetivos da pesquisa.

Não por acaso, segundo Park (2017), o experimento de Tuskegee consolida-se do ponto de vista histórico como um dos “piores experimentos médicos antiéticos do século XX”. Que na mesma proporção possa figurar como base para a produção de lições que venham a qualificar as práticas científicas e as práticas de saúde como um todo.

Considerações finais

As obras cinematográficas têm o poder de levar a um público muito mais extenso problemáticas que são inicialmente de interesse de grupos restritos da sociedade, como são, no caso do filme *Cobaias*, a comunidade científica e da saúde, diretamente vinculadas à experiência em Tuskegee. Pode-se dizer, com o presente trabalho, que a análise dessas obras para fins de reflexão científica mostra-se fértil. O movimento de interpretação do filme aqui empreendido permitiu não apenas reafirmar a importância dos aspectos éticos na pesquisa científica de cunho médico, o que já foi largamente evidenciado pela literatura dedicada aos eventos de Tuskegee; mas também ajudou a revelar a transversalidade e profundidade do racismo nas práticas sociais, evidenciando não somente os contextos históricos, institucionais e ideológicos que o sedimentaram, mas também, e particularmente, como no plano microssocial das práticas de saúde elas podem ser reproduzidas pelos atores e agentes sociais que deveriam zelar pela saúde e pela vida.

Em outras palavras, o filme *Cobaias* contribui para difundir os acontecimentos do Estudo Tuskegee enquanto experiência de grande importância para a estruturação da bioética e ética em ciência experimental tal qual a conhecemos hoje. Ao mesmo tempo permite refletir sobre a produção social e subjetiva do racismo e suas repercussões para a saúde pública e a vivência clínica. Pelo exposto, o combate ao preconceito racial e a compreensão sobre como ele se estrutura e assume concretude pelas mãos de médicos, gestores, enfermeiros e profissionais de saúde em geral mostra relevância significativa para pensar e produzir as práticas de saúde moralmente adequadas aos dias atuais e futuros.

Referências

BARCHFONTAINE C. de P, PESSINI, L. **Problemas atuais de bioética**. 9. ed. São Paulo. Ed. Loyola, 2009.

COSTA, Joaze Bernadino. A prece de Frantz Fanon: oh, meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona!. **Civitas** - Revista de Ciências Sociais, [S.L.], v. 16, n. 3, p. 504, 28 nov. 2016. EDIPUCRS. <http://dx.doi.org/10.15448/1984-7289.2016.3.22915>.

DECLARAÇÃO UNIVERSAL DOS DIREITOS HUMANOS. Assembleia Geral das Nações Unidas em Paris. 10 dez. 1948. Disponível em: <<https://www.ohchr.org/en/human-rights/universal-declaration/translations/portuguese?LangID=por>> . Acesso em: 10 set. 2022.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Rio de Janeiro. Ed. Fator, 1983.

HERNÁNDEZ, Tanya Katerí. **Subordinação racial no Brasil e na América Latina: o papel do estado, o direito costumeiro e a nova resposta dos direitos civis**. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2017. 231 p. Tradução de Arivaldo Santos de Souza, Luciana Carvalho Fonseca.

HONNETH, A. **Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais**. São Paulo: Editora 34, 2003.

HONNETH, A. **Reificação: um estudo de teoria do reconhecimento**. Editora Unesp, São Paulo, 2018.

KARNAL, Leandro et al. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2007.

SJODING, M. W.; DICKSON, R. P.; IWASHYNA, T. J, GAY, S. E.; VALLEY, T. S. Racial Bias in Pulse Oximetry Measurement. **N Engl J Med**. 2020 Dec 17; 383 (25): 2477-2478. doi: 10.1056/NEJMc2029240. Erratum in: **N Engl J Med**. 2021 Dec 23; 385(26): 2496. PMID: 33326721; PMCID: PMC7808260.

MAIO, C.M.; MONTEIRO, S. Tempo de **Racialização**: o caso da saúde da população negra no Brasil, 2005. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/hcsm/a/D4vDRdLSYNcKyBrRdhxFXQr/?lang=pt#>> Acesso em 7 set. 2022.

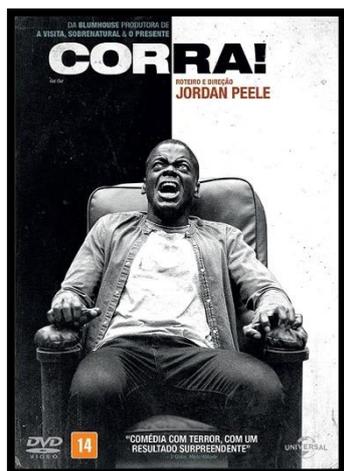
PARK, J. Historical Origins of the Tuskegee Experiment: The Dilemma of Public Health in the United States. **Korean J Med Hist**. 2017;26 (3): 545-578.

REVERBY, Susan M. Sífilis por “exposição normal” e inoculação: um médico da equipe do estudo Tuskegee na Guatemala, 1946-1948. **Rev. Latinoam. Psicopat. Fund.** São Paulo, v. 15, n. 2, p. 323-349, junho 2012.

CAPÍTULO 6

TERROR ARTÍSTICO E RACISMO ESTRUTURAL NO LONGA-METRAGEM “CORRA!”

Iáscara Gislâne Cavalcante Alves²⁴



RESUMO: Neste trabalho propomos uma discussão acerca do terror artístico e do racismo estrutural suscitada a partir do longa-metragem “Corra!”, de Jordan Peele. Em nossa análise, destacamos questões pertinentes sobre os temas apontados na narrativa cinematográfica por meio dos diálogos e da *mise-en-scène*, que parecem permeados pela lógica de reificação e hierarquização de seres humanos imersos em um quadro de violência e preconceito racial.

PALAVRAS-CHAVE: terror artístico; racismo estrutural; cinema; Jordan Peele.

O terror enquanto gênero artístico não se trata de uma novidade contemporânea. Presente através de outras vertentes desde meados do século XVIII, como ressalta Araújo (2013), pinturas como as de Goya²⁵ já retratavam quadros cujos temas versavam acerca dos horrores em cenários de guerras, por exemplo. Nessa perspectiva, o terror artístico “refere-se a toda e qualquer representação que esteja dentro do gênero terror e que, de um modo ou de outro, provoque e estimule o medo em seu telespectador” (BOSSOME, 2017, p. 1923-1924).

Nas mais diversas facetas que compõem o terror (*trash*, horror e suspense, por exemplo), o objetivo do gênero é provocar emoções que, a princípio, nos primeiros segundos pós-susto farão o espectador temer, ensejando a empatia pelo protagonista da trama. França (2008, p. 05) aponta que Stephen King (1983), um dos expoentes no tema, classifica as narrativas do gênero de acordo com as sensações despertadas no consumidor da obra:

Terror é para King a mais apurada das sensações produzidas pelas narrativas sobrenaturais. Trata-se de uma emoção gerada não por seres ou cenas que provoquem repugnância, mas sim por um processo de imaginação deflagrado pelo medo daquilo que é apenas sugerido pela narrativa, isto é, por aquelas especulações desconfortáveis que o leitor precisa fazer diante do que a narrativa não diz [...]. Por horror, compreende-se a sensação de medo que não pertence exclusivamente ao campo da percepção intelectual ou espiritual, mas que gera também uma reação física. O horror seria, portanto, uma sensação mista que provocaria a percepção de que algo está “fisicamente errado” [...] – monstros, anormalidades, eventos sobrenaturais.

²⁴ Graduada em Turismo pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN. E-mail: iascaragislane@gmail.com

²⁵ Francisco de Goya (1746-1828) foi um dos maiores mestres da pintura espanhola. Foi pintor da Córte, mas também retratou os horrores da guerra, das assombrações do mundo e da vida interior dos homens (FRAZÃO, 2022, n.p.).

King (2015) afirma que, em sua infância, entre as décadas de 1950 e 1960, o comum nos cinemas da região onde morava eram filmes que não o atraíam, como musicais ou outros filmes produzidos pela Disney. “Aos 13 anos, eu queria monstros que devoravam cidades inteiras, cadáveres radioativos que saíam do mar e comiam surfistas e moças de sutiã preto de aparência vulgar” (KING, 2015, p. 29).

Diante disso, perguntamos: o que há nas obras de terror para aguçar tão firmemente o desejo do telespectador em consumi-las? A esse respeito, Bassome (2017, p. 1925) cita Loiola (2010) para ressaltar que:

Do ponto de vista biológico, quando o cérebro percebe uma ameaça, uma espécie de circuito do medo entra em ação: formado por núcleos cerebrais, como a amígdala e o hipocampo, ele libera neuro-hormônios e neurotransmissores, endorfina e adrenalina vão para o sangue, preparando o corpo para a reação. Quando o cérebro lembra que o monstro não é real, suspende a produção dessas substâncias, e a alta dopamina, que deixa o corpo atento e alerta durante esses momentos, dá uma sensação de prazer e calma.

Nesse cenário, um dos fatores que remetem à predisposição dos telespectadores por obras fílmicas de terror refere-se ao pós-susto, quando se percebe que aquela situação é uma ficção da qual não se faz parte. O telespectador se coloca como o sujeito em experimento que vivencia tensões sem o agravante de se expor ao perigo real, pois estará sob total controle das circunstâncias. Assim, depreende-se que se desperta uma sensação de prazer pelo perigo, mas também há a satisfação no controle das situações contingenciais, visto que “o gênero do horror tem todo o jeito de ser prazeroso para seu público, mas faz isso oferecendo coisas que causam inquietação, aflição e desprazer” (CARROLL, 1990, p. 231 apud MELO, 2017, p. 41).

É necessário ressaltar que os subgêneros do terror têm enfrentado diversos preconceitos ao longo das décadas, por serem considerados como de fácil produção e de baixo orçamento. Quando uma obra do gênero terror ganha destaque entre a crítica passa a ser reconhecida como “terror sofisticado”, reforçando a ideia de que o terror popular (famosos *cines trash*, popularizados principalmente a partir das décadas de 1980 e 1990), que se utiliza de recursos como os sustos e as cenas sangrentas, estaria abaixo do considerável bom.

Além disso, Vieira (2021) acredita que tais fatores passaram a ser recorrentes a partir de meados dos anos 1980, quando os populares *slashers*²⁶ alcançaram a saturação no gênero após os vários lançamentos de filmes nessa vertente. Obras como *Halloween*²⁷ e *Sexta-Feira 13*²⁸ contribuíram com o grande volume de lançamentos, o que fez com que o público não se interessasse pelo gênero tanto quanto antes.

O surgimento das novas tecnologias de produção inspirou uma onda de renovação das pautas do gênero. A abordagem de determinadas *questões sociais* passou a ser discutida com mais atenção, redefinindo o terror e criando outras perspectivas. Dessa forma, “a narrativa de horror, a despeito de seus críticos, não apenas sobrevivia, mas vinha se aperfeiçoando, justamente por estar associada a mecanismos profundos e fundamentais do ser humano” (FRANÇA, 2008, p. 04). Para Castel (2000, p. 238), a questão social

²⁶ Popular entre os anos 80 e 90, *slashers* é um subgênero de filmes de terror, cuja premissa envolve assassinos em série cometendo diversos assassinatos (SANTOS, 2021).

²⁷ Filme *Halloween*. Direção: John Carpenter. Produção: Debra Hill. Estados Unidos: Compass International Pictures, 1978.

²⁸ Filme *Sexta-Feira 13*. Direção: Sean S. Cunningham. Produção: Sean S. Cunningham. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1980.

[...] É como uma aporia fundamental, uma dificuldade central, a partir da qual uma sociedade se interroga sobre sua coesão e tenta conjurar o risco de sua fratura. É, em resumo, um desafio que questiona a capacidade de uma sociedade de existir como um todo, como um conjunto ligado por relações de interdependência.

Diante dessa realidade, destaca-se o filme *Corra!*, sucesso entre a crítica e o público. Datado de 2017, o longa é o primeiro dirigido pelo norte-americano Jordan Peele, sendo vencedor do Oscar (2018) por Melhor Roteiro Original. O filme tem 1h 44m de duração.

A ficção aborda o fim de semana em que o protagonista negro Chris Washington (Daniel Kaluuya) viaja com a sua namorada branca Rose Armitage (Allison Williams) para conhecer os pais (também brancos) de Rose, Dean Armitage (Bradley Whitford) e Missy Armitage (Catherine Keener). Utilizando os subgêneros suspense e terror psicológico, Peele trabalha temáticas como racismo, preconceito e discriminação.

A narrativa se inicia com um rapaz negro – que aparenta estar perdido em um bairro que ele descreve como “uma confusão de bairro maluco elitista” – caminhando em uma noite escura e silenciosa enquanto fala ao telefone com uma pessoa que tenta o instruir do caminho que ele deve seguir para chegar ao endereço que busca. Ao fim da ligação, o rapaz percebe a presença de um carro que o perseguiu. A cena carrega um tom sombrio e torna-se ainda mais macabra pelo fato de estar tocando a música *Run Rabbit Run* (Corra, Coelho, Corra)²⁹ no carro. O homem tenta fugir, porém, em um corte abrupto de cena, é atacado e sequestrado.

Na sequência, a obra apresenta o protagonista Chris Washington e a sua namorada Rose Armitage a caminho da casa dos pais dela para um fim de semana em família. O intuito é apresentar Chris aos pais de Rose, porém o protagonista demonstra estar visivelmente preocupado com o encontro, pois receia que os pais de sua namorada tenham uma “surpresa negativa” ao constatar que o rapaz é um homem negro em um relacionamento com a sua filha, uma mulher branca. O jovem teme pela discriminação racial, classificada por Almeida (2019, p. 22-23), como “a atribuição de tratamento diferenciado a membros de grupos racialmente identificados”.

Chris demonstra seus receios pelo relacionamento interracial com Rose, ao passo em que ela tenta minimizar as preocupações do rapaz ao relatar que, se tivesse oportunidade, seu pai teria votado pela terceira vez no ex-presidente dos EUA, Barack Obama. Neste contexto, temos o clássico discurso do “não somos racistas, votamos em pessoas negras”.

Diante desse cenário, Ribeiro (2019) reflete que a maioria das pessoas são capazes de afirmar a existência do racismo, porém, o primeiro impulso é a necessidade de se afirmar como um não racista. Para isso, são comuns as utilizações de negativas como: “Claro que não, afinal tenho amigos negros; como eu seria racista, se empreguei uma pessoa negra? Racista, eu, que nunca xinguei uma pessoa negra?” (RIBEIRO, 2019, p. 15).

Evidencia-se, portanto, que para algumas pessoas brancas, defender esses discursos falaciosos é mais válido do que tentar entender a profundidade do racismo estrutural. Assim, salienta-se que o “racismo é uma decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo ‘normal’ com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional” (ALMEIDA, 2019, p. 33). O autor complementa que o racismo é estrutural, porém, tal fator não anula atitudes individuais de sujeitos.

²⁹ Música da dupla *Flanagan and Allen* popularizada durante o período da Segunda Guerra Mundial e que recebeu algumas paródias que tinham o intuito de comentar sobre a derrota de Hitler (DAMASCENO, 2022).

A viabilidade da reprodução sistêmica de práticas racistas está na organização política, econômica e jurídica da sociedade. O racismo se expressa concretamente como desigualdade política, econômica e jurídica. Porém o uso do termo “estrutura” não significa dizer que o racismo seja uma condição incontornável e que ações e políticas institucionais antirracistas sejam inúteis; ou, ainda, que indivíduos que cometam atos discriminatórios não devam ser pessoalmente responsabilizados (ALMEIDA, 2019, p. 33).

Retomando a narrativa fílmica, Chris e Rose percorrem de carro o caminho para a casa dos pais da personagem. Em uma das cenas, a mulher impede que o protagonista fume um cigarro demonstrando preocupação com sua saúde. Na mesma cena, Chris liga para o seu amigo, Rod Williams (Lil Rel Howery), que será o responsável por cuidar do seu cachorro enquanto ele estiver na casa dos pais de Rose. Em meio a brincadeiras, o amigo de Chris comenta, em um tom de piada, que todos os rapazes negros sabem que nunca devem ir conhecer os pais da sua namorada branca. A questão levantada, em tom de comédia por Rod, exemplifica a realidade vivenciada por diversos casais interracialis, pois uma das barreiras enfrentadas por esses casais é o preconceito disseminado por grupos em relacionamentos não interracialis.

Em tempos de outrora, contudo, considerava-se incabível a ideia de um relacionamento entre um homem negro e uma mulher branca, pois, segundo Fanon (2008, p. 63), “historicamente, sabemos que o negro acusado de ter dormido com uma branca era castrado. O negro que possuiu uma branca se torna tabu para seus semelhantes. É fácil para a mente definir os contornos desse drama em torno de uma preocupação sexual”.

Ao fim da ligação, Chris e Rose se envolvem em um acidente ao atropelar um cervo. Apesar do casal não ter se machucado, o animal vai a óbito. Eles, então, chamam a polícia para relatar o ocorrido e, nessa cena, o policial branco pede para ver a carteira de motorista de Chris (Figura 1), mesmo com Rose afirmando que não era ele quem estava dirigindo o carro. Enquanto Chris apresenta postura de alguém acostumado a lidar com situações como essa, Rose enfrenta o policial afirmando não haver necessidade nenhuma de pedir a documentação do namorado. O policial, mesmo a contragosto, vai embora, numa clara atitude de racismo institucional.

FIGURA 01: Policial branco em ato racista



Fonte: Corra! (2017).

É necessário frisar que o racismo está enraizado, sobretudo de maneira institucional, sendo a violência simbólica e o abuso do poder policial exemplos dessa realidade.

[...] No caso do racismo institucional, o domínio se dá com o estabelecimento de parâmetros discriminatórios baseados na raça, que servem para manter a hegemonia do grupo racial no poder. Isso faz com que a cultura, os padrões estéticos e as práticas de poder de um determinado grupo tornem-se o horizonte civilizatório do conjunto da sociedade (ALMEIDA, 2019, p. 27).

Avançando na narrativa, Chris e Rose chegam à casa dos pais da personagem, que a princípio demonstram cordialidade ao receber o casal (Figura 2). Na sequência, Dean (o pai de Rose) se oferece para fazer um *tour* pela casa e apresentar os cômodos a Chris.

Em determinado momento, Dean mostra fotografias de seu pai e conta a história de quando o avô de Rose teria perdido nas olimpíadas de Berlim em 1936 para o atleta negro Jesse Owens³⁰ na frente de Hitler. Dean divaga: “O Hitler lá, com aquela mentira de raça ariana perfeita, e um negro aparece para provar o erro dele na frente de todo mundo. Sensacional!”.

FIGURA 02: Primeiro encontro entre Chris e a família de Rose



Fonte: Corra! (2017).

Almeida (2019) defende que os acontecimentos ocorridos durante a Segunda Guerra Mundial, além do genocídio causado pela Alemanha nazista, foram os responsáveis por fomentar a ideia de que raça concerne a um elemento político de classificação e legitimação da diferença, que hierarquiza os sujeitos. Tal afirmação se deve ao fato de que, durante a Segunda Guerra Mundial, o alemão Adolf Hitler, líder do Partido Nazista, induzia ideias que propagavam que os alemães eram de raça superior perante outros povos, como negros e judeus. Dito isso, Alves (2020, n.p.) contextualiza o período das Olimpíadas de Berlim (1936) da seguinte forma:

[...] Apesar de ser contra o evento esportivo no país, Hitler aceitou sediar a cerimônia com o objetivo de fazer propaganda do nazismo e confirmar o que chamava de “supremacia ariana”, conceito que induziu muitos alemães a se considerarem superiores a pessoas de outros países ou judeus, por exemplo.

Retomando a narrativa, em meio ao *tour*, Chris percebe que os dois funcionários existentes na casa são negros (Figuras 3 e 4). Ao notar a forma com que Chris observa essa realidade, Dean adianta-se ao afirmar que imagina o que rapaz está pensando sobre eles: “uma família branca com empregados negros”. Ele, então, tenta justificar ao contar que os funcionários, Georgina (Betty Gabriel) e Walter (Marcus Henderson), haviam sido

³⁰ Nascido no Alabama, nos EUA, Jesse Owens foi o primeiro atleta a conquistar quatro medalhas de ouro em uma única Olimpíada. Owens disputou as Olimpíadas de Berlim em 1936, quando tinha 22 anos (ALVES, 2020, n.p.).

contratados para cuidar de seus pais, mas em razão de seu falecimento, não tiveram “coragem” de mandá-los embora.

A afirmativa do personagem promove a ideia de que pessoas negras são dignas de piedade. Portanto, cabe aos “generosos” brancos cederem oportunidades, emprego e casa. Dessa maneira, os funcionários podem sentir-se como se fossem “da família”, mesmo trabalhando em regime de servidão. Ante o exposto, Brites (2007, p. 93) afirma que:

Na própria realização das tarefas de cuidado e manutenção das casas e das pessoas – desempenhada, na esmagadora maioria das vezes, por mulheres pobres, fora da parentela dos empregadores –, assim como nas formas de remuneração e de relacionamento que se desenvolvem entre patrões e empregadas domésticas, reproduz-se um sistema altamente estratificado de gênero, classe e cor.

Nessa perspectiva, “[...] no período escravocrata, não cabia o termo emprego doméstico no caso das mulheres negras, pois era na condição de escravas que elas faziam os trabalhos domésticos na casa das famílias dos senhores” (ÁVILA; FERREIRA, 2008, p. 3-4). Devido ao histórico de servidão das mulheres negras a famílias brancas, o trabalho doméstico, apesar de remunerado na sociedade atual, perpetua as características da lógica colonial escravocrata, ao passo que existe “uma forte conotação de preconceito e discriminação racial que impregna ideologicamente a representação do emprego doméstico [...] e que o associa a uma relação de ‘servidão’ e a um trabalho de mulheres negras” (ÁVILA; FERREIRA, 2008, p. 4).

FIGURA 03: Chris conhecendo Georgina



Fonte: Corra! (2017).

FIGURA 04: Chris conhecendo Walter



Fonte: Corra! (2017).

O irmão de Rose, Jeremy Armitage (Caleb Landry Jones), chega para se juntar à família naquele fim de semana. Posteriormente, todos se reúnem para jantar. Nesse momento, Jeremy começa a contar histórias constrangedoras da adolescência de sua irmã. Na sequência, quando a família direciona uma série de perguntas à Chris, Jeremy questiona se Chris seria fã de MMA³¹, e mesmo com o rapaz afirmando ser um esporte violento demais para ele, Jeremy tece o seguinte comentário: “com o seu porte e mapa genético, se tivesse forçado seu corpo, treinado de verdade, se não tivesse arregado, você seria um monstro”. Perante o exposto, Almeida (2019, p. 22) comenta que

As referências à “bestialidade” e “ferocidade” demonstram como a associação entre seres humanos de determinadas culturas, incluindo suas características físicas, e animais ou mesmo insetos é uma tônica muito comum do racismo e, portanto, do processo de *desumanização* que antecede práticas discriminatórias ou genocídios.

Portanto, a fala de Jeremy, ao tratar da suposta força física de Chris, por ser um homem negro, reproduz o processo de desumanizar uma pessoa e associá-la a algo amedrontador ou animal.

No dia seguinte, a família recebe diversos convidados para uma cerimônia que ocorre anualmente, quando diversas pessoas brancas se reúnem no que parece ser um leilão. Nesse evento, ocorre uma sucessão de acontecimentos que deixam Chris visivelmente desconfortável, haja vista que todas as pessoas para quem Rose o apresenta direcionam comentários racistas – em tom jocoso – sobre Chris, porém, de maneira velada.

Diante desse cenário, entende-se que o protagonista é visto como alguém indigno de respeito, pois, em uma realidade em que uma pessoa branca estivesse na posição de Chris, tais acontecimentos não ocorreriam. Dessa forma, compreende-se a existência do racismo recreativo que, na concepção de Moreira (2019, p. 107), “reproduz estereótipos que são responsáveis pela circulação de ideias que afirmam a noção de que minorias raciais não são pessoas que merecem o mesmo respeito dirigido a pessoas brancas”.

Na cena em questão, as pessoas o tocam sem permissão (Figura 5) para ver o quão forte ele é e fazem perguntas invasivas sobre o seu desempenho sexual, até que um dos convidados chega a proferir a seguinte frase: “a pele clara foi favorecida no passado, há umas centenas de anos, mas agora o pêndulo oscilou e negro está na moda”.

³¹ As Artes Marciais Mistas, mais conhecidas pela sigla inglesa MMA (*Mixed Martial Arts*). Com origem na luta livre, as MMA misturam diferentes técnicas de vários desportos de combate e artes marciais, como o Muay-thai, o Karatê, o Boxe, o Judô e o Jiu Jitsu brasileiro (CIPRIANO, 2016, n.p.).

FIGURA 05: Mulher branca tocando sem permissão em Chris



Fonte: Corral! (2017).

É necessário ressaltar a maneira com a qual Chris, enquanto homem negro fadado a vivenciar situações desconfortáveis, é tido como o estereótipo do homem de cor: forte, viril e sexual. Nessa perspectiva, Fanon (2008, p. 71) aponta que “de modo algum deve a minha cor ser experimentada como uma tara. A partir do momento em que o negro aceita a clivagem imposta pelo europeu, ele não tem mais trégua [...]”.

Na cena seguinte, Chris avista um homem negro no evento; trata-se de Andre Logan King (Lakeith Stanfield). O protagonista se dirige até o rapaz e comenta o quão bom é ver “um irmão” ali. O homem concorda, porém Chris percebe a forma estranha e rígida com a qual Logan se porta, semelhante à maneira de agir de Georgina e Walter. Após Logan ir ao encontro de um grupo de pessoas brancas, Chris observa a forma como o grupo se direciona ao homem negro, como se ele fosse uma atração.

Cabe ressaltar que a cena em questão expõe um cenário no qual as pessoas negras, como Logan, Georgina e Walter, demonstram comportamentos miméticos de pessoas brancas. Esses comportamentos ficam evidentes na maneira com a qual esses três personagens, especificamente, falam, se portam e se vestem. Assim sendo, Domingues (2002, p. 574) aponta que “o branqueamento moral e/ou social estava fundado na aquisição ou assimilação pelo negro de atitudes e comportamentos presumivelmente ‘positivos’ do branco”. Logo, além de agir como um branco, o negro em busca de aceitação passa a exercer condutas que serão supostamente benquistas por pessoas brancas. É uma “[...] frágil utopia que reduz o negro a modelar-se segundo o figurino do branco, é aquela que, ao acenar com um ideal inalcançável, engendra no negro uma ferida narcísica por não cumprir este ideal” (SOUZA, 1983, p. 77-78).

Na cena seguinte, Chris conhece Jim Hudson (Stephen Root), um homem cego que é dono de uma galeria de artes e admirador de fotografias, como as de Chris. Jim relata que devido às suas limitações visuais, seu assistente costuma descrever as fotos, e dentre os trabalhos que Jim costuma admirar, os registros fotográficos feitos por Chris estão inseridos.

Em meio ao evento, Chris é abordado por Dean, que o apresenta a diversas pessoas. Nesse momento, um dos convidados indaga se Chris acreditava que os afro-americanos teriam mais vantagens ou desvantagens no mundo moderno. Desconfortável, Chris comenta que não saberia responder e passa o questionamento para o outro negro convidado para o evento, Logan.

Logan faz um discurso sobre a experiência afro-americana que, para ele, tem sido na maior parte do tempo muito boa, embora ele não passe muito tempo fora de casa. Enquanto Logan discorre, Chris aproveita o instante para tirar uma foto dele. No

momento em que o *flash* da câmera é acionado no rosto de Logan, ele parece despertar de um transe e suas feições mudam de plenitude para medo. Ele caminha até Chris e agarra-o pela camisa, ordenando que o fotógrafo fosse embora.

Posteriormente, enquanto Chris e Rose saem para conversar, o leilão continua. Nesse momento, os participantes começam a dar seus lances. Entretanto, a imagem do leilão é ampliada e uma foto de Chris aparece (Figura 6). O leilão em questão refere-se à venda de Chris, no qual Jim Hudson (o dono da galeria de artes) oferece o valor mais alto. A cena em questão é uma clara alusão ao período de escravidão, onde pessoas negras eram “compradas” como se fossem objetos.

FIGURA 06: Dean “leiloando” Chris



Fonte: Corral! (2017).

Quando Chris e Rose retornam à casa, o leilão já havia encerrado. No instante em que Chris entra no quarto que estava acomodado com Rose, seu amigo Bob liga para ele e informa que o homem (Logan) presente na foto que Chris havia enviado mais cedo, era Andre Hayworth, um conhecido da região. Ambos concordam que Andre (Logan) aparentava estar diferente, desde a forma como se vestia (roupas formais) até o jeito de se portar (postura rígida).

Ao fim da ligação, Chris fala para Rose que eles precisam ir embora de lá naquele momento. Rose concorda, porém, quando ela sai, Chris encontra no quarto uma caixa de fotografias em que a namorada aparece em todos os registros com pessoas negras, incluindo os funcionários Georgina e Walter. Chris tenta ir embora no mesmo instante, mas toda a família impede-o de sair. O protagonista tenta correr, mas é hipnotizado por Missy (mãe de Rose) e não consegue ir embora. Durante a hipnose, ele sente como se estivesse caindo em um buraco negro.

Quando Chris acorda do transe, está preso em uma poltrona. Na cena é exibido, em uma TV, um vídeo gravado pelo avô de Rose, no qual ele explica que as características físicas de Chris, que está ali preso, foi o motivo pelo qual ele foi o “escolhido”. Na sequência é exibida uma transmissão de Jim (o dono da galeria que o havia “arrecadado” durante o leilão). Ele explica para o protagonista que ocorrerá um transplante, no qual parte do cérebro de Jim será transplantado em Chris. O procedimento fará com que Jim possa comandar o corpo de Chris, ao passo em que ele se tornará apenas um passageiro em seu próprio corpo, pois parte de sua consciência permanecerá.

Quando Chris pergunta por que os negros estão sendo os escolhidos, Jim argumenta que alguns brancos querem a força, a velocidade ou a tendência do momento – relembrando quando, mais cedo, durante o leilão, um dos convidados comenta que atualmente ser negro é o que está na moda – mas que ele, em particular, não se importa

com a cor, pois o que ele quer é mais profundo. Segundo ele, trata-se dos olhos de Chris, as lentes pelas quais ele enxerga o mundo.

Quando a transmissão se encerra, Chris se dá conta do estofado da poltrona danificada e, apesar de amarrado, consegue utilizar o algodão do almofadado para tampar os ouvidos e bloquear o transe que chegava através da TV.

Nos minutos finais da obra, Chris consegue escapar da família Armitage, porém deixa um rastro de sangue para trás. Em meio a lutas corporais e enfrentamentos diretos, toda a família, assim como Georgina e Walter, é morta.

Após a luta, Chris recebe a ajuda de seu amigo Bob, que chega para resgatá-lo. Os dois saem da propriedade dos Armitage sem trocar muitas palavras e tentando compreender os últimos acontecimentos. Todavia, “[...] o sentimento não se encerra quando é encerrado o filme” (MELO, 2017, p. 37-38). Portanto, para o telespectador, após os acontecimentos e as discussões abordadas na obra, há muito para absorver, debater, discutir.

Durante o período escravocrata, práticas racistas eram concebidas como normais até o momento em que tais ações passaram a ser consideradas crime; todavia, o perverso legado colonial permanece estruturalmente, visto que, “nesse racismo, o corpo escravizado desaparece, mas o corpo negro permanece, transmutando-se em sinônimo de gente pobre, sinônimo de criminalidade e um ponto de inflamação nas políticas públicas” (MORRISON, 2019, p. 07), ou seja, a questão que configura o racismo como uma questão social modificou-se ao longo dos anos, no qual o negro, a princípio visto como mercadoria, posteriormente (pós período escravista) passou a ser descrito como o criminoso, o pobre, o inferior.

Em suma, ao abordar questões sociais como as relações interraciais e o racismo institucional/estrutural, *Corra!* demonstra que o terror, por mais subestimado que possa parecer, é um gênero capaz de trabalhar, de forma séria e profissional, temáticas profundas e delicadas sem abandonar as características do gênero, como o suspense, a tensão, os medos e os personagens assombrosos que caracterizam duas faces: o ser humano representando monstros interiores através de atos de violência; e o sobrenatural, que foge de toda representação real.

Apesar das críticas acerca do terror, esse gênero também pode abordar temáticas atuais³² sem abandonar as características estéticas que o compõem. Grosso modo, Falcão (2019) observa que filmes de terror não se limitam a sustos, suspenses e cenas sangrentas, já que passaram a popularizar, também, a crítica social como parte de uma agenda mais progressista. Ainda não se sabe ao certo se significa um novo ciclo que está se desenvolvendo com o gênero ou se se refere a um novo subgênero crescente (FALCÃO, 2019).

Por fim, ao valer-se do terror artístico, Jordan Peele traz uma diversidade de camadas sobre o racismo, levando os espectadores, através da experiência fílmica, ao entendimento sobre como o racismo afeta diretamente e indiretamente a vida de pessoas negras em um universo dominado por pessoas brancas. Nesse contexto, são levadas ao público questões importantes, na medida em que se entrega um terror efetivo que não perde o núcleo estruturante do gênero.

³² Como a obra “Turistas” (2006), em que Alves *et al.* (2022) destacam uma série de clichês e estereótipos sobre o Brasil presentes na narrativa, que se utiliza do gênero do terror como base para propagar diversos preconceitos sobre a cultura e a população brasileira.

Referências

ALMEIDA, Silvio. **Racismo Estrutural**. Feminismos Plurais. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ALVES, I. G. C.; *et al.* Cinema e narrativas ideológicas: clichês e estereótipos sobre o Brasil no filme “turistas”, de John Stockwell. In: FARIAS, M. F. (org.); OLIVEIRA, A. M. (org./ed.). **Revista Querubim**. Niterói-RJ, 2022. V. 18. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/querubim/issue/view/2639>. Acesso em: 29 de ago. 2022.

ALVES, Isabela. O atleta negro que desafiou Hitler em plena Alemanha nazista. **Observatório do terceiro setor**. 2020. Disponível em: <https://observatorio3setor.org.br/noticias/o-atleta-negro-que-desafiou-hitler-em-plena-alemanha-nazista/>. Acesso em: 14 de ago. 2022.

ÁVILA, Maria Betânia; FERREIRA, Verônica. Trabalho doméstico remunerado: contradições estruturantes e emergentes nas relações sociais no Brasil. **Psicologia & sociedade**. v. 32, 2008.

ARAÚJO, Paulo Roberto Monteiro. **Terror e linguagem artística: novas práticas contemporâneas?** 2013. Disponível em: <https://artecontemporaneaahc.files.wordpress.com/2013/09/terror-e-linguagem-artistica-2013-prof-paulo.pdf>. Acesso em: 20 de jul. 2022.

BOSSOME, Michel. Os filmes de terror como fonte histórica. **Centenários**, p. 1921-1926, 2017.

BRITES, Jurema. Afeto e desigualdade: gênero, geração e classe entre empregadas domésticas e seus empregadores. **Cadernos Pagu** (29), julho-dezembro, 2007.

BRITO, Sabrina. Estudo mostra como filmes de terror manipulam o cérebro para criar emoções. **Veja**. 2020. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/ciencia/estudo-mostra-como-filmes-de-terror-manipulam-o-cerebro-para-criar-emocoes/#:~:text=Segundo%20os%20participantes%20do%20estudo,os%20mais%20assustadores%20e%20envolventes>. Acesso em: 22 de jun. 2022.

CASTEL, Robert. **As transformações da questão racial**. Educ: São Paulo, p. 235-264, 2000.

CIPRIANO, Rita. O que são as Artes Marciais Mistas (MMA)? E são mesmo perigosas?. **Observador**. 2016. Disponível em: [https://observador.pt/2016/04/12/sao-as-artes-marciais-mistas-mma-sao-mesmo-perigosas/#:~:text=As%20Artes%20Marciais%20Mistas%2C%20mais,ch%C3%A3o%20\(%E2%80%9Cgrapling%E2%80%9D\)](https://observador.pt/2016/04/12/sao-as-artes-marciais-mistas-mma-sao-mesmo-perigosas/#:~:text=As%20Artes%20Marciais%20Mistas%2C%20mais,ch%C3%A3o%20(%E2%80%9Cgrapling%E2%80%9D)). Acesso em: 14 de ago. 2022.

CORRA. Direção: Jordan Peele. Produção: Jordan Peele; Jason Blum; Sean Mckittrick; Edward H. Hamm. Estados Unidos: Universal Pictures, 2017.

COSTA, J. H.; KORSTANJE, M. E. Novos Conceitos, Novas Realidades: uma revisão do papel da beleza na formação do turismo escuro. **Revista Turismo Em Análise**, 27(3), 696-713, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-4867.v27i3p696-713>. Acesso em: 20 de ago. 2022.

DAMASCENO, Rafaela. Corra! Conheça a trilha sonora que marcou o filme. **Letras**. 2022. Disponível em: <https://www.letas.mus.br/blog/corra-trilha-sonora/>. Acesso em: 22 de jun. 2022.

DOMINGUES, Petrônio José. Negros de almas brancas? a ideologia do branqueamento no interior da comunidade negra em São Paulo. **Estudos Afro-asiáticos**, nº 3, p. 563-599, 2002.

FALCÃO, Filipe. O horror também como crítica à sociedade. **Revista Continente**. ed. 223. 2019. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/223/o-horror-tambem-como-critica-a-sociedade>. Acesso em: 15 de ago. 2022.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Ubu, p. 11-71, 2008.

FRANÇA, Júlio. **O horror na ficção literária: Reflexão sobre o "horrível" como uma categoria estética**. XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo: 2008.

FRAZÃO, Dilva. Francisco de Goya. **Ebiografia**. 2022. Disponível em: https://www.ebiografia.com/francisco_de_goya/. Acesso em: 14 de ago. 2022.

HALLOWEEN. Direção: John Carpenter. Produção: Debra Hill. Estados Unidos: Compass International Pictures, 1978.

KING, Stephen. **Sobre a escrita: a arte em memórias**. 1. ed. - Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

MOREIRA, Adilson. **Racismo Recreativo**. São Paulo: Pólen, p. 94-109, 2019.

MORRISON, Toni. O corpo escravizado e o corpo negro. **A fonte da autoestima**. São Paulo: Schawarcz S. A., p. 1-9, 2019.

MELO, Petra Pastl Montarroyos. **Cinema do medo: Um estudo sobre as motivações espectatoriais diante dos filmes de horror**. Recife: 2017.

NÓS. Direção: Jordan Peele. Produção: Jordan Peele; Sean McKittrick; Jason Blum; Ian Cooper. Estados Unidos: Universal Pictures, 2019.

POR QUE OS CRÍTICOS NÃO RESPEITAM OS FILMES DE TERROR. **G1.globo**. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2018/09/23/por-que-os-criticos-nao-respeitam-os-filmes-de-terror.ghtml>. Acesso em: 14 de ago. 2022.

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno manual antirracista**. Companhia das letras, 2019.

SANTOS, Bruno Botelho. 6 melhores filmes de terror slasher de todos os tempos. **Adorocinema**. 2021. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-157499/#:~:text=Slasher%20%C3%A9%20um%20subg%C3%AAnero%20de,que%20ma tam%20aleatoriamente%20suas%20v%C3%ADtimas>. Acesso em: 14 de ago. 2022.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Rio de Janeiro: Edição Graal, v. 4, 1983.

SEXTA-FEIRA 13. Direção: Sean S. Cunningham. Produção: Sean S. Cunningham. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1980.

VIEIRA, Gabriel. Precisamos falar de terror. **ComunicaUEM. 2021.** Disponível em: <http://www.dfe.uem.br/comunicauem/2021/09/29/precisamos-falar-de-terror/>. Acesso em: 25 de jul. 2022.

CAPÍTULO 7

MIGRAÇÃO E DISCRIMINAÇÃO RACIAL NO FILME “OLHOS AZUIS”

Iáscara Gislâne Cavalcante Alves³³

Betânia Maria Barros Feitoza³⁴

Tássio Ricelly Pinto de Farias³⁵



RESUMO: Lançado em maio de 2009, o filme “*Olhos Azuis*”, do diretor paraibano José Joffily, é um drama brasileiro que aborda e acompanha – em enquadramentos de passado e presente de situações limites e de dilemas morais – a curva de vida do protagonista Marshall (David Rasche), construída em experiências nos EUA e no Brasil. Trata-se de narrativa fílmica de linguagem apelativa e que enseja o debate sociopolítico sobre dinâmicas migratórias no contexto capitalista da divisão internacional do trabalho e suas conseqüentes elaborações culturais xenofóbicas, racistas e de discriminação em regime interétnico, na medida em que confronta o Norte e o Sul globais personalizados caricaturalmente no jogo entre os *olhos azuis* e os *olhos negros*, isto é, os brancos do capitalismo central e os mestiços do capitalismo dependente.

PALAVRAS-CHAVE: migração; discriminação racial; Norte e Sul globais; EUA e Brasil.

Lançado em maio de 2009, o filme *Olhos Azuis*³⁶, do diretor paraibano José Joffily, é um drama brasileiro roteirizado por Paulo Halm e Melanie Dimantas. Com 1 hora e 49 minutos de duração, a produção fílmica aborda e acompanha – em enquadramentos de passado e presente de situações limites e de dilemas morais – a curva de vida do protagonista Marshall (David Rasche), construída em experiências nos EUA e no Brasil. Trata-se, assim, de narrativa fílmica de linguagem apelativa e que enseja o debate sociopolítico sobre dinâmicas migratórias no contexto capitalista da divisão internacional do trabalho e suas conseqüentes elaborações culturais xenofóbicas, racistas e de discriminação em regime interétnico, na medida em que confronta o Norte e o Sul globais personalizados caricaturalmente no jogo entre os *olhos azuis* e os *olhos negros*, isto é, os

³³ Graduada em Turismo pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN. E-mail: iascaragislane@gmail.com

³⁴ Mestre pelo Programa de Pós-graduação Interdisciplinar de Ciências Sociais e Humanas (PPGCISH-UERN). Especialista em Direitos Humanos pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte-UERN, Especialista em Prática no Direito Privado e a Nova Advocacia pela Faculdade Legale. Bacharela em Direito pela UERN e Advogada. Contato: betaniabarrosrn@gmail.com

³⁵ Professor permanente da rede pública de ensino do Estado do Rio Grande do Norte. Graduação em Filosofia, em Sociologia e mestrado em Ciências Sociais e Humanas. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2669-5117>. E-mail: prof.tassiofarias@gmail.com

³⁶ Filme Olhos Azuis. Direção: José Joffily. Produção: José Joffily, Heloísa Rezende. Brasil: Imagem Filmes, 2009.

brancos do capitalismo central e os mestiços do capitalismo dependente. Vamos à narrativa fílmica!

Prestes a se aposentar do cargo de Chefe do Departamento de Imigração do aeroporto nova-iorquino John F. Kennedy, Marshall atravessa a vida de um grupo de imigrantes — originários do Brasil, Cuba e Argentina — recém-desembarcados em solo estadunidense, modificando sua vida e a deles. Em seu último dia no cargo, Marshall decide comemorar com seus colegas de trabalho — e possíveis sucessores — bebendo e comendo ainda no local de trabalho. O evidente aborrecimento pelo fim de seus dias como agente da imigração, somado ao exagero no consumo de álcool, são os estopins do desenrolar da trama. Ao se deparar com um grupo de imigrantes recém-chegados no país, Marshall resolve utilizá-los para uma diversão sádica, cujo propósito é humilhar o grupo e dificultar a entrada deles em território norte-americano, tratando-os com desprezo, falsas acusações, falas xenofóbicas e racistas.

É nesse limiar que se desdobram interações tensas, tanto de Marshall com sua equipe – os agentes Sandra (Erica Gimpel) e Bob Estevez (Frank Grillo) – como com os imigrantes, dos quais destacam-se a cubana Calypso (Branca Messina); os argentinos Assumpta (Valeria Lorca) e Martyn (Pablo Uranga); e o brasileiro Nonato (Iranthir Santos). Nonato, um brasileiro que já residia nos Estados Unidos e que retornava de uma viagem feita ao Brasil, é a figura chave para o clímax e desenrolar da trama. Sendo levado ao extremo pelos incisivos ataques do protagonista americano, Nonato protagoniza cenas com interações violentas desencadeadas pelas atitudes instáveis e ébrias de um Marshall racista e ressentido entregue a estereótipos e discursos autoritários.

A dinâmica da narrativa fílmica intercala cenas do passado, em que é apresentado o último dia de trabalho de Marshall no aeroporto JFK, ao mesmo tempo em que se conecta ao presente do personagem, quando ele, recém-saído da cadeia, aventura-se pelo Nordeste brasileiro em busca de uma menina que acredita ser a chave para a remissão de seus erros. Nessa jornada, Marshall é auxiliado por uma garota de programa chamada Beatriz. Nessa ambientação, o drama ganha destaque ao mesclar uma atmosfera densa e apresentar a desconstrução, escalada e jornada do protagonista, ora apresentando-o como o cidadão americano que tem em suas mãos o destino de um grupo de imigrantes que precisa de sua permissão para seguir em solo americano; ora exibindo sua busca incansável por uma garotinha numa terra (Brasil) que lhe é estranha.

As primeiras cenas no aeroporto (retratando o passado do protagonista) escancaram a temática da xenofobia, do machismo e do racismo encarnados na figura de Marshall. A fala da agente Sandra dirigindo-se ao protagonista na posição de chefe do departamento serve como exemplo: “[...] nunca se importou por eu ser mulher e negra. Você me deu uma chance. Sempre me lembrarei de você. Ainda bem que não sou muçulmana, senão pegaria no meu pé” (OLHOS AZUIS, 2009). Sua fala se torna problemática por diversos fatores, dentre esses, por se tratar de uma mulher negra cujo chefe que lhe dá ordens, um homem branco, cis, carregado de imaginário e simbolismo estigmatizante, personifica os distanciamentos formais dos papéis sociais dos racismos estruturais sempre latentes; ao mesmo tempo em que a mulher se coloca em um lugar de inferioridade perante esse homem, ela mesma ainda exterioriza o racismo ao referir-se a outros povos. Nesse sentido, Almeida (2019, p. 27-28) traz uma reflexão sobre a normalização de ações discriminatórias desencadeadas a partir da existência e predominância que homens brancos, ao assumir cargos de poder, podem exercer sobre minorias:

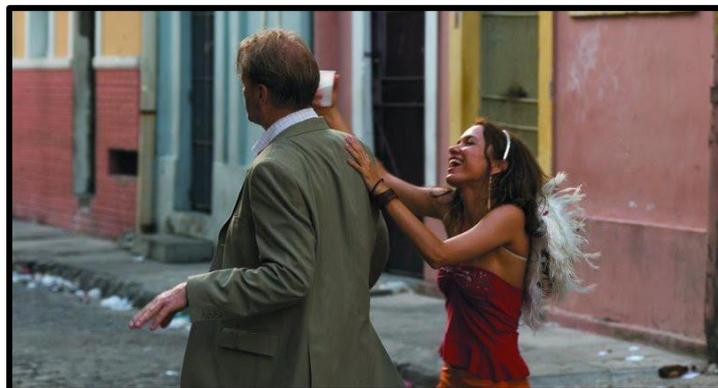
[...] O domínio de homens brancos em instituições públicas – o legislativo, o judiciário, o ministério público, reitorias de universidades etc. – e instituições privadas – por exemplo, diretoria de empresas – depende, em primeiro lugar, da existência de regras e padrões que direta ou indiretamente dificultem a ascensão de negros e/ou mulheres, e, em segundo lugar, da inexistência de espaços em que se discuta a desigualdade racial e de gênero, naturalizando, assim, o domínio do grupo formado por homens brancos.

Também Hooks (2018, p. 64) chama a atenção ao dizer que “hoje sabemos que o trabalho não liberta a mulher da dominação masculina”, visto que, apesar de nos dias atuais as mulheres serem descritas como pessoas livres para fazerem suas próprias escolhas, a realidade não é tão condizente assim, já que, em diversas situações, sejam elas a cargo pessoal ou profissional, as mulheres seguem sendo julgadas por seus atos e diminuídas em seus cargos de ocupação. Diante disso, Almeida (2019) aponta que o racismo não se resume a ações individuais, visto que, na concepção institucional, o racismo se afirma como atos interligados a privilégios para uma raça (branca) e desvantagens para outra (negra). Esse processo ocorre sem grandes alardes, como quando uma instituição estabelece características físicas para ocupação de determinada vaga de emprego, resultando na esmagadora maioria das vezes naqueles atributos físicos encontrados em pessoas brancas.

Retornando ao filme, no Brasil (retratando o presente do personagem) Marshall aparece bêbado pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro, no período de carnaval. Ele conhece a brasileira Beatriz (Figura 01) e passa uma noite com ela. A cena reafirma estereótipos sobre o Brasil, seu povo, seus costumes e sua cultura, retratando o país em período carnavalesco, colocando o protagonista na companhia de uma mulher, sugerindo a ideia de “facilidade” em se relacionar com as mulheres brasileiras. Nesse sentido, Dalchiavon (2012) reflete sobre a visão que estrangeiros europeus e americanos têm do Brasil. Trata-se do imaginário de um país carregado de pecado, com mulheres de pele bronzeada que dançam ao som de músicas sensuais em um clima tropical que clama pelo uso de pouca roupa, além, é claro, de certa predisposição ao sexo fácil. Dalchiavon (2012, p. 12) complementa ao afirmar que:

[...] Não é somente às mulheres que a ideia de sensualidade é característica, quase tudo na terra Brasil é revestido de sensualidade e prazer. Veja-se a natureza exuberante aos olhos do viajante; os aromas, cheiros e gostos dos frutos e da comida brasileira. As cidades são revestidas do caráter sensual: a Bahia de todos os santos e amores, de Jorge Amado; o Rio de Janeiro é a cidade do carnaval onde todos os pecados e tentações são permitidos.

FIGURA 01: Estrangeiro Marshall conhece a brasileira Beatriz



Fonte: Olhos Azuis (2009).

Ao retornar às cenas de *flashback*, Marshall e a agente Sandra resolvem fazer um “jogo” no aeroporto, que consiste em sortear os passaportes dos viajantes, delimitando quem poderia entrar nos EUA, ao passo que os não sorteados teriam que aguardar. Tal artifício cênico é utilizado também na apresentação dos personagens imigrantes entre si e para o espectador, como os argentinos Assumpta e Martyn, que debatem sobre as possibilidades de conseguirem ou não entrar nos EUA. Assumpta demonstra segurança e certeza de que não só irá entrar no país, como passará a viver lá.

FIGURA 02:

Os argentinos Assumpta e Martyn em diálogo sobre permanência nos EUA



Fonte: Olhos Azuis (2009).

Na sequência, o brasileiro Nonato aparece na trama. Ao conhecer a cubana Calypso (Figura 03), assumem o seguinte diálogo:

- Acha que vão me deter por eu ser cubana?
- Nunca se sabe.
- Poderia ser pior né? Eu poderia ser colombiana.
- É verdade! Iriam achar que você é traficante.
- Ou árabe. Aí, sim, estaria fodida. Seria presa como terrorista e me mandariam para Guantánamo.
- Pelo menos voltaria para Cuba.
- Sim, que horror! (OLHOS AZUIS, 2009).

O diálogo, apesar de assumir um tom irônico, coloca o telespectador mais uma vez diante da discriminação racial: os povos e lugares citados na conversa dos personagens se tornam alvos de visão xenofóbica, etnocêntrica e de estigma espacial.

FIGURA 03:

Diálogo de cunho discriminatório entre o brasileiro Nonato e a cubana Calypso



Fonte: Olhos Azuis (2009).

A esse respeito, Souza (2021) aponta a “islamofobia” existente, considerando que se já é difícil para imigrantes e refugiados serem aceitos em outros países, pior ainda quando essas pessoas têm o islamismo enquanto prática religiosa. O autor complementa que:

A tríplice ameaça que esses muçulmanos refugiados representariam seria: 1) demográfica, na medida em que se reproduziriam no país de destino de forma ameaçadora; 2) religiosa, pois implantariam crenças distintas do cristianismo; e 3) cultural, pois trariam práticas distintas das nossas, das alimentares e indumentárias às arquitetônicas e legais [...] (GRENN, 2015 *apud* SOUZA, 2021, p. 746).

Ainda de acordo com Souza (2021), esse seria um posicionamento de “defesa” perante uma hierarquia entre grupos e classes sociais, em que os alvos seriam justamente os membros que mais se destoam. Portanto, quanto maior a diferença entre culturas e crenças, maior será a discriminação direcionada a esse grupo. Os estereótipos que cercam cubanos, colombianos, árabes, brasileiros, dentre outros ao longo de todo o filme, refletem o estigma negativo da nacionalidade, da cultura do outro, descritos como “xenofobia”. Posto isso:

Há um debate sobre como e porque os imigrantes são rejeitados, havendo um certo consenso de que a xenofobia se trata de um conjunto de atitudes e ações relacionadas à origem de determinado indivíduo, em que o difamam, rejeitam e excluem; independentemente de ser uma migração nacional ou internacional, no geral a pessoa sofre preconceito e marginalização. A xenofobia pode se apresentar por motivos individuais ou coletivos, um julgamento do sujeito por sua individualidade ou por seus costumes grupais (RUIZ, 1993 *apud* MEDEIROS; ROCHA, 2018, p. 08).

As questões da migração e da xenofobia remetem inevitavelmente à discussão dos direitos humanos, já que a discriminação racial representa uma das grandes barreiras à universalização desses direitos. Salta aos olhos o desencontro entre discurso e prática. Dito de outra forma, é um contrassenso o modo como os países do capitalismo central – como Estados Unidos e alguns países da Europa, que atualmente recebem o maior fluxo de imigrantes – têm lidado com o fenômeno. Se, por um lado, esses países se mostram receptivos às declarações e tratados internacionais de direitos humanos e os ratificam, por outro, é nítido não haver o mesmo empenho na efetivação desses direitos. Quando se lança o olhar especificamente sobre a migração, isso se torna muito claro. A questão da migração é um desafio que se impõe no contexto da globalização dos mercados de capitais, bens e serviços. Pellegrino (2003, p. 08) observa que:

O projeto liberal em matéria de circulação de capitais e mercadorias, sustentado por grande parte dos Estados centrais entra em contradição com os severos controles impostos à livre mobilidade dos trabalhadores e à fixação das pessoas nos territórios nacionais desses Estados.

A globalização do capitalismo informacional traz o projeto de um todo conectado, de um mundo sem fronteiras, o que acaba por incentivar os movimentos migratórios. Entretanto, esse estímulo esbarra na resistência dos países que são o alvo maior dos movimentos migratórios e que constantemente fecham suas portas. Abrem-se as fronteiras à circulação de mercadorias e capitais, porém, quanto aos imigrantes, há controle e vigilância constantes, o recado permanente de que eles não são bem-vindos.

De volta ao presente do personagem (no Brasil), Marshall consegue convencer Beatriz a ajudá-lo na busca por uma criança que mora em Recife/PE. A princípio, ela nega, porém, após o norte-americano oferecer dinheiro pela ajuda, a brasileira decide acompanhá-lo. Enquanto isso, nas cenas de *flashback* no aeroporto, Calypso é chamada à sala dos agentes e é interrogada sobre os motivos da sua ida aos EUA. E mesmo provando que sua viagem tinha relação com os estudos e com a prática do balé, a cubana continuava sendo desacreditada, chegando a encarar situações de desconforto, como quando a agente Sandra pergunta se o tipo de dança que a cubana realizava era o *lap dance*³⁷, deixando Calypso visivelmente constrangida ao afirmar que ela não era “o tipo de dançarina” que a agente estava pensando.

A discriminação racial permeia toda narrativa fílmica, especialmente nas cenas que se desenrolam no aeroporto JFK, evidenciadas nas falas e suspeitas dos agentes sobre o grupo, escancarando o estigma negativo que carregam a respeito dos imigrantes que chegam aos EUA, notadamente aqueles de origem latino-americana. Sales (1994), nesse sentido, afirma que a discriminação racial sofrida por estrangeiros se deve em parte ao fator da preservação da segurança, argumento para impedir a entrada de imigrantes ilegais no país. Porém, na prática, não se efetua a distinção entre imigrantes legais e ilegais. Diante do que se extrai da narrativa fílmica, os agentes do aeroporto reproduzem discursos de ódio e a necessidade de se sentirem superiores, conforme a fala de Marshall na Figura 04: “temos o direito de escolher quem vai morar no nosso país” (OLHOS AZUIS, 2009). Diante disso, Castro (2007, p. 70-71) argumenta:

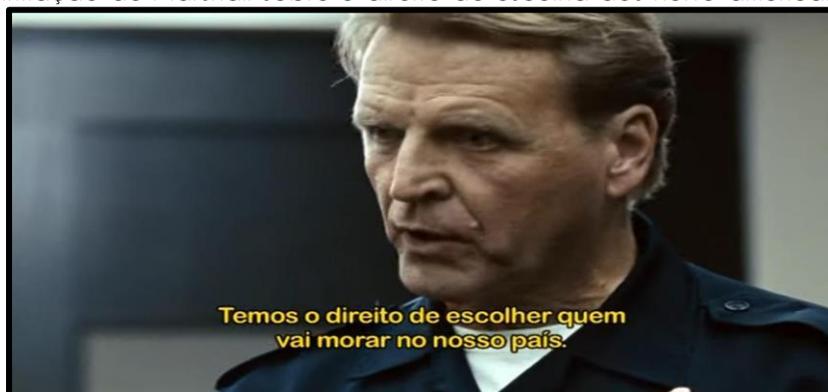
São tempos em que até a retórica dos direitos humanos é deixada de lado, em que já não se camuflam racismos e intolerâncias. Aproveita-se a ideologia do medo e da insegurança, culpando um outro, comumente o de pele escura e “hábitos estranhos”, por problemas que atingem a todos por limites estruturais do modelo político-econômico, o capitalismo em sua fase neoliberal, como o desemprego, inseguranças, violências e intransigências culturais e religiosas.

Assim, a retórica dos direitos humanos é desprezada. O que se vê é uma política de mobilização pelo controle de fronteiras em detrimento de ações voltadas à integração dos imigrantes. É uma forma velada, e às vezes nem tão velada assim, de dizer que esses grupos não são bem-vindos. Mesmo o estrangeiro que adentra o país de forma legal é alvo de discriminação racial.

³⁷ Estilo de dança sensual surgido nos anos de 1970, considerado uma variação do *strip-tease*.

FIGURA 04:

Afirmação de Marshall sobre o direito de escolha dos norte-americanos



Fonte: Olhos Azuis (2009).

A narrativa fílmica prossegue: após Calypso deixar a sala dos agentes, é a vez da argentina Assumpta ser interrogada por Marshall, que indaga acerca das razões pelas quais ela e seu marido estão nos EUA. Na sequência, chega a vez do brasileiro Nonato ser interrogado pelos agentes, que passam a demonstrar claros sinais de desconfiança, inclusive fazendo perguntas de cunho pessoal, violando, assim, sua privacidade, fazendo-o disparar a seguinte frase: “eu nunca me envolvi em política ou em algo ilegal. Nem recebi multa de trânsito. Só quero ser deixado em paz para ganhar a vida” (OLHOS AZUIS, 2009). A frase é carregada de simbolismo, evidenciando que Nonato está ciente de sua condição e de suas escolhas, demonstrando uma tática defensiva, cooperativa e de gratidão àquele lugar que o “acolheu”. Enquanto isso, na narrativa do presente, ambientada no Brasil, Marshall e Beatriz conversam sobre os EUA. Marshall diz que

[...] Todos querem ir para a América, mas a América já está cheia de gente como vocês. Está cheia de putas, viciados em drogas, fraudadores da assistência social e idiotas que ainda acreditam nessa historinha de que a América é a terra das oportunidades (OLHOS AZUIS, 2009).

A fala de Marshall torna explícito o sentimento estigmatizante de parte da população norte-americana, que combate a ideia de imigrantes residindo em seu país. Exemplo recente dessa discussão ocorreu nos últimos anos, quando a campanha eleitoral do então candidato Donald Trump se apropriou de discursos de ódio contra imigrantes, transformando-os numa de suas bandeiras de campanha. Uma das promessas de sua candidatura foi erguer um muro na fronteira entre EUA e México. Como presidente, Trump chegou ao fim de seu governo sem a conclusão do polêmico muro, mas conseguiu o que a imprensa dos EUA passou a chamar de “muro invisível”, conforme mostra matéria da BBC News Brasil (2020):

[...] Mais de três anos após sua chegada à Casa Branca, o presidente americano Donald Trump construiu apenas 177 dos 1.609 quilômetros do polêmico muro que prometeu erguer na fronteira com o México, segundo dados oficiais citados pelo jornal The Washington Post [...] Durante o atual governo, houve uma redução significativa da imigração nos Estados Unidos, embora isso não tenha sido alcançado graças à barreira na fronteira, mas ao que especialistas e a imprensa dos EUA chamam de “muro invisível de Trump”.

Retornando a narrativa fílmica, a obra prossegue exibindo os dois paralelos entre presente e passado. No presente, Marshall e Beatriz continuam a procurar a menina pela

cidade de Recife/PE; enquanto no passado Nonato segue sendo interrogado pelos agentes no aeroporto, com Marshall demonstrando um comportamento desrespeitoso e humilhante ao invadir a privacidade de Nonato e assistir vídeos privados salvos na câmera do brasileiro. Nos vídeos, é possível ver gravações da filha de Nonato com a sua ex-esposa, momento em que Marshall profere falas machistas sobre a mulher, por ser brasileira e pelo tamanho do biquíni que ela veste (Figura 05), reforçando os estereótipos da mulher brasileira como vulgar.

FIGURA 05: Marshall invadindo a privacidade do brasileiro Nonato



Fonte: Olhos Azuis (2009).

A esse respeito, Ballerini (2018, p. 5) afirma:

Quando se analisam algumas imagens do Brasil no exterior é importante seguir indagando a respeito do modo como as mulheres são representadas e posicionadas nos cenários transnacionais a partir de olhares estrangeiros. Em um primeiro momento, é possível destacar a existência de estereótipos ligados à imagem do Brasil, como o país do carnaval, do futebol, das mulheres bonitas (com corpos muito sexualizados e desejáveis). Enfim, um lugar de praia e visto como uma terra paradisíaca.

Na sequência da narrativa, os personagens percorrem o interior de Pernambuco de carro. A obra passa a retratar imagens clichês do interior do Nordeste, com paisagens secas, casas de taipa e pessoas transitando em caçambas de automóveis (popularmente, “paus-de-arara”) (Figuras 06 e 07), momento em que Beatriz profere a seguinte frase: “o Brasil dos cartões postais acabou” (OLHOS AZUIS, 2009). Ao mencionar que o século XXI havia chegado (expressão utilizada por Beatriz para reafirmar que o mundo tinha evoluído), o estrangeiro, ao se deparar com aquela realidade do interior do Nordeste brasileiro, questiona em tom baixo e reflexivo: “mas será mesmo?”, reforçando a ideia de um Nordeste atrasado e aquém de outras regiões do Brasil.

FIGURA 06:

A brasileira Beatriz com o estrangeiro Marshall chegando ao interior de Pernambuco



Fonte: Olhos Azuis (2009).

A fala da personagem revela uma crítica velada sobre como a imagem do Brasil é vendida no exterior: como um país de sol e praia, com mulheres bonitas e bronzeadas, que vivem um eterno carnaval de samba e churrasco. A problemática aqui se refere à maneira que a própria mídia vende o Brasil para turistas. Quando, na cena, o personagem estrangeiro demonstra estar surpreso ao conhecer o interior do Nordeste brasileiro, fica evidente que aquela era uma realidade que ele, enquanto estrangeiro e visitante, desconhecia, uma vez que a imagem vendida ao estrangeiro é predominantemente aquela do sul e sudeste do país. O contraste entre as regiões brasileiras evidenciado na narrativa fílmica é notório: em um instante as paisagens turísticas, dignas de cartão postal do Sudeste, dão lugar à seca do Nordeste, e uma trilha sonora triste toma conta da cena. Tamanini e Silva (2019, p. 13) comentam:

[...] No capítulo intitulado Norte versus Sul, do livro a Invenção do Nordeste, Durval Muniz afirma que o sul teria sido o lugar do Brasil determinado naturalmente como uma “Europa” no Brasil, e o Nordeste como uma região rural, uma representação do atraso, da pobreza e da fome, enquanto o sul foi determinado no imaginário popular como a região do progresso.

FIGURA 07:

A brasileira Beatriz com o estrangeiro Marshall no interior do Nordeste



Fonte: Olhos Azuis (2009).

Após a busca feita em Recife/PE, junto à escola onde a filha de Nonato estudara, Marshall e sua acompanhante descobrem que a filha de Nonato e sua ex-esposa voltaram a residir no interior. Firme em seu objetivo, mesmo com a saúde debilitada, o norte-

americano parte da capital pernambucana rumo a um vilarejo em Petrolina/PE, com a ajuda de Beatriz, que não apenas conhecia a região, como também já havia morado ali. Essa aventura possibilita o reencontro da garota de programa com o seu avô, um sertanejo da roça, homem tradicional e carregado de imaginário e linguagem estigmatizante. A cena do reencontro é marcada não apenas por duas gerações que atrimam em seus valores, como também pelo apego ao lugar de origem. Se por um lado a película retrata a vida de imigrantes que estão apostando na possibilidade de uma vida melhor longe de suas terras natais; por outro lado, o avô de Beatriz demonstra um grande apego ao seu lugar de origem, proferindo uma frase marcante: “o homem tem que ter raízes”. É como se ter raízes (e não as abandonar) transcendesse qualquer expectativa de uma vida mais confortável longe de “casa”.

O intenso apego ao lugar de origem, sua “terra”, expresso pelo avô de Beatriz, evidencia-se ainda mais quando o personagem afirma que todos os seus filhos e netos foram embora para a “cidade grande”, mas ele optou por ficar, mesmo sozinho. São intensidades antagônicas e inversamente proporcionais. Por um lado, há aqueles que largariam suas raízes por uma vida mais confortável em outro país. Por outro lado, há os que jamais largariam sua terra (no caso, o sertão³⁸) por uma vida mais confortável. Embora a questão nuclear no filme seja a xenofobia, é mister destacar o sentimento complexo e marcante daqueles indivíduos latino-americanos abordados violentamente no aeroporto estadunidense, que aqui ilustram constrangimentos enfrentados por muitos imigrantes nos países do Norte global. O filme retrata bem o sentimento ambíguo daquelas pessoas, que ora parece enfatizar a desesperança em relação aos seus países de origem, ora parece enfatizar a esperança de uma vida melhor nos EUA.

Retornando à narrativa, o filme segue explorando presente (no Brasil) e passado (no aeroporto). No aeroporto, Marshall começa a ficar alterado devido à bebida alcoólica que ele não cessa de ingerir, e segue humilhando e desrespeitando o grupo de imigrantes, dificultando propositalmente a entrada deles nos EUA. Enquanto no presente Marshall segue sua busca pela criança no Brasil, acompanhado de Beatriz, mas começa a sangrar e ter sintomas de febre. Após buscar ajuda de um médico local, o americano descobre que está mais doente do que imaginava, restando a ele pouco tempo de vida. Mesmo estando cada vez mais debilitado, ele segue viagem com Beatriz. Em contrapartida, no aeroporto (passado), Marshall e Nonato começam a se exaltar. Nonato, cansado de ser humilhado, desacreditado e desrespeitado, chega ao seu limite e perde o controle.

No instante em que Marshall, visivelmente alterado, saca sua arma para ameaçar Nonato, Bob consegue imobilizá-lo, porém, ao fazer com que Marshall soltasse a arma, abrindo a guarda, Nonato acaba por pegá-la. A partir de então o clima que anteriormente já estava tenso passa a ficar insustentável. Nonato, visivelmente transtornado, aponta a arma para Marshall (Figura 08) e diz a seguinte frase: “qual é o seu problema? Acha que é tão superior? Com seu país, seu emprego, sua pele clara e olhos azuis. Você acha que é melhor?” (OLHOS AZUIS, 2009).

³⁸ Em relação ao cenário no interior de Pernambuco, Castro (2008) afirma que a seca deixou gradativamente de ser vista como um fenômeno climático real, metaforizando mazelas sociais no Nordeste, passando de signo natural a símbolo do território regional.

FIGURA 08:

○ brasileiro Nonato apontando uma arma para o norte-americano Marshall



Fonte: Olhos Azuis (2009).

No aeroporto, Nonato diz que ele e Marshall jogarão o jogo “olhos negros contra olhos azuis”. Nesse instante, uma sucessão de cenas eletrizantes se desenrola com Nonato transtornado após ter “invertido os papéis” com Marshall, passando então a fazer perguntas como se fosse ele o americano, enquanto o chefe de departamento assumiria o papel do imigrante que tentava entrar nos EUA.

No presente, ambientado no Brasil, Marshall e Beatriz finalmente encontram a casa da menina, que o filme revela se tratar da filha de Nonato. Marshall e sua companheira são recebidos pela mãe de Nonato, que, induzida por Beatriz, passa a acreditar que o americano teria sido “patrão” do filho. Desenrola-se nas cenas seguintes um paralelo em que Marshall e Beatriz são recebidos pela mãe de Nonato, que começa a contar histórias sobre a vida difícil do filho, ao mesmo tempo em que questiona o que realmente teria acontecido com ele nos EUA; no passado (*flashback*) se desenrola a cena cujo desfecho seria a execução de Nonato, após a polícia invadir a sala do aeroporto em que ele mantinha Marshall e Bob como reféns.

A obra chega ao fim com Marshall — que se sentia culpado pela morte de Nonato ocorrida há dois anos naquele aeroporto — entregando uma alta quantia para a mãe do brasileiro, após Beatriz afirmar para a mulher que o filho dela havia morrido em um acidente de trabalho e que aquele valor era uma indenização para ajudar na criação da filha do brasileiro. Antes de ir embora, Marshall pede para conhecer a garota (filha de Nonato). No momento em que ele vai até o rio onde a menina brincava com outras crianças, o filme traz uma visão poética ao focar nos olhos azuis da garota. O drama *Olhos Azuis* (2009), em síntese, problematiza a discriminação racial no cotidiano de migrantes. Ao abordar essa realidade, contribui com informações que levam a denunciar o quanto essas pessoas sofrem com o abuso consequente dos inúmeros estigmas e discriminações encenados ao longo do filme.

Referências

ALMEIDA, Silvio. **Racismo Estrutural**. Feminismos Plurais. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

BALLERINI, Damiana. **A “imagem” das mulheres brasileiras no exterior: corpos, meios de comunicação e discursos**. VII Seminário Corpo, Gênero e Sexualidade. 2018. Disponível em: <https://7seminario.furg.br/images/arquivo/336.pdf>. Acesso em: 02 jul. 2022.

BBC, News Brasil. **Como Trump conseguiu criar um 'muro invisível' para reduzir a entrada de estrangeiros nos EUA.** 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-51652664>. Acesso em: 10 jul. 2022.

CASTRO, Iná Elias. **Natureza, imaginário e a reinvenção do nordeste**, 2008. Disponível em: <http://www.observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal8/Geografiasocioeconomica/Geografiadelapoblacion/08.pdf>. Acesso em: 24 jul. 2022.

CASTRO, Mary Garcia. Migração internacional: transpassando fronteiras do nacional e do individual. In:_____. **Refúgio, migrações e cidadania**. p. 69-75, 2007.

DALCHIAVON, Ligia. **Imagens e Imaginário do Brasil como Produtor Turístico: a Contribuição dos Relatos de Viagem e da Literatura**. Anais do VII Seminário de Pesquisa em Turismo do Mercosul. Rio Grande do Sul, p. 1-15, nov. 2012.

MAUAD, Ana Maria. Sob o signo da imagem: **A produção da Fotografia e o Controle dos Códigos de representação Social da Classe Dominante, no Rio de Janeiro, na Primeira Metade do Século XX**. Tese (doutorado), UFF-CEG-ICHP, Niterói – RJ – Novembro 1990.

MEDEIROS, Luana; ROCHA, Thiago. **Imigração e eficácia dos direitos fundamentais quanto à xenofobia: análise do caso brasileiro**. 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/23510/3/ImigracaoEficaciaDireitos.pdf>. Acesso em: 02 jul. 2022.

HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte da História. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni B.; FEIGELSON, Kristian (Orgs.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a História**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009. p. 99-132.

PELLEGRINO, A. **La migración internacional en América Latina y el Caribe: tendencias y perfiles de los migrantes**. Santiago de Chile: Cepal, Naciones Unidas, 2003. (Serie Población y Desarrollo, 35). Disponível em: https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/7172/S033146_es.pdf.

SOUZA, Felipe de Freitas. O medo dos mulçumanos: o inóspito espaço para migrantes. *Estud. sociol. Araraquara*, v.26. n.51, p.743-766, 2021.

TAMANINI, Paulo; SILVA, Enoch. O Nordeste, as imagens e o ensino: o real e o imaginário na iconografia da seca. *Revista Linhas*. Florianópolis, v. 20, n. 43, p. 317-337, 2019.

CAPÍTULO 8

NÃO PRECISAMOS DE HERÓIS: NOTAS SOBRE O CORINGA, MAL-ESTAR E A ESPETACULARIZAÇÃO CAPITALISTA DO SOFRIMENTO SOCIAL

Paulo Sérgio Raposo da Silva³⁹



RESUMO: A versão mais recente do filme *Coringa*, veiculada pelos cinemas brasileiros em 2019, coloca questões definitivamente atuais e conduz o espectador à reflexão sobre as fragilidades, as potências criativas e forças de resistência do humano levado ao limite das suas capacidades. O longa mostra a vida conturbada de um homem às voltas com seu passado, despossuído de insígnias de prestígio social e portador de um quadro clínico que o compromete e o expõe às máquinas capitalistas de moer pessoas e diferenças. É sobre essas questões que este texto se debruça ao criticar o glamour irrefletido da figura do herói, denunciar o ridículo do entretenimento do consumo e repudiar a natureza excludente das sociedades organizadas e mantidas em torno da preservação violenta, intransigente e selvagem do Capital.

PALAVRAS-CHAVE: Coringa; capitalismo; sociedade do espetáculo; desigualdade; violência.

Mesmo havendo heróis, somente poucos estão realmente seguros

A lei básica do Capitalismo é você ou eu, não você e eu.
(Karl Liebknecht)

Eu me sentia melhor quando estava no sanatório.
(Arthur Fleck, o Coringa)

A famosa e badalada *Gotham City* é um exemplo de como o capitalismo perverte as relações, distorce ao seu favor questões fundamentais e ilude as pessoas a fim de que estas não percebam os absurdos com os quais precisam concordar para sobreviver à exploração e à manipulação típicas de um ordenamento caracterizado pela desigualdade. Enquanto era vista do ponto de vista do Batman, parecia ser uma cidade com defeitos comuns a todas as outras. Bastou-se levar em consideração outra perspectiva para sua aparente estabilidade se mostrar frágil, cínica e perigosa. Bastou-se falar sobre a história de vida de quem experimentava a realidade concreta daquela cidade para as mansões, os carros possantes e o relativo distanciamento do seu herói oficial se tornarem no mínimo discutíveis. Bastou-se falar de Arthur Fleck, um homem simples e sem superpoderes, para os papéis dos dois serem embaralhados.

³⁹ Graduado em Ciências da Religião pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN) e Mestre em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), vinculado ao Grupo de Estudos da Complexidade (GRECOM). E-mail: pauloraposo10@gmail.com.

Antes da história de Arthur ser contada em todos os seus termos, esse homem era meramente um coadjuvante necessário para sobrevalorizar a figura do Homem-Morcego, que, por sua vez, costumava passar como uma entidade admirável e absolutamente necessária sem nenhum senso crítico da parte dos seus fãs, em uma espécie de conformismo cuja perpetuação operava no sentido de produzir cegueira e autoengano, o que, para todos os efeitos, depunha e depõe contra o sistema de relações institucionais, interpessoais e humanas de uma Gotham City cujos aparatos de controle e repressão do crime são tão frágeis que, ao invés de ser uma exceção à regra, depender de um herói era um recurso, um incremento nos seus dispositivos, um dos mecanismos de contenção da desordem.

A necessidade de um herói é a autoevidência de que a riqueza, o dinheiro e o mercado financeiro existem apenas para concentrar poder e, ao engendrar essa concentração, produzir mal-estar na maioria, a mesma que fica ao largo das benesses dessa operação, amargando desemprego, subcidadania e carestia. Fleck tem em sua biografia e em seu corpo os sinais grotescos dessa selvageria capitalista. Portador de um quadro clínico complexo que o faz transitar entre surtos de risos extemporâneos, alucinações, espasmos e depressão, ele, que interpreta um palhaço profissionalmente, não consegue se firmar em nenhum dos empregos possíveis, e tem por agravante de toda essa situação o fato de ser filho único de uma mãe doente e debilitada. As oportunidades eram tão rarefeitas quanto intermitentes. Integrar-se era praticamente impossível, menos por falta de tentativas da sua parte e mais pelo caráter refratário de uma estrutura incapaz de assimilar os diferentes.

Ao contrário do Batman, que em outros roteiros vive encastelado desfrutando das maravilhas da sua fortuna, Arthur Fleck passou a ser um indesejado, um incômodo, um percalço, um atraso para sua gente, experimentando a crua e escassa realidade que acometia os muitos desafortunados da sua época. Seu estado psiquiátrico, suas inabilidades, suas inconformidades e suas vulnerabilidades eram desconfortáveis demais para àquele *status quo* integrá-lo, atender suas necessidades e ouvi-lo em seu sofrimento pessoal e social. De fato, quase ninguém o percebia. Pior: menosprezavam e agravavam sua angústia ao serem implacáveis, indiferentes e violentos contra quem já sofria bastante tentando acompanhar o ritmo frenético de exigências e obrigações capitalistas.

A vida e a realidade cruel imposta pelo capitalismo excludente abatia Fleck no metrô, nas ruas através da violência perpetrada por seus contemporâneos sempre celerados, na busca pela sobrevivência em meio à escassez, na contagem de cada dólar para comprar os remédios da mãe e os seus. Para ele, o real, com todos os seus absurdos, não era um problema de terceiros; era uma experiência biográfica, concreta, palpável, encarnada. Diferentemente do Batman, Arthur não lidava pontualmente com a tragédia capitalista, quando era chamado por um alerta qualquer; ele estava imerso nessa tragédia precisando de socorro, um socorro que não fosse o fotográfico oferecido por seu antípoda, mas que mudasse os arranjos fundantes do mal-estar endêmico que atravessava as relações e a institucionalidade que as orquestrava.

A distinção entre dois está posta: bem protegido por sua classe social e aclamado pela plateia iludida que o reverencia, um precisa da existência de problemas e extrai seu sucesso dessa mesma existência, em um tipo de circuito de trocas simbólicas perversas, dado que seu poder e sua imagem crescem na mesma proporção em que os males se multiplicam e pedem sua intervenção; o outro, desprovido de qualquer glamour ou prestígio, vivencia esses males desejando que eles desapareçam para que, enfim, ele consiga viver com mínima dignidade. Ou seja, Batman é beneficiário direto da sociedade capitalista do abuso enquanto Arthur é um dos vários abusados pelas máquinas de moer sanidades, ideias e personalidades daquela sociedade. Não por acaso, pois “o palhaço acolhe a vida

como ela é, em toda a extensão de sua miséria e com toda a ficção que ela comporta” (DUNKER; THEBAS, 2019, p. 32).

Nesse sentido, Coringa é a expressão máxima do desespero, o ato extremo de libertação e anunciação de quem, além de ter sido desprezado ao longo de boa parte da história, foi humilhado pela ordem das coisas e não encontrou alternativas à situação de desamparo na qual se encontrava por não performar como os demais. A fim de ter voz e se fazer ouvir, Arthur Fleck deixou de interpretar para incorporar um palhaço na acepção mais forte e radical do termo. Essa virada ontológica foi o passo decisivo em direção a uma autoafirmação que antes, quando ele tentava se inserir naquela sociabilidade nociva que o adoecia ainda mais, era impossível. Ao assumir essa nova identidade e elaborar uma ética particular, Arthur chegou à localização exata, ao ponto preciso de onde podia observar e denunciar os valores pervertidos do seu tempo, para, então, ascender à condição de indispensável:

Tornar-se palhaço é encontrar esse lugar de estrangeiro no interior de uma situação familiar. Mas é também encontrar o conhecido dentro do estrangeiro. O estrangeiro que habita cada um de nós. Essa capacidade de olhar de fora – mesmo estando dentro – cria um novo jeito de admirar o outro, de “estranhá-lo”, de encontrar nele algo que ele mesmo não está vendo. Colocado dessa maneira, o palhaço pode ser apresentado como uma espécie de diplomata e de solucionador de problemas entre dois mundos: o mundo de dentro e o mundo de fora, o mundo do “nós” e o mundo do “eles” (DUNKER; THEBAS, 2019, p. 33) [aspas dos autores].

Com efeito, ocupando essas regiões fronteiriças, Coringa era tanto um traço quanto uma consequência de uma sociedade marcada pela estratificação que perpetra violências simbólicas e concretas. Foi ao ser marginalizado que ele, paradoxalmente, pôde ver e traduzir o que estava velado à média da sua audiência, prenunciar a decadência e pronunciar o cinismo da organização capitalista dos papéis sociais de cada sujeito. Estando aquém, conseguiu olhar além e reconhecer os abusos do presente, o que, ao fim e ao cabo, depõe contra a rotina e o ideal de normalidade da sua cidade cujo funcionamento causava alienação, cegueira e distração. Se realmente oferecesse as condições necessárias e básicas ao pleno desenvolvimento humano, Gotham City não seria penalizada pelas verdades ditas e encarnadas por um homem reprovável, pois a realidade mesma dos seus habitantes desmentiria as acusações feitas.

Era impossível desmentir, por isso a moral comum logo proscreeu Arthur e o tratou apenas como um perigo a ser combatido, um doente a ser desconsiderado, um mal a ser extirpado, piorando seu estado clínico e potencializando sua revolta, sua raiva e sua indignação. Os cidadãos não perceberam que “a pior das atitudes é a indiferença” (HESSEL, 2011, p. 22) e que esta, ao se transformar em um padrão sócio-político-cultural, gera reações rigorosamente proporcionais às agressões cometidas pelo desdém. Fleck suportou tempo demais e tentou demasiadamente se acomodar ao esquema de repartições desiguais que impunha as ordens, até perceber a impiedosa e sorrateira distorção de valores que regulava os comportamentos, as oportunidades e as opiniões dos relativamente bem-posicionados. Ele precisou reagir para não morrer como indigente na indústria capitalista de produção em série de indigências.

Quantos de nós, em diferentes épocas e contextos, padeceram e ainda padecem da mesma maneira? Quantos não se tornaram vítimas anônimas dessa fabricação em massa de dor e sofrimento sociais? Talvez seja impossível calcular com precisão. Certamente, nem todos agiram ou agirão como Arthur Fleck tornando-se um fora da lei. No entanto, sobre qual lei falamos? Que tipo de gestão dos corpos e das vidas ela impele? Quais interesses e

privilégios são preservados pela ordem legal que gera desigualdades aberrantes? São todos ímpolutos e inquestionáveis? É suficientemente constrangedor, ideologicamente revelador e socialmente comprometedor condenar peremptoriamente o Coringa, deixando as respostas a essas perguntas de fora do julgamento, afinal os palhaços carregam “um fragmento de verdade que você mesmo não consegue suportar” (DUNKER; THEBAS, 2019, p. 32).

Portanto, antes de censurá-lo, cuidado.

A exploração do sofrimento e a reação ao espetáculo de horrores do Capital

*Eles acham que a gente vai ficar sentado e aguentar tudo como meninos bonzinhos,
sem ficar revoltado e quebrar tudo.
(Arthur Fleck, o Coringa)*

*Agir é arrancar da angústia sua certeza.
(Jacques Lacan)*

A mesma sociedade que havia dificultado por todos os lados a inserção de Arthur Fleck e desprezado suas dores transformou sua vida acidentada em um produto, em uma mercadoria, em um roteiro de humor para ser achincalhada em um *talk show* cujo sucesso dependia diretamente da capacidade dos seus produtores de transformar dramas em piadas para entreter espectadores que, em maior ou menor proporção, eram também vítimas de abusos e injustiças. Essa *mise-en-scène* do ridículo, típica das sociedades do espetáculo delineadas por Guy Debord (2017), configura-se como uma estratégia do Capital para distrair e dispersar as percepções que, uma vez enredadas nesse jogo pernicioso de inversão das imagens, seriam incapazes de constatar os verdadeiros inimigos e os equívocos primordiais da sociabilidade partilhada.

O *Murray Franklin Show* transmitido pela televisão servia tanto para espetacularizar quanto para desagrar as diárias turbulentas daquela Gotham City. Seu apresentador brincava com tudo que estava ao seu alcance para envolver o auditório e a audiência, sem relevar e ponderar o histórico do entrevistado e o contexto mais amplo das questões abordadas. Importante mesmo era não perder a piada, a diversão, o entretenimento de um público que, ao se divertir ao custo de quem sofria e das suas próprias desgraças veladas, afastava-se da realidade, posto que “o espetáculo é o lugar do olhar iludido e da falsa consciência” (DEBORD, 2017, p. 38), de modo que aqueles que precisam desse tipo de diversão para suportar a realidade no interior da qual também sofrem não conseguem identificar as razões do seu sofrimento.

A exemplo de vários apresentadores de programas dessa natureza, Murray se locupleta com o modelo econômico devastador de subjetividades imposto pelo Capital e torna-se mestre de cerimônias do show de horrores transformado em entretenimento. Cumpre a esse mestre de cerimônias conduzir o espetáculo como este foi programado pelo sistema econômico que lhe dá causa e justifica sua razão de ser. Nesse espetáculo, importa suspender o real e substituí-lo por momentos de prazer anestésicos. Justamente por isso é que está ali, é projetado em rede nacional e com isso torna-se enfim conhecido, visto, percebido em sua singularidade, - era o sonho de Arthur Fleck. O show parecia ser o remédio para suas dores, quando, na verdade, constituía um dos instrumentos do sistema que o havia triturado, pois

O espetáculo é o discurso ininterrupto que a ordem atual faz a respeito de si mesma, seu monólogo laudatório. É o autorretrato do poder na época de sua gestão totalitária das condições de existência. A aparência fetichista de pura objetividade nas relações espetaculares esconde o seu caráter de relação entre homens e entre classes: parece que uma segunda natureza domina, com leis fatais, o meio em que vivemos (DEBORD, 2017, p. 44).

Nesses termos, o espetáculo existe como meio de conservação do ordenamento vigente e preservação dos mecanismos de produção de mercadorias, que sobrevaloriza e beneficiam gente como Thomas Wayne, o magnata pai de Bruce Wayne, o Batman. No show produzido para explorar sofrimentos, o bilionário ganha superioridade moral e passa a ser a régua a partir da qual todos os outros cidadãos serão medidos, apesar dos privilégios exclusivos conferidos por sua fortuna, como se fosse um ente soberano; soberania, aliás, artificial e farsesca, porque se estabelece a partir da sua riqueza. Coringa viu, viveu e depôs contra isso. Quando ele confrontou Murray com essas verdades, o âncora considerou o manifesto expressão de um problema pessoal, individualizou a questão e ignorou os interstícios putrefatos dos poderes instituídos.

É exatamente essa a atitude que o capitalismo induz através de seus instrumentos dispersivos como o espetáculo, já que este, na sociedade, “corresponde a uma fabricação concreta de alienação” (DEBORD, 2017, p. 48) cujos efeitos de tão amplos podem ser percebidos nas grandes massas e em figuras que, embora não deem as cartas como Thomas Wayne, servem como projetores involuntários da visão de mundo autorizada pelos donos do poder. Quem assiste a isso desprovido de senso crítico ilude-se com as projeções, não vive a verdade das coisas e tampouco consegue se insurgir contra essa verdade, por mais angustiante que possa ser viver privado de si mesmo, sob pressões oriundas dos mais variados estímulos e das mais intransigentes normatividades:

A alienação do espectador em favor do objeto contemplado (o que resulta de sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo (DEBORD, 2017, p. 48).

O resultado não poderia ser outro senão a produção de abobalhados pré-dispostos a aceitar as configurações sociais implementadas pela parafernália capitalista que avança no sentido de transformar tudo em mercadoria sem nenhum pudor ou cuidado com as subjetividades e os corpos políticos. Ora, “o espetáculo não é apenas o servidor do *pseudo uso*, mas já é em si mesmo o pseudo uso da vida” (DEBORD, 2017, p. 58) que logo se transmuta em vida precária, um estado de desrealização interminável e detenção indefinida que cria presas suscetibilizadas, no qual o poder dominante, arbitrariamente, “decide quais tipos de sujeitos são e devem ser enlutados, e quais tipos não devem” (BUTLER, 2019, p. 13), desqualificando e ignorando como bem entende qualquer um que não se comporte conforme seus ditames masoquistas:

O comportamento a que cada um é constringido para, em cada oportunidade provar que pertence moralmente a essa sociedade, faz pensar nos rapazes que, no rito de admissão à tribo, se movem em círculo, com um sorriso idiota, sob as pancadas do sacerdote. A vida no capitalismo tardio é um rito permanente de iniciação. Todos devem mostrar que se identificam sem a mínima resistência com os poderes aos quais estão submetidos (ADORNO, 2021, p. 48).

Daí, novamente, a importância do palhaço enquanto aquele desajeitado e incômodo estrangeiro que “nos lembra que, um dia, todos nós perguntamos por que as coisas são

assim, em vez de simplesmente seguir o fluxo da repetição cotidiana” (DUNKER; THEBAS, 2019, p. 34). Olhando de fora para dentro, vivendo dentro querendo pular fora da convivialidade habitual, o palhaço “consegue observar melhor a comédia e a tragédia dos interesses humanos” (DUNKER; THEBAS, 2019, p. 35) e pronunciá-las com a astúcia reservada a poucos. Mesmo tendo assumido a condição de criminoso, Coringa não era de todo desprezível ou dispensável. Ele portava uma mensagem substancial que, sendo desprezada, fazia dos seus juízes completos ignorantes acerca da onda de revolta, protestos e insurreições provocada pelos assassinatos cometidos por Arthur, o que nada tem a ver com sua absolvição e muito a ver com a incapacidade média de nossas ideologias, de nossos dispositivos de controle e de nossos repertórios morais para compreender as dinâmicas sociais.

A bem da verdade, a postura radical adotada por Arthur Fleck não serve de modelo para o exercício do protesto em busca de um mundo melhor. Todavia, o sistema de relações no qual ele estava inserido e a partir do qual havia sido forjado era tão condenável quanto pode ser a criminalidade do Coringa. Foi no interior desse sistema que ele conheceu e experimentou a violência, seja na própria carne ou por meio dos medos e das inseguranças decorrentes da selvageria de uma sociedade configurada para a concorrência, para a eliminação do outro que pode disputar espaço e oferecer algum tipo de resistência à concentração obscena de renda, poder e prestígio.

As surras impunes levadas nas ruas pela mais profunda invisibilidade social, o desdém dos outros, a completa falta de empatia com seu quadro psíquico e a agitação quase que constante da cidade o vulnerabilizava tanto que seus amigos julgaram por certo entregá-lo um revólver que, mais tarde, serviria para potencializar sua ira e materializá-la nos homicídios dos seus agressores, embora Arthur nem ao menos soubesse manusear a arma. Um completo ingênuo e inofensivo ele não era, mas seus amigos, sua cidade, os espaços pelos quais ele transitava eram igual e até mesmo superiormente maliciosos e deletérios, de sorte que se torna difícil definir entre eles quem de fato possuía a doença mais periclitante. A vulnerabilidade de todos, então, “deve ser percebida e reconhecida a fim de entrar em jogo no campo ético” (BUTLER, 2019, p. 64), ainda que não haja nenhuma garantia de que isso aconteça realmente.

Como sustenta Joel Birman (2009), inscritos em uma sociedade sitiada e ostensivamente segregada, a perseguição e a paranoia são as formações psíquicas mais bem distribuídas entre todos nós, e este é o altíssimo preço a pagar por conservar incólume a segregação. Desse modo, quando a lei e os regimentos passam a operar exclusivamente como táticas de manutenção do *establishment*, deixam de funcionar como um fundamento legitimador da ordem e a “governabilidade passa a concretizar o entendimento do poder como irredutível à lei” (BUTLER, 2019, p. 120), fazendo surgir soberanias anômalas que se arvoram a decidir sobre os destinos de todos os sujeitos, situação a qual nenhum de nós deve se submeter, dado que precisamos rejeitar qualquer rolo compressor, em nome da nossa integridade física, política e emocional.

A pressuposição mesma de que havia um risco iminente do qual Arthur precisava se proteger andando armado era a admissão de um estágio de degradação tal que só se revelaria em toda a sua extensão depois que o Coringa resolveu desertar e reagir às provocações, aos despropósitos, às incongruências, aos desatinos, aos disparates e contradições de Gotham City. A rebelião de um só homem foi capaz de destampar o caldeirão que fervilhava sob opressão e melancolia. A cidade aparentemente pacífica e normal logo se mostrou incontrolável e generalizadamente insurgente, insatisfeita, atroz, iracunda e colérica, expondo, por conseguinte, os traços impostores de normalidade.

As finas camadas de proteção da normalidade desejada e instalada pelas máquinas capitalistas não resistem por muito tempo quando desafiadas em conjunto por aqueles que o próprio capitalismo deixou para trás ou oprimiu inviabilizando os canais de expressão pelos quais a insatisfação dos traídos poderia se exprimir. Sendo assim, “não há razão para se supor que somente aqueles que finalmente cometem um ato desviante têm o impulso de fazê-lo. É muito mais provável que a maioria das pessoas experimente impulsos desviantes com frequência” (BECKER, 2008, p. 37), de sorte que “em vez de perguntar por que desviantes querem fazer coisas reprovadas, seria melhor que perguntássemos por que as pessoas convencionais não se deixam levar pelos impulsos desviantes que têm” (BECKER, 2008, p. 37). Destarte, Coringa é e representa aquilo que já acontecia tacitamente.

O interesse geral deve sobrepor-se ao particular, a justa divisão das riquezas criadas pelo mundo do trabalho e pelos trabalhadores deve primar sobre o poder do dinheiro (HESSEL, 2011). Enquanto isso não for possível, o capitalismo continuará a ser “terrível e efetivo poder corrosivo que mina todos os mundos das vidas particulares, todas as culturas e tradições, atravessando-as de lado a lado, apanhando-as em seu vórtice” (ŽIŽEK, 2014, p. 125) para, por fim, gestar sujeitos impotentes que, em última instância, se dependerem disto para sobreviver, responderão à essa sujeição com a agressividade de quem se sente usurpado, fraudado ou trapaceado em seu direito de partilhar dos bens e serviços que deveriam servir a todos sem distinção de classe.

Menos heróis que nos salvem e mais palhaços que nos denunciem

Infeliz a nação que precisa de heróis.
(Bertolt Brecht)

Além da ficção da realidade, existe a realidade da ficção.
(Slavoj Žižek)

Ao assistir ao filme, alguns talvez não percebam ou não interpretem as coisas como este ensaio o fez; talvez, outros, tomados por suas sensibilidades morais e movidos por suas defesas ideológicas, podem até achar que se trata de uma humanização demasiadamente exagerada de um vilão. Provavelmente, mais gente pode argumentar no sentido de refutar o roteiro, a direção e este texto como excessivos ao priorizar a vida de Arthur Fleck e realçar suas dificuldades. A crítica especializada em cinema, seguramente, pode ler aquelas imagens a partir de uma perspectiva distinta disto que foi sustentado neste texto, mas o que fariam e fazem com as verossimilhanças? Jogam fora o real ou desprezam o filme? O que têm a dizer àqueles que durante o longa se identificam em alguma medida ou se veem envolvidos com as realidades paralelas criadas por Fleck? Seriam capazes de garantir que aquela sociedade é completamente fantasiosa?

Seria muito curioso observar até onde iriam os argumentos capazes de fazer pelo menos esta última defesa, porque se configuraria um tipo de manifestação reacionária cuja exasperação seria proporcional ao nível de circunscrição de quem sustentaria aquele ponto de vista. Tudo bem, se a questão for a diversidade de pensamento, a liberdade de crítica e necessidade do contraditório; entretanto, essas não são as únicas coisas a debater no filme. Há ali um modelo econômico injusto, um tipo abusivo de organização social, um modo de governança política melancólico contra os quais os heróis só podem ser lenitivos ao combater crimes circunstanciais, combate que nada pode fazer senão conservar a ordem doentia e acintosa.

Por isso que, entre um herói que existe para compor o sistema e um palhaço rebelde, melhor o segundo. Este nos conduzirá ao riso, à crítica social, à mudança, à

reflexão e a lidar com a realidade a partir de um posicionamento menos vergonhoso, ingênuo, distraído e manipulável. Definitivamente, não precisamos de heróis, porque eles capitalizam a partir da nossa vulnerabilidade; precisamos de palhaços, afinal estes últimos falam sobre as coisas que omitimos, provocam assuntos que evitamos e nos denunciam. Isso só pode incomodar os cínicos.

Referências

ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. 13. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2021.

BECKER, Howard. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BIRMAN, Joel. **Cadernos sobre o mal**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

BUTLER, Judith. **Vida precária: os poderes do luto e da violência**. Belo Horizonte: Autêntica: 2019.

DEBORD, Guy. **Sociedade do espetáculo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.

DUNKER, Christian; THEBAS, Cláudio. **O palhaço e o psicanalista: como escutar os outros pode transformar vidas**. 11. ed. São Paulo: Planeta, 2019.

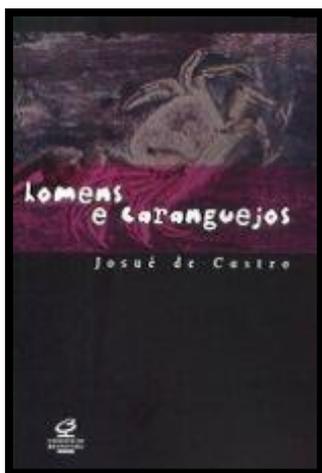
HESSEL, Stéphane. **Indignai-vos!** São Paulo: Leya, 2011.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência: seis reflexões laterais**. São Paulo: Boitempo, 2014.

CAPÍTULO 9

HOMENS E CARANGUEJOS: FOME, PROMISSÃO E INSURREIÇÃO NOS MANGUEZAIS RECIFENSES

Célio Henrique Rocha Moura⁴⁰



RESUMO: Por meio de uma escrita imersiva, Josué de Castro (1908-1973) evidenciou a fome incorporada à dinâmica social dos manguezais urbanos do Recife, discutindo o flagelo como um fator geográfico e político, interpretado a partir da distribuição espacial dos habitantes da cidade. É a partir de Castro e, principalmente de sua obra *Homens e Caranguejos*, que este ensaio pretende mergulhar no universo da fome dos manguezais, não obstante também serem referidos outros autores. No decorrer das linhas seguintes, o martírio será um tema central, se percorrendo os meandros da relação homem-natureza nos alagados urbanos. A narrativa contemplará, em um primeiro momento, a constatação da fome, em seguida, a luta diária pela superação e, por fim, o levante popular que denunciou as contradições sociais de um Recife dividido por famintos e lordaços. Propõe-se a desconstrução de uma representação restrita dos ribeirinhos urbanos, onde não há

mobilidade social, atestando a sua capacidade de insurreição frente às imposições dos tradicionais detentores de poder político e econômico na cidade.

PALAVRAS-CHAVE: Josué de Castro; homem-caranguejo; caranguejos com cérebro; manguêbeat; manguezais urbanos.

Introdução

A conformação da planície estuarina do Recife, anterior à ocupação portuguesa, se caracterizava pelo território de charco irrigado, composto por grandes mananciais de água e por arvoredos de manguezais que progressivamente se expandiam e desapareciam no território (CASTRO, 1966). A condição de “cidade anfíbia” (CASTRO, 1966, p. 169) pertence ao âmago da essência da urbe. Waldemar de Oliveira, ressaltando a presença das águas, outrora enfatizou: “na cidade do Recife o que não é água, foi água ou lembra água (...) Por toda a parte, revivem as lembranças que as águas desaparecidas deixaram” (OLIVEIRA, 1942, p. 48).

A cidade que se desvela, a partir da condição primitiva do território, vai aflorar como o fruto de um processo imbricado de relação entre homem e natureza. Ficam, dessa forma, impressas na ocupação dos charcos recifenses, as marcas das nuances sociais e culturais que consolidaram a evolução urbana da cidade. Nesse sentido, é evidente que as contradições sociais do processo de ocupação delinearão a distribuição geográfica dos seus habitantes, sendo os alagados, manguezais e morros, áreas residuais para a ocupação dos excluídos.

⁴⁰ Arquiteto e Urbanista, Mestre e Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano (MDU/UFPE). E-mail: celiohrocha@gmail.com

Com a abolição da escravatura, a população recém liberta foi impelida a se estabelecer nas áreas insalubres dos charcos próximos ao centro urbano. Houve uma proliferação dos mocambos nessas áreas, até então grandes ermos marginalmente ocupados. Além dos contingentes ex-escravizados, duas secas históricas assolaram o sertão nordestino no final do século XIX e na primeira metade do século XX (1877 e 1932). A primeira, entre 1877 e 1879, conhecida como “A grande seca”, causou cicatrizes profundas nas regiões do semiárido brasileiro, deflagrando o êxodo para as principais capitais nordestinas, com maior ênfase para Fortaleza e para o Recife.

No Recife, os mocambos passaram a absorver essa população, aumentando o contingente de vivendas em pau-a-pique. Desde então, a imagem do mocambo remete à pobreza e ao atraso, muito consequência deste tipo de construção ser remanescente do período escravagista. Era visto, então, como um elemento que manchava a imagem do Recife, insalubre e miserável. Denunciava a pobreza e a desigualdade urbana. De maneira análoga, seus habitantes, à periferia do desenvolvimento urbano, foram excluídos da cidade formal.

Essa condição dos habitantes ribeirinhos foi amplamente explorada nas obras de Josué de Castro, médico, geógrafo, nutrólogo, ativista político, escritor e pesquisador pernambucano. Imerso nas relações entre os ribeirinhos e os manguezais, o autor destrinchou o universo dos alagados do Recife, refletindo sobre a paisagem do mangue, constantemente associada à paisagem da fome.

A fome é um tema central da escrita de Josué de Castro, cuja contribuição essencial remete à interpretação do flagelo sob um ponto de vista político e geográfico, ou seja, associado a fatores tipicamente humanos e culturais. Dessa forma, é impossível discutir a paisagem dos manguezais do Recife sem discutir a fome, pois as dinâmicas sociais e atitudes dos seus moradores se inserem num microcosmo onde mangue, gente, caranguejo, fome e lama se mesclam e se tornam indissociáveis.

A fome do homem-caranguejo

A condição geográfica do mangue confunde-se com os seus moradores. Esta concepção não é uma revolução do modo de pensar, é constatação clássica, corroborada por Eric Dardel (2015), no alvorecer de sua geografia humana: “Mesmo a geografia física ou biológica é humana sobre todos os aspectos” (2015, p. 87); ou por Josué Castro (1967a), na narrativa poética e geográfica da imersão dos homens no universo do manguezal: “A impressão que eu tinha, era que os habitantes dos mangues - homens e caranguejos nascidos à beira do rio - à medida que iam crescendo, iam cada vez mais se atolando na lama” (1967a, p. 13). De uma forma ou de outra, verdade é que subjetividades individuais não se encerram nos limites da epiderme, mas se imbricam no meio, compondo uma trama indissociável entre o ser humano e tudo que o circunda.

Talvez, por meio deste juízo, compreenda-se como a imersão dos habitantes ribeirinhos, nos taludes encharcados do rio Capibaribe da infância de Josué de Castro, revisitados pela sua bibliografia, transfigurava homens em caranguejos. É a síntese da realidade geográfica extrapolando o espaço e adentrando na subjetividade humana: “O homem procura a terra, ele a espera e a chama com todo o seu ser” (DARDEL, 2015, p. 43), e vice-versa: “Aquilo que chamamos de subjetividade é transferida para realidades geográficas” (DARDEL, 2015, p. 50).

Assim, o homem-caranguejo de Josué de Castro toma contornos. Não é nada mais, nem nada menos, que um ser metaforicamente híbrido, entre humano e crustáceo. A explanação dessa relação se faz através de uma alegoria ecológica em que pessoas e

caranguejos são partícipes de um ciclo de retroalimentação, o *ciclo do caranguejo*. O homem nasce, vive da lama, come da lama e da carne dos caranguejos, que são alimentados pelos dejetos humanos lançados no ambiente; quando o homem morre, torna-se lama, matéria a ser absorvida pelos mangues e pelos caranguejos:

Os mangues do Recife são o paraíso do caranguejo. Se a terra foi feita para o homem com tudo para bem servi-lo, o mangue foi feito essencialmente para o caranguejo. Tudo aí é, ou está para ser caranguejo, inclusive a lama e o homem que vive nela. A lama misturada com urina, excremento e outros resíduos que a maré traz, quando ainda não é caranguejo vai ser. O caranguejo nasce nela, vive dela, cresce comendo lama, engordando com as porcarias dela, fabricando com a lama a carinha branca de suas patas e a geleia esverdeada de suas vísceras pegajosas. Por outro lado, o povo daí vive de pegar caranguejo, chupar-lhe as patas, comer e lambe os seus cascos até que fiquem limpos como um copo e com sua carne feita de lama fazer a carne do seu corpo e a do corpo dos seus filhos. São duzentos mil indivíduos, duzentos mil cidadãos feitos de carne de caranguejos. O que o organismo rejeita volta como detrito para a lama do mangue para virar caranguejo outra vez. (CASTRO, 1967a, p. 29).

As palavras de Josué de Castro evidenciam que, imerso nesta condição ecológica, o homem desumaniza-se, confunde-se não apenas com o caranguejo, como também com a lama do mangue, pois, afinal, nos charcos, homens, caranguejos e o próprio meio, tudo é lama. Numa trama mimética, ou perversamente ecológica (MELO FILHO, 2003), o homem perde a consciência do seu meio, torna-se carne de caranguejo, tanto quanto a do caranguejo é carne sua.

A realidade do homem-caranguejo é também escancarada nas linhas de João Cabral de Melo Neto. Em *O cão sem plumas*, o mestre percorre a paisagem do rio Capibaribe, no Recife; em *Morte e Vida Severina*, percorre a de Pernambuco, das terras áridas do sertão ao território aquoso da capital. Em ambas as obras, está lá a constante: a lama é onde o homem mergulha, simbolicamente e na prática da vida cotidiana. É quase uma imposição ao homem pobre, como que por magnetismo ele seja atraído pelos alagados:

Na água do rio, lentamente, se vão perdendo em lama; numa lama que pouco a pouco também não pode falar: que pouco a pouco ganha os gestos defuntos da lama; o sangue de goma, o olho paralítico da lama. Na paisagem do rio difícil é saber onde começa o rio; onde a lama começa do rio; onde a terra começa da lama; onde o homem, onde a pele começa da lama; onde começa o homem naquele homem (MELO NETO, 2007, p. 83).

O destino da lama do flagelado é quase um anúncio impreterível. Um fado, uma obviedade da vida do ribeirinho, ou de quem assim se torna. Nas previsões das ciganas do Egito, em *Morte e Vida Severina*, o ciclo do caranguejo é quase imposto ao novo morador dos mocambos dos rios do Recife. Quase.

Atenção peço, senhores, | para esta breve leitura: | somos ciganas do Egito, | lemos a sorte futura. | Vou dizer todas as coisas | que desde já posso ver | na vida desse menino | acabado de nascer: | aprenderá a engatinhar | por aí, com aratus, | aprenderá a caminhar | na lama, como goiamuns, | e a correr o ensinarão | os anfíbios caranguejos, | pelo que será anfíbio | como a gente daqui mesmo. | Cedo aprenderá a caçar: | primeiro, com as galinhas, | que é catando pelo chão | tudo o que cheira à comida; | depois, aprenderá com | outras espécies de bichos: | com os porcos nos monturos, | com os cachorros no lixo. | Vejo-o, uns anos mais tarde, | na ilha do Maruim, | vestido negro de lama, | voltar de pescar siris; | e vejo-o, ainda maior, | pelo imenso lamarão | fazendo dos dedos iscas | para pescar camarão (MELO NETO, 1994, p. 198).

A fome na terra da promessa

Atenção peço, senhores, | também para minha leitura: | também venho dos Egíptos, | vou completar a figura. | Outras coisas que estou vendo | é necessário que eu diga: | não ficará a pescar | de jereré toda a vida. | Minha amiga se esqueceu | de dizer todas as linhas; | não pensem que a vida dele | há de ser sempre daninha. | Enxergo daqui a planura | que é a vida do homem de ofício, | bem mais sadia que os mangues, | tenha embora precipícios. | Não o vejo dentro dos mangues, | vejo-o dentro de uma fábrica: | se está negro não é lama, | é graxa de sua máquina, | coisa mais limpa que a lama | do pescador de maré | que vemos aqui vestido | de lama da cara ao pé. | E mais: para que não pensem | que em sua vida tudo é triste, | vejo coisa que o trabalho | talvez até lhe conquiste: | que é mudar-se destes mangues | daqui do Capibaribe | para um mocambo melhor | nos mangues do Beberibe. (MELO NETO, 1994, p. 199).

Nas linhas de João Cabral de Melo Neto, no caminho do Severino, um Severino, “como há muitos Severinos”⁴¹, Pernambuco torna-se palco poético, o chão torna-se verso e o flagelado da seca o narrador. Em uma narrativa prosaica, a jornada do retirante, acompanhada pela morte, tem como norte a chegada à metrópole, quase simbolicamente uma terra prometida, dentro de uma acepção judaico-cristã.

Bem me diziam que a terra | se faz mais branda e macia | quando mais do litoral | a viagem se aproxima. | Agora afinal cheguei | nesta terra que diziam. | Como ela é uma terra doce | para os pés e para a vista. | Os rios que correm aqui | têm água vitalícia. | Cacimbas por todo lado; | cavando o chão, água mina. | Vejo agora que é verdade | o que pensei ser mentira | Quem sabe se nesta terra | não plantarei minha sina? | Não tenho medo de terra | (cavei pedra toda a vida), | e para quem lutou a braço | contra a piçarra da Caatinga | será fácil amansar | esta aqui, tão feminina. | Mas não avisto ninguém, | só folhas de cana fina (MELO NETO, 1994, p. 182-183).

A lógica da terra da promessa está enraizada em *Homens e Caranguejos*. Quando Josué de Castro disserta sobre o manguezal, o faz inserindo-o num universo, ou sendo o próprio universo, em que se desdobram as dinâmicas sociais, culturais e ambientais dos povos tradicionalmente marginalizados. Na sua obra, ao flagelo da vida nos manguezais urbanos, associa-se o flagelo da seca do interior do nordeste brasileiro, assim sendo os habitantes ribeirinhos, originalmente, são (ou são descendentes dos) retirantes da seca.

A semelhança entre os dois flagelos se dá, primordialmente, pela evidência da fome que, em Josué de Castro, extrapola a tradicional conceituação biológica. Etimologicamente, a palavra fome origina-se do latim “famélicas”, “faminto”, “com grande apetite de comer”. No dicionário Aurélio, do início do século XXI, a fome é caracterizada pelo apetite de alimentos ou míngua de víveres (ALVES, 2008). Ambas as caracterizações remetem à fome como uma condição biológica, de carência alimentar. Contudo, nos mangues dos rios do Recife, Castro inaugura uma nova percepção da fome: como fator político e geográfico, uma questão de subdesenvolvimento (ALVES, 2008). Este, talvez, seja o principal mérito da obra de Josué de Castro: o descortino da fome dentro de noções pré-estabelecidas – a fome não é mais uma condição do indivíduo, mas um flagelo social e econômico, produzido e mantido pelos homens (MELO FILHO, 2003).

Um “Prefácio um tanto gordo para um romance um tanto magro” (CASTRO, 1967a, p. 11) é a forma que Josué de Castro escolheu para iniciar *Homens e Caranguejos*.

⁴¹ Este trecho do poema alude à personagem como uma representação dos retirantes do flagelo da fome e da seca.

Anunciou, assim, o fio condutor da história a ser narrada pelo cotidiano de João Paulo - apenas um dentre outros meninos do mangue. Castro introduz: “o tema deste livro é a história da descoberta que da fome fiz nos meus anos de infância, nos alagados da cidade do Recife, onde convivi com os afogados deste mar de miséria” (1967a, p. 12).

A representação da fome é explícita nas palavras do autor, quando aponta que o rio foi seu o primeiro professor da história do Nordeste: “nesta placidez do charco desenrola-se trágico e silencioso o ciclo do caranguejo. O ciclo da fome devorando os homens e caranguejos, todos atolados na lama” (CASTRO, 1967a, p. 29). Através das imagens do rio e dos mangues, Josué de Castro afirma que criou o mundo da sua infância, momento no qual se depara com o flagelo (CASTRO, 1967a). Contudo, descobre o autor: a fome dos manguezais não é exclusiva das terras lodosas. Na sua incursão sobre o martírio, compreende inicialmente que a condição dos ribeirinhos era compartilhada pelos próprios ancestrais do interior do Nordeste: “Todos atraídos por esta terra da promessa, vindo se aninhar naquele ninho de lama, construído pelos rios e onde brota o maravilhoso ciclo do caranguejo” (CASTRO, 1967a, p. 24).

Imergindo ainda mais na sua investigação, Castro descobre que não é um fenômeno exclusivo do Nordeste brasileiro, mas que a paisagem dos mangues também tem referência em outros locais, no mundo inteiro. As marcas do flagelo se imprimem em personagens nos diferentes países, tomando contornos universais.

Ainda que maculado pela imagem da fome, o mangue desempenha seu papel na luta contra o martírio. A condição do ecossistema e a disponibilidade de recursos são ressaltadas pelo autor como um dos fatores pelos quais, no mangue, diferentemente de outras áreas, existia uma menor carência de nutrientes entre os habitantes. Em “Geografia da fome” (1967b), o autor destaca que, em relação aos meninos de engenho, os meninos da beira dos mangues possuíam uma dieta com maior teor de vitaminas e iodo, em razão do consumo de frutos do mar: peixes, ostras, camarões, siris, caranguejos, sururus, pitus e de espécies vegetais, como o coco, de onde retiram a gordura, e o caju, de onde provém o ácido ascórbico (CAMPOS, 2012).

Segundo Castro:

Esta presença constante da fome sempre fora a grande força modeladora do comportamento moral de todos os homens desta comunidade: dos seus valores éticos, das suas esperanças e dos seus sentimentos dominantes. Vê-los agir, falar, lutar, sofrer, viver e morrer, era ver a própria fome modelando com suas despóticas mãos de ferro, os heróis do maior drama da humanidade - o drama da fome. Foi o que viram assustados e sem compreender bem todo o drama, os meus olhos de criança. Pensei, a princípio, que a fome era um triste privilégio desta área onde eu vivia, - a área dos mangues. Depois verifiquei que no cenário da fome do Nordeste, os mangues era uma verdadeira terra da promessa que atraía os homens vindos de outras áreas de mais fome ainda. Das áreas das secas e da área da monocultura da cana-de-açúcar, onde a indústria açucareira esmagava, com a mesma indiferença, a cana e o homem reduzindo tudo a bagaço (CASTRO, 1967a, p. 20).

A insurreição do universo dos caranguejos com cérebro

Sendo o mangue, tradicionalmente, a terra da promessa dos flagelados, então, toda e qualquer crise imposta à cidade do Recife tem reflexos no seu território. Até meados do século XX multiplicam-se os mocambos e, a partir de então, as palafitas apareceram e desapareceram quase como uma dança de resistência orquestrada contra o poder público. O abandono federal e a penúria econômica a que o Nordeste do século XX foi relegado, enquanto o sul e o sudeste se industrializavam, imprimiram marcas na capital de

Pernambuco: o que havia sido um dos maiores núcleos urbanos do país, tornou-se uma Mocambópolis, capital mais desigual do Brasil, a “Veneza esclerosada”⁴².

Foi nesse contexto, de absoluta falta de autoestima na cidade, que, no limiar dos anos 90, eclodiu no Recife o *movimento mangue*. Nele, a cena musical pernambucana rompeu as barreiras que separam os ritmos populares locais das tendências internacionais da música. No cenário musical local e, mais futuramente, conquistando o mercado cultural internacional, aflorou o movimento que anunciou, sob a alegoria da parabólica fincada nas lamas do manguezal, as vibrações sintonizadas dos charcos recifenses. O manifesto caranguejos com cérebro, que introduziu o movimento, trazia as primeiras denúncias às contradições sociais da cidade, nas linhas de Fred Zero Quatro, um dos porta-vozes iniciais:

O Recife detém hoje o maior índice de desemprego do país. Mais da metade dos seus habitantes moram em favelas e alagados. E segundo um instituto de estudos populacionais de Washington, é hoje a quarta pior cidade do mundo para se viver. (FRED ZERO QUATRO, 1992).

A inversão proposta pelo movimento, no que concerne à concepção sobre os homens e mulheres dos manguezais no Recife, se ilustra já no título: caranguejos com cérebro. A condição do ciclo do caranguejo, abordada por Josué de Castro, dota o homem de certa passividade em relação ao seu meio, convertendo-o em, puramente e apenas, lama, árvore e caranguejo.

Esta aceção torna invisível a capacidade cognitiva das populações marginalizadas. A emergência do *manguebeat* rompe definitivamente com o ciclo do caranguejo. O homem não é mais um agente puramente ecológico e passivo imerso na lama, mas, essencialmente, um caranguejo com cérebro. A sua desumanização não se dá a partir de uma condição inata, mas de um processo de opressão promovido pelas classes mais abastadas da sociedade. Não é bicho, e sim representado como bicho por aqueles que detêm o poder.

O caranguejo com cérebro, assim, é consciente, apesar de enfrentar um movimento de supressão. Todavia, é através da cultura que concebe a realidade à qual está subjugado e torna-se ciente das contradições sociais de seu contexto.

Se Josué de Castro vai até aqui o ideário do movimento Mangue continua a transformar. Esses “caranguejos” que foram esquecidos pelo modelo de desenvolvimento excludente, assinala o título do manifesto, têm cérebro. Um caso de personificação (transformação do caranguejo em homem) ou de reumanização do que foi desumanizado? A última opção parece mais plausível. (MELO FILHO, 2003, p. 518).

A fome, que em Josué de Castro é tratada como um limitante, não é negada pelo movimento, é parte da realidade do ribeirinho, como exposto na letra de “Da lama ao Caos”, de Chico Science & Nação Zumbi (CSNZ). Contudo, diferentemente do ciclo fechado do caranguejo, em que os homens-caranguejos são praticamente inertes, o movimento *manguebeat* ressaltou que a capacidade de contestação do homem não se encerra no flagelo:

⁴² “Veneza esclerosada” faz alusão à música “Cidade Estuário” da Banda Mundo Livre S/A.

Peguei um balaio, fui na feira roubar tomate e cebola
Ia passando uma véia, pegou a minha cenoura
“Aí minha véia, deixa a cenoura aqui
Com a barriga vazia não consigo dormir”
E com o bucho mais cheio comecei a pensar
Que eu me organizando posso desorganizar
Que eu desorganizando posso me organizar
Que eu me organizando posso desorganizar (CSNZ, 1994).

Considerações Finais

Entre estigma e invisibilidade, é inequívoco constatar que a marginalização dos ribeirinhos recifenses tem, por lastro, a desigualdade social que está plasmada na história da cidade. As linhas de Josué de Castro, tanto em *Homens e Caranguejos*, quanto na sua bibliografia mais técnica, são importantes subsídios teóricos e conceituais para se entender o panorama da fome e suas implicações nas dinâmicas sociais dos alagados. A sua contribuição na temática representou uma paradigmática revolução na forma de se convencionar o flagelo, tratando-o como um fator geográfico e social, ultrapassando a visão tradicional que o associava apenas a um fator biológico.

A alegoria do “ciclo do caranguejo” e dos “homens-caranguejos” ajuda a compreender a visão de Josué de Castro sobre os manguezais urbanos: se, por um lado, a fome se alastrou e se estabeleceu na paisagem ribeirinha, por outro, o próprio mangue dela se encarrega. É na rica trama do caranguejo e da lama que o morador dos alagados supre as suas necessidades, numa constante querela contra a fome que se renova dia após dia. A carne do caranguejo é, para Josué de Castro, um símbolo maior da dinâmica dos alagados, no sentido de que é, em torno dela, que orbita a vida do ribeirinho. Ele vive para recolher e comer aquela carne e, quando morre, seu corpo torna-se carne para os caranguejos.

O ciclo é, indiscutivelmente, ecológico e nele se encerra. O homem-caranguejo está fadado à vida nos alagados, quase sem possibilidade de mobilidade social. Limitado dessa forma, torna-se um agente passivo da sua própria realidade, a realidade da fome. Seu único objetivo, nesse sentido, é saná-la no universo lodoso a que está limitado.

Apenas com uma energização das lamas, capitaneada pela cultura e pela tecnologia, incessantemente negadas a esta população, é que o ciclo do caranguejo se rompe. A inflexão do homem-caranguejo é o principal contraste com o caranguejo com cérebro do movimento *manguebeat*. A fome passa a ser vista como uma barreira superável a partir da qual se impulsiona o movimento de mudança. Essa revolução paradigmática chancelada pela cultura não consegue sanar os problemas históricos e sociais deflagrados nos taludes recifenses, nem a isso se propõe, de fato. Mas a grande contribuição foi a profunda transformação na representação dos ribeirinhos e da sua condição de vida. Em outras palavras, pela primeira vez, se reconheceu que não foi superado o martírio da fome, mas ele não mais paralisa o homem, ele o atíça.

Referências

ALVES, José Jakson Amâncio. A contribuição de Josué de Castro no estudo e combate à fome e sua repercussão científica na política geográfica. **Revista de Geografia**, v.25, n.2, p.98-112, 2008.

CAMPOS, Rui Ribeiro. Josué de Castro e o direito à alimentação. **Geografia em Questão**, v.5, n.1, p.28-46, 2012.

CASTRO, Josué. **Ensaio de Geografia Humana**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1966. 226p.

CASTRO, Josué. **Homens e Caranguejos**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1967a. 177p.

CASTRO, Josué. **Geografia da fome**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1967b. 332p.

CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. **Da Lama ao Caos**. Rio de Janeiro: Estúdio Nas Nuvens: 1996. Disco Sonoro (Da Lama ao Caos). Produção: Liminha, (50min).

DARDEL, Eric. **O homem e a terra: natureza da realidade geográfica**. São Paulo: Perspectiva, 2015. 159p.

FRED ZERO QUATRO. **Manifesto Caranguejos Com Cérebro**. [online], 1992. Disponível em: http://www.recife.pe.gov.br/chicoscience/textos_manifesto1.html. Acesso em: 24 de jul. de 2022.

MELO FILHO, Djalma Agripino. Uma hermenêutica do ciclo do caranguejo. In: ANDRADE, Manoel Correa et al. **Josué de Castro e o Brasil**. São Paulo, SP: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003. p. 61-72.

MELO NETO, João Cabral. **Obra completa: volume único**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MELO NETO, João Cabral. **Obra Completa**. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 2007.

MUNDOLIVRE S/A. **Cidade Estuário**. São Paulo: Estúdio Be Bop: 1994. Disco Sonoro (Samba Esquema Noise). Charles Gavin e Carlos Eduardo Miranda,

OLIVEIRA, Waldemar. **Geologia da Planície do Recife: contribuição ao seu estudo**. Recife: Oficinas Gráficas do Jornal do Comércio. Tese de concurso à cátedra de História Natural da Escola Normal Oficial de Pernambuco, 1942.

CAPÍTULO 10

INFOPROLETARIZAÇÃO E UBERIZAÇÃO DO TRABALHO: A CAMADA LAZARENTE E DESPOSSUÍDA DA CLASSE TRABALHADORA NO FILME “VOCÊ NÃO ESTAVA AQUI”

Francisco Diassis da Silva⁴³
Raoni Borges Barbosa⁴⁴



RESUMO: A partir do filme *Você Não Estava Aqui* (*Sorry We Missed You*) pretende-se discutir a regulação do trabalho via plataformas digitais, relacionando-o com a atual realidade dos entregadores por aplicativos no Brasil. A narrativa fílmica é problematizada em perspectiva crítico-hermenêutica dos processos históricos – materiais e simbólicos – de produção, reprodução e transformação social e cultural das tensões, conflitos, acomodações, revoltas e revoluções no novo e precário mundo do trabalho. Interessa-nos a crítica ao Capital e o cultivo da imaginação sociológica crítica, isto é, o esforço de buscar desestabilizar as amarras simbólicas que naturalizam como dadas, a-históricas, associadas e culturalmente determinadas a lógica coletiva de exploração do trabalho humano e da natureza pela ordem sócio-metabólica do capital.

PALAVRAS-CHAVE: uberização; indústria 4.0; quarta revolução industrial; entregadores de empresa-aplicativo; narrativa fílmica.

Introdução

A partir do filme *Você Não Estava Aqui* (*Sorry We Missed You*), procuramos examinar o modo como se opera a regulação do trabalho via plataformas digitais, relacionando-o com a atual realidade dos entregadores por aplicativos no Brasil. Para estes “condenados”, o contexto de extrema desigualdade não pode ser desconsiderado para se entender a ausência das regras referentes às leis sociais do trabalho. Essa grave disparidade se fez sentir globalmente e vem assumindo características especialmente preocupantes em países onde a precarização passou a avançar antes que os direitos sociais e as estruturas preventivas dos ambientes de trabalho tivessem atingido desenvolvimento completo, como é o caso do Brasil (SILVA; HELOANI, 2017).

Tal debate se tornou obrigatório nos estudos sobre o mundo do trabalho, que englobam tanto as abordagens liberais quanto as apreciações marxistas de diversas vertentes sobre as relações de trabalho, os direitos trabalhistas, a divisão social e internacional do trabalho, as questões de gênero e étnico-raciais no trabalho, o equilíbrio

⁴³ Bacharel em Turismo pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN. Mestrando em Ciências Sociais e Humanas (PPGCISH) pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN. E-Mail: franciscodiassis1979@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8450-6804>.

⁴⁴ Doutor em Antropologia. Pesquisador Bolsista DCR-CNPq/FAPEPI, vinculado ao PPGAnt/UFPI. E-Mail: raoniborgesb@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2437-3149>.

entre trabalho e lazer, a virtualização da linguagem e do corpo que trabalha, as ideologias políticas sobre o trabalho, entre outros. A narrativa fílmica *Você Não Estava Aqui* (*Sorry We Missed You*) é discutida desde uma perspectiva teórico-metodológica que enfatiza a interpretação crítica dos processos históricos – materiais e simbólicos – de produção, reprodução e transformação social e cultural das tensões, conflitos, acomodações, revoltas e revoluções no mundo do trabalho⁴⁵. Interessa-nos a crítica ao Capital e o cultivo da imaginação sociológica crítica, isto é, o esforço de buscar desestabilizar as amarras simbólicas que naturalizam como dadas, a-históricas, associadas e culturalmente determinadas a lógica coletiva de exploração do trabalho pela ordem sócio-metabólica do capital. Como afirma Antunes (2020, p. 12-13),

Aqui, tudo (ou quase tudo) deve, em última instância, atender, servir, adentrar-se ou impulsionar o processo de valorização do capital, com o consequente enriquecimento privado das classes burguesas, dominantes e proprietárias, mantendo-se intocável a propriedade privada e seu universo corporativo.

Na era das plataformas digitais, a receita neoliberal firmada na promoção de políticas de desconstrução e flexibilização das leis sociais do trabalho tem sido capaz de manipular e vender aos trabalhadores prioritariamente mais vulneráveis a ilusão da autonomia individual e da liberdade. Conforme Mészáros (2016, p. 247), “buscar a solução na ‘autonomia’ é estar no caminho errado. Nossos problemas não advêm da falta de ‘autonomia’, mas, pelo contrário, de uma estrutura social – um modo de produção – que obriga os homens a *cultuá-la*, isolando-os um do outro”. Esse culto à privacidade e à autonomia individual consequentemente cumpre a função dupla de proteger objetivamente a ordem estabelecida contra a contestação pela *ralé* e de prover subjetivamente uma realização espúria em um retraimento escapista para dentro do indivíduo isolado e impotente, que é mistificado e manipulado pelos dispositivos da sociedade capitalista⁴⁶.

A narrativa fílmica consiste na história de uma família que divide o mesmo espaço, mas que seus componentes mal se veem por causa da extenuante carga horária de trabalho imposta ao casal Ricky (Kris Hitchen) e Abby (Debbie Honeywood). Fazem parte da família, ainda, o filho adolescente de 16 anos Seb (Rhtys Stone); e a filha Liza Jane (Katie Proctor), de 11 anos. Ricky é um pedreiro (trabalhador da construção civil) recém-desempregado que, não possuindo alternativa para sustentar as despesas da casa e da família, submete-se a trabalhar *feito um condenado* – jornadas de trabalho de 14 horas diárias, os 7 dias da semana – em uma empresa-aplicativo como entregador (motorista). Apesar da situação degradante em que seu marido (Ricky) está capturado é na personagem de Abby que aparece a expressão máxima da expropriação da força de trabalho. Ela trabalha como cuidadora de idosos e outras pessoas com necessidades especiais; e entre uma chamada e outra pelos aplicativos se desdobra para chegar aos locais de trabalho utilizando o transporte coletivo, o que a leva a perder muito tempo nas paradas de ônibus. Assim, o cuidado com os filhos acontece, na maioria das vezes, por telefone.

Trata-se da transformação do(a) trabalhador(a) em trabalhador(a) autônomo(a), permanentemente disponível ao trabalho, reduzido(a) a um(a) autogestor(a) e subordinado(a), ao mesmo tempo que está desprovido(a) de qualquer direito ou proteção trabalhista, assim como de qualquer garantia sobre sua própria remuneração e limites sobre

⁴⁵“Você Não Estava Aqui” (Inglaterra, 2019; Brasil, 2020) se inscreve no marco de uma narrativa de que não é o ponto de partida nem o signo terminal; trata-se, antes, de um filme crítico que tão somente insere-se no debate social mais significativo daqueles que estão, de uma forma ou de outra, relacionados com a sociologia do mundo do trabalho.

⁴⁶ Ver István Mészáros, *A teoria da alienação em Marx*, 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016, pp. 235-264.

seu tempo de trabalho (ABÍLIO, 2020). Ademais, os(as) trabalhadores(as) sob demanda por meio de aplicativos não possuem nenhuma garantia de que terão trabalho para o dia seguinte.

Esse é, a princípio, um pequeno esforço para apresentar a realidade de Abby no filme *Você Não Estava Aqui*, pois representa o cotidiano real de uma multidão de mulheres em todo o mundo, assim como expressa esse sofrimento silenciado. Seb, por sua vez, é um adolescente revoltado com a vida por não aceitar as injustiças do seu contexto social e familiar, principalmente por ver seu pai trabalhar praticamente dia e noite e não ter as condições básicas – sua e de sua família – atendidas. As consequências da desestruturação familiar levam Seb a brigar na escola e a faltar as aulas, o que causa seu afastamento por um período de 15 dias pela direção da escola. Liza, a caçula, absorve o sofrimento do pai, da mãe e de seu irmão com intuito de manter a estrutura familiar intacta. Ela ajuda a mãe com os afazeres domésticos: junta os pratos sujos e as roupas espalhadas; acorda o irmão para ir à escola e muitas vezes o aconselha sobre suas atitudes rebeldes; sai com o pai para ajudá-lo com as entregas; e, já tarde da noite, conforta a mãe nas horas em que Abby se abate plenamente em virtude do cansaço. Ricky é chamado atenção e proibido de levar Liza para o trabalho. A empresa-aplicativo não quer sua imagem e reputação associadas ao trabalho infantil. Ricky contesta: a filha é minha, a van é minha, a franquia é minha; por que não posso levar minha filha?

Maloney (Ross Brewster) é o gerente da empresa-aplicativo. Ele contrata os entregadores (motoristas), explica as maravilhas de se aderir à franquia, de como alugar o carro, da autonomia no trabalho, dos ganhos e da rotina. As novidades como ferramentas de promoção das *profecias autorrealizáveis* são prometidas aos motoristas, que se sentem animados com o novo “emprego”, pois agora são *patrões de si mesmos*. Maloney enfatiza para os motoristas que a prioridade deles deve ser manter a empresa em primeiro lugar no *ranking* das entregas, independente de qualquer coisa, não importando problemas de saúde, familiares, financeiros e outros quaisquer dos trabalhadores. O filme não cita, com efeito, nenhuma plataforma digital ou aplicativo. No entanto, evidencia que sua crítica é direcionada à Amazon, cujo processo é basicamente padronizado ao redor do mundo nos centros de distribuição da empresa⁴⁷, de modo que podemos afirmar que foi esse o mesmo modelo de trabalho desenvolvido por Ricky no filme: ele utiliza um scanner portátil – Maloney recomenda muito cuidado com o aparelho caro – para receber e entregar as mercadorias; objeto de controle técnico do ritmo e da velocidade a seguir em todas as entregas, gerando ansiedades e melindres para o trabalhador escravizado em um *sistema de metas cumpridas e metas por cumprir*.

⁴⁷ Delfanti (2021, p. 53-54), a esse respeito, resumiu: “Há condições similares em termos de como o processo é realizado e sua relação com a tecnologia, apesar de haver tipos diferentes de galpões. Desse modo, os galpões seguem mais ou menos os mesmos padrões e o mesmo processo de entrega de mercadorias em muitos países. O *scanner* portátil de códigos de barras é o principal instrumento de trabalho, sendo utilizado pelos trabalhadores nos próprios crachás para fazer *login* no sistema. Essa ferramenta possui uma pequena tela sensível ao toque que identifica o item a ser buscado e a sua localização no galpão, por meio de algoritmos que alimentam o inventário. Então, o trabalhador deve seguir as instruções oferecidas pelo *scanner* portátil e andar até determinada área do galpão, por exemplo: segundo andar, corredor C, célula 45/B. Lá, ele pega um item, digamos, um livro, e escaneia seu código de barras. Assim, o sistema é informado de que aquele livro foi “resgatado”, como dizem, e está a caminho das fases de processamento e empacotamento. Esse é o tipo de trabalho mais comum para um apanhador (ou *picker*, como é chamado em inglês), e podemos resumir sua atividade assim: são pessoas que trabalham com base em instruções fornecidas por um *scanner* portátil, resgatando e entregando itens. Basicamente, o algoritmo designa tarefas, mas também captura conhecimento por meio de informações, registrando, por exemplo, quando um determinado item foi resgatado e quando ele estará pronto para processamento, empacotamento e envio ao cliente”.

O Trabalho Plataformizado: subordinação, riscos, humilhação e descartabilidade como horizontes biográficos

Conforme Filgueiras (2021, p. 109), “o direito ao trabalho é uma política pública que regula a demanda por força de trabalho, para que o empregador respeite e cumpra determinadas regras independentemente das condições e da negociação entre oferta e procura”. Nessa concepção, tal como abordado em *Você Não Estava Aqui*, no atual contexto de avanço do capital sobre o trabalho é possível inferir que a situação dos trabalhadores brasileiros sob demanda por meio de aplicativos não difere da dos trabalhadores de *Newcastle upon Tyne*, cidade inglesa, e que a maioria dos juízes do trabalho – através dos aparelhos ideológicos do Estado – adotaram abertamente a retórica da flexibilização do trabalho, do discurso e da boa prática de conciliação que predomina na Justiça, admitindo e estimulando que as empresas descumpram a legislação⁴⁸.

Na Figura 01, o diretor Ken Loach explora como posições políticas e ideológicas incorporam o discurso do Capital, o que tem contribuído para a efetividade das narrativas da ofensiva patronal (FILGUEIRAS, 2021). Diante das desastrosas políticas econômicas e da incapacidade de geração de empregos formais, o Estado homologa poderes para essas empresas em troca de empregos informais, legitimando, destarte, a exploração desregulada. No Brasil, essa tragédia social foi aprofundada pela Reforma Trabalhista. Aprovada com o discurso de que geraria mais empregos, fez o contrário: abriu as portas para a precarização do trabalho intermitente.

FIGURA 01:

Ricky, no hospital, após agressão sofrida por vândalos enquanto trabalhava.



Fonte: “Você Não Estava Aqui”.

É preciso salientar que não se trata de emprego *ilegal*, mas sim de emprego *informal legalizado* pelas novas modalidades de contratação precária. A disjunção *trabalho informal e trabalho formal* tornou-se obsoleta, pois o trabalho formal é aquele trabalho legalizado pelo Direito do Trabalho; de modo que percebemos cada vez mais que o trabalho informal ou o trabalho precário tornou-se também legalizado pelo novo arcabouço flexível da legislação trabalhista, muitas vezes dissolvendo, para tal, o Direito do Trabalho e incorporando-se na lógica jurídica do Direito Civil, ocultando a relação de vínculo empregatício (ALVES, 2017)⁴⁹. Esses fatores corroboram com a cena (Imagem 1) em que Abby (Debbie

⁴⁸ Para uma construção detalhada da intervenção do Estado e a flexibilização das leis sociais do trabalho, ver Vitor Araújo Filgueiras, “É tudo novo, de novo”, São Paulo: Boitempo, 2021, pp. 119-160.

⁴⁹ Sobre a precariedade salarial desregulamentada no sentido da perda de amparo da relação laboral pelo Direito do Trabalho, ver Alves (2017, p. 99).

Honeyood) pergunta a Maloney (Ross Breweter) como sua empresa se safa tratando os trabalhadores desse jeito e como isso é ser autônomo. Assim, conclui-se que “a percepção da descartabilidade é vivenciada de forma especialmente humilhante pelos assalariados que antes tinham vivido muitos anos de emprego estável e perspectiva de uma carreira na empresa” (SILVA; HELOANI, 2017, p. 288).

Portanto, é em plena luta pela sobrevivência que esses trabalhadores aceitam todo tipo de subordinação, assumem os riscos e os custos com o trabalho. A crueldade no modelo neoliberal do trabalho sob demanda por meio de aplicativos ultrapassa os riscos e os custos com o trabalho. Ou seja, os aplicativos determinam quem pode trabalhar, qual atividade será realizada, escolhem qual trabalhador realizará cada serviço, estabelecem o tempo e de que forma o trabalho será realizado. Para Alves (2017, p. 94), “a ofensiva do capital assume um profundo caráter ideológico, deformando personalidades humanas” e “a brutalidade do trabalho se apresenta o tempo todo” (ABÍLIO, 2021, p. 87). Se nas décadas precedentes a preocupação do Estado era assegurar as condições mínimas de dignidade aos trabalhadores (em realidade tratava-se de um engodo reformista), no tempo presente constata-se a miséria e o sofrimento destes trabalhadores que, não possuindo uma alternativa, buscam refúgio nas plataformas digitais para não morrerem de fome. Aos ricos, a riqueza; aos pobres, a pobreza!

Ao tomarmos conhecimento dessa “metamorfose da escravidão”⁵⁰, evocamos a assertiva de Engels e Kautsky (2012, p. 21): “a classe trabalhadora - despojada da propriedade dos meios de produção no curso da transformação do modo de produção [...], só pode conhecer plenamente essa condição se enxergar a realidade das coisas, sem as coloridas lentes jurídicas”. Com efeito, a concepção materialista da história elaborada por Marx ajuda a classe trabalhadora a compreender essa condição de vida, demonstrando que todas as representações dos homens – jurídicas, políticas, filosóficas, religiosas etc. – derivam, em última instância, de suas condições econômicas de vida, de seu modo de produzir e trocar os produtos. Citemos o pensador de Trier:

O que importa, pois, é tornar a fome permanente entre os membros da classe trabalhadora, e para isso serve, segundo Townsend, o princípio populacional, particularmente ativo entre os pobres. Parece ser uma lei natural que os pobres, até certo ponto, sejam imprevidentes (*improvident*) (quer dizer, tão imprevidentes que vêm ao mundo sem uma colher de ouro na boca), de modo que sempre haja alguns (*that there may always be some*) para o desempenho das funções mais servis, sórdidas e abjetas da comunidade. Com isso, aumenta-se em muito o fundo de felicidade humana (*the fund of human happiness*), os mais delicados (*the more delicate*) se veem livres da labuta mais árdua e podem cultivar, sem ser molestados, uma vocação mais elevada etc. [...] A Lei dos Pobres tende a destruir a harmonia e a beleza, a simetria e a ordem desse sistema, estabelecido no mundo por Deus e pela natureza. (MARX, 2017, p. 722).

A citação acima corrobora com o exposto em *Você Não Estava Aqui*. Mas, ao contrário do que se esperaria da classe trabalhadora, segundo Engels e Kautsky (2012), temos trabalhadores “precarizados e geridos pelas empresas de tal modo que direcionam seus esforços sem perceberem ou serem capazes de enfrentar quem fundamentalmente lhes impõe baixos rendimentos, grande instabilidade e péssimas condições de trabalho”

⁵⁰ Para Tiago Muniz Cavalcanti (2021), o advento da modernidade capitalista não foi capaz de alterar esse enredo. O declínio da sociedade feudal e o alvorecer do capitalismo não significaram a consagração da humanidade e da liberdade. Representaram, na verdade, a perpetuação de suas ausências, agora remodeladas e ajustadas aos ditames do capital. Como continuidades metamorfoseadas, a opressão, a tirania e a violência permanecem nas sociedades contemporâneas nas mais variadas formas de exploração: a mesma coisa de ontem se dá hoje, porém sob as cortinas da modernidade.

(FILGUEIRAS, 2021, p. 157). Parte do campo do trabalho absorve integralmente as narrativas das novidades e defende ou consente com suas soluções; outra parcela relevante dos agentes e das entidades titubeia e denuncia os resultados produzidos pelas mudanças no mundo do trabalho, mas aceita as retóricas empresariais. Para entender a seriedade da situação atual da classe trabalhadora, é preciso colocá-la em perspectiva histórica. As metamorfoses da classe trabalhadora foram enfatizadas por Antunes (2015, p. 61):

Observa-se, no universo do mundo do trabalho no capitalismo contemporâneo, uma múltipla processualidade: de um lado verificou-se uma desproletarização do trabalho industrial, fabril, nos países de capitalismo avançado, com maior ou menor repercussão em áreas industrializadas do Terceiro Mundo. [...] paralelamente, efetivou-se uma expressiva expansão do trabalho assalariado, a partir da enorme ampliação do assalariamento no setor de serviços; verificou-se uma significativa heterogeneização do trabalho, expressa também através da crescente incorporação do contingente feminino no mundo operário; vivencia-se também uma subproletarização intensificada, presente na expansão do trabalho parcial, temporário, precário, subcontratado, "terceirizado", que marca a sociedade dual no capitalismo avançado, da qual os *gastarbeiters* na Alemanha e o *lavoro nero* na Itália são exemplos do enorme contingente de trabalho imigrante que se dirige para o chamado Primeiro Mundo, em busca do que ainda permanece do *Welfare State*, invertendo o fluxo migratório de décadas anteriores, que era do centro para a periferia.

Antunes destacou também os resultados brutais dessas transformações e a expansão em escala global sem precedentes na era moderna do desemprego estrutural:

[...] Há uma processualidade contraditória que, de um lado, reduz o operariado industrial e fabril; de outro, aumenta o subproletariado, o trabalho precário e o assalariamento no setor de serviços. Incorpora o trabalho feminino e exclui os mais jovens e os mais velhos. Há, portanto, um processo de maior heterogeneização, fragmentação e complexificação da classe trabalhadora (Idem, p. 61-62).

Nesse contexto de precarização estrutural do trabalho, Antunes se concentra nas metamorfoses do mundo do trabalho e em como a classe trabalhadora sofre esses processos, tanto nos países capitalistas centrais, como no Brasil. Neste começo de século XXI, com a quarta Revolução Industrial, um amplo contingente da força humana disponível para o trabalho ou se encontra exercendo trabalhos parciais, precários e temporários, ou já vivencia a barbárie do desemprego. Dessa maneira, homens e mulheres – a exemplo de Ricky e Abby – padecem com as vicissitudes do trabalho precarizado, instável, temporário, terceirizado e uberizado. Podemos ver a expressão disso nas seguintes palavras de Antunes (2015, 127): “em plena era da informatização do trabalho, do mundo maquinal e digital, estamos conhecendo a época da informalização do trabalho, dos terceirizados, precarizados, subcontratados, flexibilizados, trabalhadores em tempo parcial, do ciberproletariado”. No caso do Brasil, segundo Antunes, antes de 2020, mais de 40% da classe trabalhadora brasileira já atuava na informalidade: vivemos um novo patamar de subsunção real do trabalho ao capital sob a regência algorítmica, com a classe trabalhadora abandonada entre o nefasto e o imprevisível⁵¹. Esse quadro de ampliação ilimitada, sob o comando do capital financeiro, de formas pretéritas de extração e sucção do excedente de trabalho recordam a exploração e espoliação daquela fase primeira do capitalismo, pois

⁵¹ Veja, a esse respeito, Rafael Grohmann, os laboratórios do trabalho digital, 2021, pp. 131-138.

[...] Em pleno século XXI, estamos presenciando o reencontro (esdrúxulo) entre o capitalismo de plataforma e aquele praticado durante a protoforma do capitalismo. De modo mais do que farsesco, o novo, o capitalismo de plataforma, pediu o velho, a protoforma do capitalismo, em casamento, gerando uma nefasta e funesta simbiose. Isso porque sabemos que, nas fábricas de Manchester, as jornadas de trabalho humano (homens, mulheres e crianças) frequentemente ultrapassavam doze, catorze, dezesseis horas por dia (ANTUNES, 2021, p. 34-35).

Outro aspecto importante dessa problemática de modalidade de trabalho é a conjugação de individualização, de invisibilidade e de prática de jornadas extenuantes, tudo isso sob impulsão e comando dos algoritmos programados para controlar e intensificar rigorosamente os tempos, ritmos e movimentos da força de trabalho.

Esquecidos e entregues à própria sorte, os trabalhadores mais vulneráveis não possuem chance nenhuma contra a expropriação da força de trabalho decorrente das plataformas digitais. É esse, aliás, um bom exemplo para mostrarmos como a ideia de que tudo mudou tornou-se anacrônica e tem sido uma tônica das narrativas empresariais. Eis como Marx (2017, p. 522) assim definia, no século XIX, a situação dos trabalhadores anteriormente ocupados e então substituídos pela indústria maquinizada: “enquanto a produção mecanizada se expande num ramo industrial à custa do artesanato ou da manufatura tradicionais, seus êxitos são tão seguros quanto seriam os de um exército armado com fuzis de agulha contra um exército de arqueiros”. Como se vê, o avanço do capital sobre o trabalho impulsionado pela indústria mecanizada naquele período e os de agora ocasionados pelas novas tecnologias da informação e comunicação (TICs) são semelhantes. A mudança foi no que se refere aos avanços da tecnologia, não em termos de emancipação humana. Antunes, nesse sentido, descreveu as metamorfoses do trabalho e como a classe trabalhadora era no século XIX; como se transformou no século XX e como é hoje no século XXI com a expansão da uberização do trabalho e da ofensiva do capital sobre o trabalho.

O filme de Paul Laverty e Ken Loach⁵², portanto, explora as barbaridades do modelo neoliberal e as contradições das inovações tecnológicas no que concerne às dádivas do capitalismo, na medida em que possibilitaram o acesso a bens de forma mais fácil e barata, sem, todavia, deixar de refletir as consequências vilipendiosas das condições de trabalho em que são jogados esses condenados, lazarentos e despossuídos. O debate contemporâneo sobre o trabalho demandado por meio de aplicativos, com efeito, está no centro das discussões, tanto no interior do mundo do trabalho quanto nas pesquisas, nas artes e no cinema. A partir do filme, este breve escrito levanta algumas questões sobre os impactos das novas tecnologias sobre o trabalho e busca compreender de que forma o trabalho via plataformas digitais provoca no trabalhador a sensação de autonomia, fazendo com que ele acredite que é *patrão de si mesmo*. Discute-se, também, a relação no que concerne à dependência econômica, ao controle e à regulação do trabalho. Aliás, *Você Não Estava Aqui* expôs como o trabalho tornou-se central e intenso no cotidiano desses trabalhadores, visto que eles trabalham de 14 a 18 horas por dia nos 7 dias da semana.

A narrativa fílmica ainda ilustra a marcante desigualdade financeira entre os trabalhadores e os compradores dos serviços, enfatizando a contradição latente no mundo estranhado, onde *uma vida desprovida de sentido no trabalho é incompatível com uma vida cheia de sentido fora do trabalho* (ANTUNES, 2009). Esse aspecto é tão forte que podemos perceber as necessidades, o sentimento de incapacidade e de inferioridade nas falas de Ricky e Abby. Vejamos: “parece que tudo está errado”; “parece que estamos afundando na areia movediça

⁵² Roteirista e diretor do filme *Você Não Estava Aqui*.

e as crianças estão tentando nos salvar com um galho”. O trabalho sob demanda por meio de aplicativos, em síntese, tem revelado as condições perversas das formas de avanço do capital sobre o trabalho: jornadas extenuantes; trabalho sem repouso semanais ou férias; rendimentos inferiores ao salário mínimo; abandono por parte das empresas em casos de acidentes e adoecimento; endividamento para custear os instrumentos de trabalho e para suportar os riscos transferidos pelas empresas; submissão a punições arbitrárias e desligamentos em caso de não atendimento das exigências empresariais; ausência de estrutura adequada para alimentação e de condições sanitárias elementares.

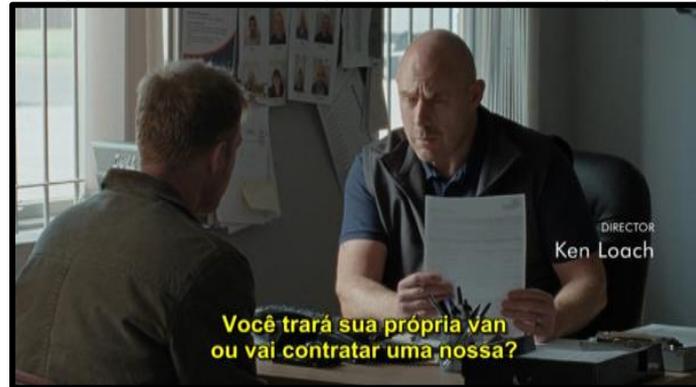
As armadilhas do empreendedorismo: a privatização dos custos e os riscos da falsa autonomia

“As empresas de entregas passaram a se apresentar como aplicativos e se tornaram tendência mundial” (FILGUEIRAS, 2021, p. 98). Essas empresas negam deliberadamente a seus trabalhadores o *status* de emprego assalariado como ferramenta-chave para gerenciar seu processo de trabalho e produção. Assim, no trabalho sob demanda por meio de aplicativos aparece a armadilha do empreendedorismo como solução, visto que o novo cenário engendra a expansão das oportunidades desenvolvidas graças à ampliação das TICs. A possibilidade de conseguir, mesmo que provisoriamente, o sustento para si e para suas famílias através dos aplicativos confere uma relativa autonomia para estes trabalhadores. Todos esses fatores corroboram a constatação de que a crença na própria capacidade passa a ser o combustível que será queimado para enriquecer cada vez mais as plataformas digitais. Filgueiras (2021) teceu interessantes observações a respeito das narrativas do empreendedorismo. Para o autor “o discurso do empreendedorismo é assumido por parcela importante da sociedade, inclusive por parte dos trabalhadores. A retórica da autonomia e da flexibilidade é repetida mesmo por aqueles que vivem rotinas rígidas e despoticamente controladas” (FILGUEIRAS, 2021, p. 148).

Com efeito, a narrativa fílmica conduziu a crítica do capitalismo de plataforma que viabilizou pelas inovações tecnológicas o surgimento de novas atividades e reorganizou a produção e o trabalho. Como lembra Antunes (2018, p. 19), “nas últimas décadas do século passado, floresceram muitos mitos acerca do trabalho. Com o avanço das tecnologias da informação e comunicação (TICS) não foram poucos os que acreditaram que uma nova era de felicidade se iniciava”. Com o trabalho *online* e digital, a era informacional, propagandeava-se, e finalmente adentrávamos no reino da “felicidade”. A ideia do mito eurocêntrico foi repetida sem mediação e com pouca reflexão: parecia finalmente florescer. De tão frequente e enraizada, as empresas-aplicativos, como já mencionamos, com suas narrativas transferem as responsabilidades da excursão do trabalho aos trabalhadores, negando-os as condições concretas em que vivem. É dessa maneira que esses condenados caem no canto da sereia do empreendedorismo, do patrão de si mesmo. Assim, “o mundo real é muito diverso do seu desenho ideal e que os filmes excepcionais que comentaremos desmoronam os mitos da sociedade do tempo livre no capitalismo atual, ao mesmo tempo em que apresentam um mosaico do mundo do trabalho real que hoje se expande em escala planetária” (Idem, 2018, p. 19).

FIGURA 02:

Cena em que Ricky ingressa como “fraqueado” da empresa-aplicativo de entregas.



Fonte: “Você Não Estava Aqui”.

Voltemos à narrativa fílmica! Diante do constrangimento moral por não ter como fazer escolhas, uma vez que a demanda por trabalho não é suficiente, Ricky é obrigado a aceitar as condições da empresa-aplicativo. Na entrevista, ele enfatiza que seu último emprego foi de pedreiro. O chefe (Maloney) pergunta o seguinte: recebeu seguro-desemprego? Ricky responde que não e que tem seu orgulho; e completa dizendo que prefere passar fome. Em seguida, o chefe fala “isso é música para meus ouvidos”. A empresa-aplicativo surge, então, com a promessa de oferecer aos trabalhadores a oportunidade de ganhar dinheiro rápido, sem burocracia, liberdade de horários, oportunidades progressivas, independência financeira e autonomia. Porém, o mundo real desses trabalhadores é bem diferente das promessas das empresas-aplicativos.

FIGURA 03:

Cena em que Ricky pede duas semanas de folga para resolver os problemas familiares.



Fonte: “Você Não Estava Aqui”.

A longa carga horária de trabalho, o aumento constante do endividamento e os problemas na escola devido ao comportamento de Seb elevam a pressão psicológica a patamares extremos, causando a desestruturação familiar. Não aguentando mais o peso nas costas, Ricky vai a Maloney pedir duas semanas de folga; Maloney, por sua vez, pergunta “por que você está pedindo para mim?”, e enfatiza “o negócio é seu, lembra?”. Maloney relata a Ricky que muitos motoristas estão com problemas: um dorme no sofá de um amigo porque a mulher o expulsou de casa; a irmã de outro teve um derrame; um terceiro precisa de uma cirurgia urgentemente para tratar das hemorroidas; um quarto motorista

cuida da filha que tentou se suicidar. Maloney diz ainda que poderia continuar listando os problemas dos motoristas e conclui laconicamente: “toda família tem problemas!”. Logo, esses condenados e suas famílias são socialmente estigmatizados como serviços de baixo preço. Daí os dramas vivenciados cotidianamente por suas famílias. É interessante notar os fatores conjugados “para que tudo estivesse dando errado”, como disse Ricky; e/ou como “parecesse que a família estivesse afundando na areia movediça e as crianças tentando o salvar com um galho”, expressão de Abby. Assim se instalaram as incertezas sobre tudo que estava por vir. A rotina extenuante e humilhante, nesse diapasão, faz com que Ricky urine em garrafa durante o trabalho, evidenciando os processos de desfiguração moral silenciados no cotidiano do entregador de aplicativo – *lazarento despossuído*.

FIGURA 04:

Ricky pára a van num local mais reservado para urinar numa garrafa.



Fonte: “Você Não Estava Aqui”.

Estes trabalhadores estão sujeitos a todo tipo de humilhação. *Você Não Estava Aqui* aborda, assim, condições gerais, que são similares em muitos países, em que são jogados esses trabalhadores sob demanda por meio de aplicativos. O Brasil não fica de fora! Para Delfanti (2021, p. 54), “há relatos de trabalhadores que precisaram urinar em garrafas por não terem direito a intervalos para ir ao banheiro, em meio a um ambiente despótico de gestão, que pressiona e explora ao máximo sua força de trabalho”. O menosprezo manifestado pelos dirigentes dos aplicativos em relação a esses condenados os reduz a coisas “e despedidos dos atributos de seres humanos, passam a ser vistos apenas como instrumentos da produção. Ferramentas não têm corpo vivo, nem sentimentos, nem necessidades psicológicas. Apenas devem funcionar de modo eficaz” (SILVA; HELOANI, 2017, p. 289). Esse arrazoado se resume no seguinte: o trabalho desenvolvido por esses condenados, lazarentos e despossuídos pode não se tratar de emprego ilegal, mas “da reprodução do “arcaico” no interior do movimento “moderno” (ALVES, 2017, p. 101). Assim, através das plataformas digitais (os aplicativos) se vê a lábia generosa para chicotear toda uma multidão de trabalhadores, prioritariamente os mais vulneráveis a pão e água.

FIGURA 05:

Ricky dorme ao volante devido ao exaustivo período de trabalho.



Fonte: "Você Não Estava Aqui".

Tanto na revisão da literatura adotada para este ensaio⁵³ quanto na narrativa fílmica que aqui apresentamos, observamos que a carga horária desses motoristas (entregadores) geralmente oscila de 14 a 18 horas diárias, durante os sete dias da semana. Por sinal, Abby reclama constantemente com Ricky porque ele trabalha 14 horas por dia; no entanto, ele está confiante que ficará trabalhando nesse ritmo só durante um ano. Depois disso, ele projeta conseguir abrir sua própria empresa. Ledo engano. Esses condenados sem segurança são transformados em autoempreendedores superexplorados, que têm como compensação apenas a liberdade ilusória de trabalhar à vontade (FILGUEIRAS, 2021) e acabam, no fim das contas, endividados, como foi o caso de Ricky. Esses trabalhadores, além de assumirem os custos com o trabalho, não possuem vínculos empregatícios e se submetem à privatização neoliberal dos riscos sociais. Ao cochilar enquanto dirigia, Ricky quase causou um acidente de trânsito. Recentemente, no Brasil, Kaique Faustino Reis não teve a mesma sorte. O motorista por aplicativo dormiu enquanto dirigia e bateu na traseira de um caminhão deixando seu passageiro – o Ex BBB Rodrigo Mussi – em estado grave. O carro era alugado e Kaique é investigado pela polícia por lesão corporal⁵⁴. Desta forma, através do ficto e do facto, podemos afirmar que a realidade cotidiana desses condenados é vivenciada de forma semelhante no Brasil, na Inglaterra, no mundo. Como bem observou Mészáros (2012, p. 27),

A tendência devastadora ao desemprego crônico hoje afeta até mesmo os países capitalistas mais adiantados. Ao mesmo tempo, também as pessoas ainda empregadas naqueles países têm de suportar a piora de suas condições materiais de existência, o que é admitido até mesmo pelas estatísticas oficiais.

Enquanto Ricky aceita vender sua força de trabalho *de bom grado* por um preço miserável, tendo em vista que a ideologia do empreendedorismo cativa corações e mentes da imensa maioria desses trabalhadores prioritariamente mais vulneráveis na ilusão da autorrealização profissional e pessoal por si só (ALVES, 2017), Seb se revolta contra o sistema e a estrutura que os condenam. Diante da difícil e exaustiva rotina da família em que mal conseguem se ver em decorrência das longas jornadas de trabalho, o adolescente se

⁵³ Ver (ABÍLIO, 2021, 2020; ANTUNES, 2020; DELFANTI, 2021 e FILGUEIRAS, 2021).

⁵⁴ Ver em: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2022/04/04/policia-de-sp-abre-inquerito-para-investigar-acidente-com-ex-bbb-rodrigo-mussi-motorista-de-carro-por-app-sera-ouvido-nessa-semana.ghtml>> Acesso em: 01/08/2022.

rebela. O drama cotidiano da família acaba por conduzir o filho a brigar na escola, a faltar às aulas e, por fim, a praticar crimes.

FIGURA 06:

Cena em que Seb foi preso por ter roubado uma loja de tintas.



Fonte: “Você Não Estava Aqui”.

Esses acontecimentos são decorrentes da “precariedade que mantém íntimas conexões com a expansão da violência e esta se apresenta em formas que vão da violência psicológica sutil às agressões que atentam contra a vida” (SILVA; HELOANI, 2017, p. 296). O adolescente, filho de pai pedreiro e ausente, ingressa na arte do grafite e rouba tintas para pichar os prédios e fachadas nas ruas da cidade, de modo a expressar publicamente seu ressentimento. A desorganização afetiva em casa, bem como a ausência da exemplaridade para os estudos, impactou fortemente nas possibilidades de sucesso escolar de Seb, pois,

[...] Os filhos dos trabalhadores precários, sem os mesmos estímulos ao espírito e que brincam com o carrinho de mão do pai servente de pedreiro, aprendem a ser afetivamente, pela identificação com quem se ama, trabalhadores manuais desqualificados. A dificuldade na escola é muito maior pela falta de exemplos em casa, condenando essa classe ao fracasso escolar e mais tarde ao fracasso profissional no mercado de trabalho competitivo (SOUZA, 2017, p. 88-89).

O fracasso não é um dado natural que o aluno cumpre em seu destino, mas um fenômeno social, cultural, institucional e marcado biograficamente. Dessa maneira, segundo afirma Souza (2017, p. 89), “como somos formados, como seres humanos, pela imitação e incorporação pré-reflexiva e inconsciente daqueles que amamos e que cuidam de nós, ou seja, os nossos pais ou quem exerça as mesmas funções, a classe e seus privilégios ou carências são reproduzidos a cada geração”.

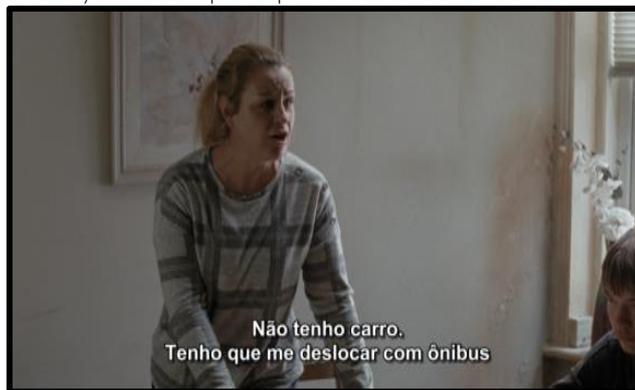
Você Não Estava Aqui ilustra como a desigualdade de renda e as posições de classe repercutem fortemente em outras desigualdades sociais. Essas tendem a aumentar em países que adotaram a figuração neoliberal de relações de trabalho (trabalho sob demanda por meio de aplicativos), as injustiças, a destruição e a negação dos direitos trabalhistas aos batalhadores precarizados. Esses não são distúrbios extraordinários do sistema capitalista, mas anormalidades inerentes. De acordo com Cavalcanti (2021, p. 237), “vive-se hoje em uma sociedade que fomenta consumo, lucro e acumulação em detrimento de preservação e bem-estar; uma sociedade marcada pelo ódio, pela guerra, pela indiferença, na qual faltam laços de solidariedade e humanidade; uma sociedade profundamente desigual, em que ricos exploram e pobres sucumbem”. O drama vivido pela família, decorrente da precarização do trabalho e, conseqüentemente, das dificuldades financeiras – dívidas com a hipoteca da

casa, aluguel da Van, multas de trânsito etc. – colocou o casamento e o amor de Ricky e Abby em crise. Em uma discussão, Ricky pergunta “o que estamos fazendo um com o outro?”. Abby responde: “não sei”. Pela primeira vez o casal dorme em quartos separados.

Como o capital através das plataformas digitais não pode eliminar completamente o trabalho, ele acaba impondo a pragmática da devastação e derrelição completa das condições de trabalho em escala planetária (ANTUNES, 2020), aumentando a desigualdade, o desemprego, a descartabilidade do trabalhador, a debilidade da saúde, a moradia precária, a alimentação insuficiente, a fadiga, a tensão e o medo, que são sinais anunciadores dos limites da condição de vida dos subalternizados na sociedade (CAVALCANTI, 2021). O filme trouxe cenas em que o personagem principal (Ricky) expressou suas angústias, dores e desespero ao pensar que não conseguiria assumir suas responsabilidades enquanto marido e pai, ou seja, ver sua família passando fome na rua da amargura. Dessa forma, é possível inferir que *Você Não Estava Aqui* desvendou os impactos destrutivos da ordem vigente que fazem expandir, em todo o mundo e em proporções cada vez maiores, o número de trabalhadores precários e sub-humanos⁵⁵.

FIGURA 07:

Cena em que Abby se desespera por causa da discussão entre Ricky e Seb.



Fonte: “Você Não Estava Aqui”.

Desnecessário dizer que a situação de Abby não é diferente da de Ricky. A exposição a uma série de tensões dentro e fora do trabalho a conduziu a uma situação de mal-estar extremo. Abby perdeu o controle e expôs o drama generalizado em que está passando a família. “Pois a ansiedade e a incerteza vivenciadas no trabalho se projetam nos projetos de vida de cada um, afetando inclusive a vida familiar” (SILVA; HELOANI, 2017, p. 287). O aumento da degradação dos relacionamentos faz com que, desaparecendo cordialidade e cooperação, se instaurem hostilidades e eclodam conflitos e episódios com ofensas e desrespeitos que vão ferir a dignidade e gerar ressentimentos. Eis a realidade da família de Ricky depois que ele passou do trabalho formal (um emprego na construção civil com direitos trabalhistas assegurados) para o trabalho informal (trabalho sob demanda por meio de aplicativos sem nenhum direito trabalhista assegurado). Abby, por seu turno, trabalha como cuidadora de idosos e pessoas com necessidades especiais por meio de contrato de zero hora: um dos tipos de trabalho que mais se expande na era da Quarta Revolução Industrial, o contrato de zero hora. Eis como Antunes (2020) o descreveu:

⁵⁵ Ver Cavalcanti (2021), especialmente o capítulo 4, que trata da precarização das ausências: da semiliberdade à sub-humanidade.

Essa modalidade de trabalho abrange um universo imenso de trabalhadores e trabalhadoras, de que são exemplos médicos, enfermeiros, trabalhadoras do *care* (cuidadoras de idosos, crianças, doentes, portadores de necessidades especiais etc.), motoristas, eletricitas, advogados, serviços de limpeza, consertos domésticos, entre tantos outros. Tudo isso facilitado pela expansão do trabalho *on-line* e pela expansão dos "aplicativos", que invisibilizam ao mesmo tempo que ampliam exponencialmente uma parte expressiva da classe trabalhadora, em especial, mas não só no setor de serviços (ANTUNES, 2020, p. 12).

Antunes discorre ainda sobre um vilipêndio muito mais agravante que, em Portugal, denomina-se trabalho pago por "recibos verdes". Os trabalhos excedentes muitas vezes são oferecidos "por fora" do pagamento oficial por *vouchers*, isto é, pagando-se ainda menos do que o salário-mínimo oficial, o que significa uma precarização ainda maior do trabalho ocasional e intermitente. É como se existisse uma precarização "legal" e outra "ilegal" (ANTUNES, 2020). A passagem abaixo explicita de modo transparente as desigualdades enfrentadas no mercado de trabalho por essas mulheres, tais como as apresentadas por Abby:

As mulheres que exercem uma profissão têm-se concentrado tradicionalmente em ocupações rotineiras e mal pagas. Muitos destes empregos são comumente vistos como "trabalhos de mulheres". Os trabalhos de secretariado e os que envolvam cuidados a terceiros (como a enfermagem, o trabalho social e a educação infantil) são esmagadoramente detidos por mulheres e, na generalidade, considerados como ocupações femininas (GIDDENS, 2008, p. 394).

E acrescenta Anthony Giddens:

Os empregos a tempo parcial oferecem mais flexibilidade aos trabalhadores do que o trabalho a tempo inteiro. [...] estes empregos são muitas vezes os preferidos pelas mulheres que procuram equilibrar as obrigações da família e do trabalho. Em muitos casos, isto pode ser feito com sucesso, e as mulheres, que de outra forma poderiam renunciar ao emprego, tornam-se então economicamente activas (Idem, p. 394).

Na perspectiva de Giddens (2008), o fato de as mulheres terem ou não crianças a seu cargo assume uma grande importância sobre a integração delas na força de trabalho remunerado. Em todos os grupos socioeconômicos é mais provável que as mulheres tenham um emprego a tempo inteiro se não tiverem filhos em casa. Este é o caso de Abby, que conduz os cuidados com a filha (Liza), à distância, ou seja, por telefone. Ao tratar do conceito do trabalho *just-in-time*, Abílio, nos diz:

Naquela ocupação tipicamente feminina, socialmente invisível, em um trabalho que mal é reconhecido como tal, já era possível identificar elementos centrais que tecem a reprodução social das mulheres, que se espriam com a flexibilização do trabalho e hoje se atualizam na uberização. As indistincões entre o que é e não é tempo de trabalho, a nebulosidade entre o que é e não é trabalho, as imbricações do espaço doméstico no espaço de trabalho são alguns dos elementos que compõem a flexibilização do trabalho e hoje se aprofundam sob uma nova forma de gestão e controle (ABÍLIO, 2020, p. 112).

Além das jornadas de trabalho extensas e intensificadas, o atendimento aos seus clientes exige uma dinâmica de mobilidade espacial ditada pela visita aos mesmos. "Note-se que já não se trata de conseguir utilizar a força de trabalho integralmente ao longo de uma jornada de trabalho definida: trata-se de ter a força de trabalho permanentemente

disponível e só fazer uso dela quando necessário, remunerando-a estritamente pelo que for produzido” (ABÍLIO, 2020, p. 112). Abby, ao atender seus clientes no intervalo de duas ou três horas, precisa constantemente se deslocar de um local a outro, e como o carro da família foi vendido, ela fica muito tempo nas paradas de ônibus. Eis como Alves (2017, p. 100) descreveu a dança macabra do trabalho sob demanda por meio de aplicativos:

O trabalho flexível informacionalizado é o trabalho em rede que se projeta no ciberespaço e que provoca importantes alterações na morfologia e metabolismo social do labor. Em alguns casos, desterritorializa o local das operações laborais e, ao tornar-se intrusivo na vida pessoal, "implode" a jornada de trabalho e a forma-salário, com tempo de vida e tempo de trabalho se fundindo com impactos perversos na subjetividade/socialidade e individualidade da pessoa humana-que-trabalha.

Ao fazer uma interessante análise dessas novas modalidades de trabalho, Alves (2017, p. 103) enfatiza que “ao desaparecer os tempos de não trabalho (o tempo de trabalho necessário), a jornada de trabalho se transfigura, ‘implodindo’, na medida em que o trabalho abstrato vaza e invade o tempo de vida”. É o caso de Abby quando, em pleno sábado à noite, durante o jantar em família, o telefone toca: é uma urgência com uma de suas clientes. Abby deixa tudo e vai trabalhar.

Lazarentos e despossuídos: o mundo real de trabalhadores sob demanda por aplicativos

O filme *Você Não Estava Aqui* abordou o cotidiano vilipendioso dos trabalhadores sob demanda por meio de aplicativos. Provocou-nos, ainda, sobre como nosso presente anda mesmo cheio de passado e como a história não serve como prêmio de consolação (SCHWARCZ, 2019). Assim, se no passado a precarização do trabalho e a escravidão eram realidades associadas ao subdesenvolvimento econômico e distantes dos países ricos de capitalismo avançado, nos últimos anos, após o fracasso do Estado Social, novas formas de pobreza e trabalho servil são facilmente identificadas nas economias centrais (CAVALCANTI, 2021). A exemplo da narrativa fílmica aqui discutida, Cavalcanti define as várias faces da exploração do trabalho humano e destaca o modo e o número crescente de trabalhadores que são empurrados para as zonas de desamparo, nas quais vigem as regras da violência, do sofrimento e da exploração atroz. Pouco a pouco, vão surgindo as novas favelas, os novos cortiços, os novos guetos, as novas periferias, os novos lugares distantes da civilização e da humanidade: *as senzalas contemporâneas ganham novos habitantes*⁵⁶.

As narrativas de que o trabalhador só depende de si mesmo para conseguir sua emancipação financeira, - ecoadas a partir das tecnologias de informação e comunicação demonstradas em *Você Não Estava Aqui*, - tiveram e continuam tendo formas para reorganizar a ampliação do trabalho precário, atingindo trabalhadores e trabalhadoras de *call-center*, *telemarketing*, *fast-food*, entregadores e motoristas por aplicativos, do comércio, do turismo e hotelaria (ANTUNES, 2020). Tudo isto não passou (passa) das novidades como promoção do velho que ampara as certezas do presente e garante a manutenção do *status quo*. Ou seja, a hegemonia dos exploradores sobre os explorados, tal como uma condição eterna da natureza. Assim, a obra de Ken Loach despiu o discurso neoliberal de justificação do empurrar para os trabalhadores, como novidade, a responsabilidade da situação vilipendiosa em que vivem. Esse foi o propósito do ensaio: refletir criticamente sobre uma

⁵⁶ Ver Tiago Muniz Cavalcanti, “Sub-humanos: o capitalismo e a metamorfose da escravidão”. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2021, pp. 179-191.

narrativa fílmica que abordasse as relações de trabalho dos trabalhadores sob demanda por meio de aplicativos e tentar desnudar as narrativas empresariais que só impõem derrotas político-econômicas a esses trabalhadores.

A cena final mostra o drama de Ricky: ele é obrigado a ir trabalhar doente e extremamente machucado devido às agressões físicas e psicológicas que sofreu enquanto trabalhava. Desprovido de tudo e entregue a si mesmo, não sobreviveria um único dia, porque as plataformas digitais arrogaram-se ao monopólio de todos os meios de subsistência, no sentido mais amplo da expressão. Como nos lembra Marx (2017, p. 723), ao citar um fleumático doutrinador burguês (Destutt de Tracy), que expressou brutalmente: “As nações pobres são aquelas em que o povo vive confortavelmente, e as nações ricas são aquelas em que ele é ordinariamente pobre”. Os exemplos de situações vexatórias, humilhantes e vilipendiosas no mundo do trabalho abundam. Não obstante, há revoltas, manifestações e greves. Porém, as estruturas empresariais – as plataformas digitais – acabam por predominar sobre a pretensa resistência dos trabalhadores. Sabemos que em alguns países⁵⁷ esses trabalhadores conseguiram através de manifestações algum êxito em prol de suas condições de trabalho, como o reconhecimento do vínculo empregatício junto às plataformas digitais. Porém, na prática, o controle e a dominação sobre os trabalhadores permanecem inalteradas. As plataformas digitais apenas controlaram e estabilizaram as revoltas para, assim, poder continuar exercendo o poder e o controle sobre a força de trabalho, *dispondo do poder de vida e de morte sobre esses trabalhadores*.

Por fim, o filme mostrou – mesmo que de forma subtendida – que as crises econômicas reeditam a precarização estrutural do trabalho, cujo domínio se deu na primeira Revolução Industrial, e que atualmente encontra sobrevida com as tecnologias de informação e comunicação (TICs). A tecnologia não é por si só determinante para o aumento das desigualdades sociais, mas, muito antes (inclusive Ken Loach entende que a tecnologia é neutra)⁵⁸ a acumulação dessas tecnologias nas mãos de poucos em detrimento de muitos. Em outras palavras, elas são usadas pelos capitalistas para controlar e explorar os trabalhadores.

⁵⁷ No Canadá, alguns estados criaram a figura do contratado dependente (*de pendent contractor*) em seus ordenamentos jurídicos, definindo-o a partir da prestação de trabalho, em que há a obrigação de executar tarefas, mediante remuneração, e existe dependência econômica do trabalhador em face do tomador. As regulações sobre essa categoria tratam de Direito Coletivo do Trabalho; No Reino Unido, há a figura do trabalhador (*worker*), que é caracterizado pela prestação de trabalho de forma pessoal, em que há contraprestação pecuniária, limitação para subcontratar a atividade e obrigação de prestar e de dar trabalho no período contratual. Os trabalhadores têm alguns direitos também reconhecidos aos empregados, como salário-mínimo, limitação de jornada, proteção contra discriminação, dentre outros; Na Alemanha, criou-se a figura dos quase-empregados (*arbeitnehmerähnliche Person*), em que o trabalhador deve prestar trabalho de forma pessoal em favor de um cliente no escopo de um projeto específico. A atividade é realizada somente para um cliente, o qual é responsável por pelo menos 50% da renda do trabalhador. Na Espanha, há o trabalhador autônomo economicamente dependente (*trabajador autónomo económicamente dependiente*), que desenvolve trabalho de forma pessoal, não pode subcontratar a tarefa, assume o risco da atividade, tem os instrumentos necessários para executar o trabalho e recebe pelo menos 75% da sua renda de um único tomador. Cabe destacar que na Itália também há exemplos semelhantes aos que aqui foram apresentados e podem ser verificados no livro *A regulação do Trabalho Via Plataformas Digitais* de Renan Bernardi Kalil, especialmente no capítulo 6 em que ele trata das novas abordagens na regulação do trabalho no capitalismo de plataforma.

⁵⁸ Ver em: <<https://brasil.elpais.com/cultura/2020-02-28/nosso-filme-olha-para-o-caos-da-vida-dominada-pela-tecnologia-e-sobre-essa-falsa-ilusao-de-liberdade.html>> Acesso em: 01/08/2022.

Referências

ABÍLIO, Ludmila Costhek. **Uberização como apropriação do modo de vida periférico.** In: Os laboratórios do trabalho digital: entrevistas. DELFANTI, Alessandro; *et al.* (Org) Rafael Grohmann. São Paulo: Boitempo, 2021. (Mundo do trabalho).

_____. **Uberização: a era do trabalhador *just-in-time*?** Estudos Avançados (*online*), v. 34, 111 a 126, 2020a.

ALVES, Giovanni. **A nova precariedade salarial: elementos históricos – estruturais da nova condição salarial no século XXI.** In: NAVARRO, Vera Lucia; LOURENÇO, Edvânia Ângela de Souza. (Org). O avesso do trabalho IV: terceirização: precarização e adoecimento no mundo do trabalho. São Paulo: Outras Expressões, 2017.

ANTUNES, Ricardo. **Os sentidos do trabalho: ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho.** 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2009. (Mundo do trabalho).

_____. **O privilégio da servidão: o novo proletariado de serviços na era digital.** São Paulo: Boitempo, 2018. (Mundo do trabalho).

_____. **Adeus ao trabalho?** Ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade do mundo do trabalho. 16. ed. São Paulo: Cortez, 2015.

_____. **Coronavírus: o trabalho sob fogo cruzado.** São Paulo: Boitempo, 2020a.

_____. **Capitalismo de plataforma e desantropomorfização do trabalho.** In: Os laboratórios do trabalho digital: entrevistas. DELFANTI, Alessandro; *et al.* (Org) Rafael Grohmann. São Paulo: Boitempo, 2021. (Mundo do trabalho).

_____. **Trabalho intermitente e uberização do trabalho no limiar da Indústria 4.0.** In: NOGUEIRA, Arnaldo Mazzei; *Et al;* (Org). ANTUNES, Ricardo. Tradução Murilo van der Laan; Marco Gonsales. Uberização, trabalho digital e Indústria 4.0. São Paulo: Boitempo, 2020.

CAVALCANTI, Tiago Muniz. **Sub-humanos: o capitalismo e a metamorfose da escravidão.** São Paulo: Boitempo, 2021. (Mundo do Trabalho).

DELFANTI, Alessandro. **A organização do trabalho nos galpões da Amazon.** In: GROHMANN, Rafael. Os laboratórios do trabalho digital: entrevistas. São Paulo: Boitempo, 2021. (Mundo do Trabalho).

ENGELS, Friedrich. **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra.** Tradução de B. A. Schumann. São Paulo: Boitempo, 2010. (Mundo do trabalho; coleção Marx e Engels).

ENGELS, Friedrich; KAUTSKY, Karl. **O socialismo jurídico.** Tradução de Lívya Cotrim e Márcio Bilharinho Naves. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2012.

FILGUEIRAS, Vitor Araújo. **“É tudo novo”, de novo: as narrativas sobre grandes mudanças no mundo do trabalho como ferramenta do capital.** São Paulo: Boitempo, 2012.

GIDDENS, Anthony. **Sociologia**. 6. ed. Tradução de Alexandra Figueiredo; Ana Patrícia Duarte Baltazar; Catarina Lorga da Silva; Patrícia Matos; Vasco Gil. Fundação Calouste Gulbekian, Lisboa, 2002.

GROHMANN, Rafael. **Trabalho em plataformas é laboratório da luta de classes**. *In*: Os laboratórios do trabalho digital: entrevistas. DELFANTI, Alessandro; *et al.* (Org) Rafael Grohmann. São Paulo: Boitempo, 2021. (Mundo do trabalho).

KALIL, Renan Bernardi. **A regulação do trabalho via plataformas digitais**. São Paulo: Blucher, 2020.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política: o processo global da produção capitalista. Livro III. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2017.

MÉSZÁROS, István. **O século XXI**: socialismo ou barbárie? Tradução de Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2012.

SILVA, Edith Seligmann; HELOANI, Roberto. **Precarização – impactos sociais e na saúde mental**. *In*: NAVARRO, Vera Lucia; LOURENÇO, Edvânia Ângela de Souza. (Org). O avesso do trabalho IV: terceirização: precarização e adoecimento no mundo do trabalho. São Paulo: Outras Expressões, 2017.

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso**: da escravidão à lava jato. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

CAPÍTULO 11

“O TEATRO NUNCA VAI FALAR DO MUNDO QUE EU VI”: DIÁLOGOS A PARTIR DO FILME *TEMPOS DE PAZ* (2009)

Francisco Wilton da Silva Júnior⁵⁹



RESUMO: O presente ensaio tem como foco de análise a produção fílmica *Tempos de Paz* (2009), dirigida por Daniel Filho e roteirizada por Bosco Brasil. Discutindo as temáticas do reencontro vocacional, da necessidade social do teatro como arte e do uso de diferentes tipos de violência como aparato estatal, este capítulo parte da relação dos personagens principais para compreender o desenvolvimento da jornada de reencontro e reconhecimento do protagonista (Clausewitz, interpretado por Dan Stulbach) com sua vocação: o teatro; e do reconhecimento de si do antagonista (Segismundo, interpretado por Tony Ramos), enquanto indivíduo. Evidencia-se o uso de múltiplas violências as quais o antagonista submete o protagonista, dos quais, no contexto do drama, partem do conjunto de fatores sociais, institucionais e culturais que moldaram Segismundo, levando-o ao cargo de policial político e chefe de imigração. Cabe inferir que, no contexto fílmico estudado,

o teatro é utilizado na narrativa como importante vetor social capaz de dialogar e expor a sociedade capitalista, representando-a e indo além dela como possibilidade de crítica. Sua importância e necessidade social são ressaltadas tendo como base o desenvolvimento da trama e a relação entre os personagens principais.

PALAVRAS-CHAVE: teatro; cinema; necessidade da arte; violência.

Introdução

[...] Creio que o mundo de hoje pode ser reproduzido, mesmo no teatro, mas somente se for concebido como um mundo suscetível de modificação (BRECHT, 1978, p. 07).

O presente ensaio problematiza o desenvolvimento dos personagens Segismundo e Clausewitz no drama *Tempos de Paz* (2009). Dirigido por Daniel Filho, o filme traz às telas a adaptação da peça *Novas Diretrizes em Tempos de Paz*, escrita por Bosco Brasil, que também assina o roteiro do filme. Tendo como protagonistas os atores Dan Stulbach, no papel de Clausewitz, e Tony Ramos, como Segismundo, o drama possui 80 minutos de duração (01h20min.) focados em retratar o encontro e o diálogo entre os dois personagens ocorrido em 18 de abril de 1945.

⁵⁹ Bacharel em Turismo pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN. Mestrando em Ciências Sociais e Humanas (PPGCISH) pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN. Membro editorial do periódico Versos, Anversos e Antiversos (ISSN: 2675-4975). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1826-0893>. E-mail: guiawilton.silva@gmail.com.

Busca-se observar o modo como a produção dialoga com as questões inerentes à importância do teatro como arte social, assim como a questão vocacional de reencontro de si vivenciada pelo protagonista do drama (Clausewitz). Aqui se pondera acerca da questão de que o filme, por ter base em uma peça teatral, traz às telas a busca por expor a necessidade do jogo teatral, seja para o indivíduo ou para a sociedade capitalista. Mesmo que o cinema não seja propriamente uma peça teatral, vale ressaltar que, conforme ponderações de Guénoum (2014, p. 109),

[...] Seguramente o cinema, na elaboração de sua “gramática”, tirou uma parte de seus recursos da estrutura do espetáculo teatral. Ele integrou a maior parte dos procedimentos, englobando-os no agenciamento, mais amplo, de seu dispositivo: dramaticidade, uso dos atores, dos cenários, apropriação de uma parte do repertório.

Ainda em diálogo com as proposições de Guénoum (2014), cabe refletir que o imaginário do teatro foi captado pelo cinema, visto que ele transformou a cena em imagem no sentido material e de concretude. Se a cena no teatro depende da imaginação do espectador para ocorrer, no cinema, esse imaginário é, segundo o autor, efetivamente realizado, dado que ele “[...] condensa, na materialidade de seu texto, a idealidade e a sensibilidade cuja junção era privilégio da imaginação. E ele apresenta o produto desta concreção sob a forma efetiva de *imagens*” tendo, desse modo, “[...] *libertado o imaginário do espaço mental onde ele supostamente estava confinado*” (GUÉNOUM, 2014, p. 109, grifos do autor).

Desse modo, a construção fílmica propiciada pelo drama de Daniel Filho capta a essência do jogo cênico proposto pela peça de Bosco Brasil, transformando o imaginário teatral em imagem efetiva. Como o filme possui enquanto roteirista o autor original da peça é perceptível a utilização das temáticas utilizadas e trabalhadas no teatro. Como proposto por Oliveira (2020, p. 117),

A situação retratada na peça gera uma discussão sobre a natureza da condição humana, a função e o sentido da arte, as consequências da barbárie produzidas pelos conflitos bélicos e pelas torturas praticadas no regime varguista, além de abordar temáticas transversais como emigração, xenofobia e políticas de segurança por meio de um embate ideológico entre dois personagens.

Tendo como base tais temáticas, buscou-se também dialogar com a questão do uso de diferentes violências como aparato estatal e de imposição de autoridade observada a partir do trato do antagonista vivenciado por Tony Ramos (Segismundo) em relação ao protagonista. Ele se apresenta como fruto do sistema legal do período do Estado Novo (1937-1945), fazendo parte da polícia política do período que, segundo Pacheco (2010, p. 137), simboliza “[...] o sistema repressivo em sua totalidade, centrifugando as atividades de inteligência, investigação policial e repressão direta”, colocando-se de forma “[...] independente de quaisquer outros departamentos do governo, inclusive das Forças Armadas”. Cabe frisar que, segundo o autor,

[...] O Estado Novo, com o apoio das elites, apresenta-se, de acordo com seus defensores, [como] a única via para a industrialização e crescimento do Brasil garantindo uma estabilidade econômica, social e política. Neste contexto, as propostas liberais, integralistas e comunistas, assim como seus partidários, tornam-se perigosas ao projeto de desenvolvimento nacional e sua ordem, na medida em que o Estado Novo configura-se como a única forma de levar o Brasil ao desenvolvimento almejado. [...] [Esses ideais] tornam-se, a partir da visão doutrinária aqui demonstrada, ameaças que devem ser contidas em prol do crescimento da nação (PACHECO, 2010, p. 128).

É a partir desse contexto de tensões políticas, com repressão e perseguição dos que são considerados contrários as estruturas vigentes ao Estado Novo, que a produção fílmica apresenta *Segismundo* como fruto do sistema e da sociedade de sua época. O personagem se desenvolve como vítima e transmissor de um aparelho político/ideológico que se vale de diferentes instrumentos de violência. Também se destaca a própria formação pessoal do antagonista, levando-o aos cargos de policial político e agente alfandegário.

No que diz respeito a estrutura deste ensaio, ele se divide entre o tópico intitulado *“Seu teatro me fez chorar!”: o teatro como possibilidade de diálogo na relação e desenvolvimento de Clausewitz e Segismundo*, e o capítulo conclusivo *“Foi... foi o teatro”: considerações e ponderações finais*, no qual são apresentadas as considerações finais acerca das questões gerais aqui discutidas.

“Seu teatro me fez chorar!”: o teatro como possibilidade de diálogo na relação e desenvolvimento de Clausewitz e Segismundo

Permeada por tensões e questões políticas do período histórico onde a produção fílmica se situa (1945), a relação do protagonista com o antagonista é demarcada pelo processo formativo social que ambos possuem, em relação às vivências e às experiências que os permeiam. O filme perpassa questões que advêm tanto do fim do Estado Novo (29 de outubro de 1945) quanto pelo fim da Segunda Guerra Mundial (02 de setembro de 1945). Esses fatos fundamentam a peça teatral que dá base ao filme o qual, como exposto por Oliveira (2020, p. 116), possui uma trama que:

[...] Se situa nos limites do realismo, elaborado nas suas fissuras pela técnica e desenvolvimento de recursos épicos e líricos num formato fabular que rompe com a forma dramática tradicional. A composição da sua estrutura baseia-se em duas vertentes: um viés que utiliza recortes históricos de fatos sócio-políticos da realidade brasileira e mundial: final da Segunda Guerra (1939-1945) e da Era Vargas – Estado Novo (1937-1945) e um viés estético no qual o autor faz uso da metáfora teatral (*theatrum mundi*) para refletir acerca da função do teatro e por extensão da arte no mundo contemporâneo numa rede complexa de significados, expostos numa configuração precisa pela utilização da metalinguagem e da intertextualidade.

Essa dualidade histórica é interpretada e apresentada aos espectadores por meio dos personagens Segismundo, chefe de imigração e ex-oficial da polícia política de Getúlio Vargas; e por Clausewitz, ex-ator polonês que busca começar vida nova no Brasil como agricultor após o fim da segunda guerra. A jornada de reencontro do protagonista com sua vocação, o fazer teatral, também é adaptada da linguagem teatral para a linguagem fílmica, o que é ressaltada pelo desenrolar do enredo.

Cabe mencionar que a metáfora teatral (*theatrum mundi*) exposta por Oliveira (2020) serve, conforme ponderações de Sennett (1999)⁶⁰, a três propósitos morais que são constantes na vida social: 1) a introdução da ilusão e da desilusão enquanto questões fundamentais que permeiam a vida social; 2) a separação entre a natureza humana e a ação social, e 3) os retratos da arte de representação praticada pelos indivíduos em seu cotidiano, em que eles estão desempenhando papéis. Tais questões não fogem da realidade fílmica estudada.

Essa metáfora é trabalhada no filme de modo a demarcar os papéis sociais dos personagens centrais. Marcados pelas atrocidades e violências propiciadas pela ditadura e pela Guerra⁶¹, as vidas dos protagonistas se cruzam quando Clausewitz é detido na alfandega do Rio de Janeiro, após recitar o poema *Mãos Dadas*, de Carlos Drummond de Andrade. Esse fato gera uma tensão e uma suspeita nos agentes de imigração, afinal o protagonista, que é polonês, possui um domínio incomum do português, distinguindo-se dos demais viajantes que com ele chegaram ao Brasil. Sua atitude considerada suspeita, por divergir da profissão que alega ter (agricultor), faz com que os agentes detenham o ex-ator polonês, que é posto sob suspeita de ser um nazista em fuga, sendo levado a Segismundo que busca barrar sua entrada no país.

O filme, apesar das tramas paralelas ligadas ao desenvolvimento do antagonista, dá ênfase ao encontro e diálogo entre Clausewitz e Segismundo. O antagonista, que interpreta o papel de chefe da imigração, determina a volta do ex-ator ao navio que acabara de desembarcar. Dado seu cargo, observa-se que Segismundo se imbuí de uma autoridade baseada em argumentos que impõem uma transgressão que, a priori, não se apresenta materialmente, mas de modo simbólico. Essa transgressão possui a língua como meio de perpetuação. Dialoga-se com Bourdieu (1989, p. 11) quando ele propõe que:

Contra todas as formas do erro “interacionista”, o qual consiste em reduzir as relações de força a relações de comunicação, não basta notar que as relações de comunicação são, de modo inseparável, sempre, relações de poder que dependem, na forma e no conteúdo, do poder material ou simbólico acumulado pelos agentes (ou pelas instituições) envolvidos nessas relações e que, como o dom ou o *potlach* [grifo do autor], podem permitir acumular poder simbólico. É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os “sistemas simbólicos” cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que fundamentam.

Segismundo, amparado pelo sistema/instituição ao qual representa, deixa claro para Clausewitz que, naquele momento, independente da legalidade da sua entrada no Brasil, seu destino estaria em suas mãos. Enquanto agente alfandegário, é ele quem dita as regras do

⁶⁰ Sennett (1999, p. 382) expõe que o “[...] imaginário do *theatrum mundi* [grifo do autor] mostra aquilo que é potencial em termos de expressão na sociedade”, da qual se tem o processo de “[...] erosão da vida pública [que] mostra o quê, de fato, se tornou esse potencial: na sociedade moderna, as pessoas se tornaram atores sem uma arte”. Tal contexto vai de encontro ao enredo do filme, em especial no desenvolvimento do protagonista: Clausewitz.

⁶¹ Cabe propor que as vivências e “traumas” sentidos pelos personagens em relação aos dois marcos históricos propostos (ditadura e guerra) são distintas: enquanto Segismundo é assombrado pelas torturas que cometeu enquanto policial político e pela vingança dos que foram soltos com o fim da ditadura de Getúlio Vargas, Clausewitz é assolado pelas mortes que presenciou e pela culpa de ter sobrevivido a Segunda Guerra enquanto conhecidos, amigos e familiares foram mortos. Aqui a tênue linha posta entre os personagens para separá-los enquanto protagonista e antagonista é diluída e reforçada, conforme o filme e os personagens são desenvolvidos.

jogo de dominação e autoridade, que demarca a relação de protagonismo/antagonismo que há entre os personagens. A peça que dá origem ao filme, por ser “[...] constituída por uma situação de representação em que há um presente congelado sem perspectivas de futuro e um discurso temático crítico à fragmentação do homem diante do sistema capitalista abordando temas como violência e opressão” (OLIVEIRA, 2020, p. 118), demonstra e constrói o antagonista como baluarte representativo do homem que só cumpre ordens, independentemente dos resultados que tais ordens propiciem. Voltaremos a esse ponto mais adiante.

Como o personagem de Dan Stulbach inicialmente se apresenta como agricultor, fato frisado em vários momentos para justificar as motivações que o levaram a buscar trabalho/refúgio no Brasil⁶², observa-se certa imposição de autoridade baseada a partir de questões de classe. Dada sua desenvoltura com o português e a falta de calos nas mãos que indicassem seu trabalho com a terra, Segismundo logo sentencia-o a retornar ao navio afirmando que ele, diante de evidentes indícios, deveria ser um nazista em fuga. Afinal “[...] a impressão de realidade criada por uma representação é uma coisa delicada, frágil, que pode ser quebrada por minúsculos contratempos” (GOFFMAN, 1985, p. 58).

FIGURA 01:

Segismundo confere as mãos de Clausewitz, observando que elas não possuíam calos.



Fonte: Filme Tempos de Paz (2009).

Clausewitz enquanto indivíduo que nega seu passado e sua vida encerrada pela guerra, buscou assumir o “papal” de agricultor, não em busca de forjar uma nova identidade, mas sim como maneira de recomeçar sua vida. Ele compõe uma partitura cênica social do qual passa a acreditar em sua própria atuação. Aqui se dialoga com Goffman (1985, p. 25) quando ele propõe que a crença que os indivíduos possuem nas representações sociais em suas vidas cotidianas podem possuir extremos, sendo que, para todos os efeitos, em um desses extremos “[...] encontramos o ator que pode estar inteiramente compenetrado de seu próprio número. Pode estar sinceramente convencido de que a impressão de realidade que encena é a verdadeira realidade”.

Mas a atuação social do protagonista se dissolve quando as marcas de sua vida passada (a desenvoltura com a língua portuguesa, sua dicção e postura, assim como a falta de indícios físicos de que trabalhava com a terra - neste caso a falta de calos nas mãos) contradizem sua atual representação. Como propõe Goffman (1985, p. 192),

⁶² Um argumento recorrente citado pelo protagonista se baseia na afirmação de que o Brasil precisava, naquele momento, de braços fortes para a lavoura, fato que justificaria a adoção da agricultura como início de uma nova vida do personagem no país.

A vida passada e o curso habitual de atividades de determinado ator contém tipicamente alguns fatos que, se fossem introduzidos durante a representação, desacreditariam ou, no mínimo, enfraqueceriam as pretensões relativas à sua personalidade, que o ator estava tentando projetar, como parte da definição da situação.

Cabe salientar que a análise da representação empregada por Goffman (1985) diz respeito ao modo como os indivíduos se interrelacionam no social, onde o autor emprega essa metáfora advinda do mundo do cinema/teatro para embasar suas colocações. Assim, faz-se necessário frisar que, embora o personagem Clausewitz seja um ator na realidade fílmica empregada, a análise proposta nos parágrafos anteriores se vale de sua representação social. Como ele negava sua profissão de ator abdicando do teatro e buscando nova vida como agricultor no Brasil, a análise proposta foca no contexto no qual o protagonista fazia uso de uma representação social, uma fachada forjada não enquanto arte (atuação), mas sim como meio de perpetrar uma nova vida/identidade, buscando atuar como agricultor, dado seus traumas durante a guerra. Clausewitz não era um nazista, como Segismundo suspeitava, mas um fugitivo da guerra buscando, além de refúgio, um recomeço.

Destaca-se que a mesma análise empregada ao protagonista tende a se valer para a postura adotada por Segismundo, que assume uma postura autoritária inerente tanto à sua atual posição, quanto em consonância ao seu passado. O personagem de Tony Ramos cometeu torturas e atos atrozos como policial político na ditadura de Getúlio Vargas, fator que, de certo modo, tem seu impacto minimizado ao observar o desenvolvimento do personagem. Mas tal “apaziguamento” dos atos cometidos pelo personagem não parte de uma narrativa que enfoca a culpabilização de suas vítimas⁶³, buscando demonstrar que os que sofreram tortura “mereceram”. Como ele sempre afirma, sempre fizera o que mandaram fazer. Como propõe Coimbra (2001, p. 18), a “[...] omissão e mesmo a conivência por parte da sociedade fazem com que muitos dispositivos repressivos se fortaleçam em nosso cotidiano, apesar de não serem defendidos publicamente”.

Cabe propor que a tortura no Brasil não surge somente na ditadura militar de 1964. Essa prática era adotada desde o tempo da escravidão, época em que escravos eram submetidos a torturas diversas e rudimentares (OLIVEIRA, 2011). Já na ditadura de Getúlio Vargas, as torturas eram realizadas pelas polícias políticas, principalmente a partir dos anos 60, com a implantação do Ato Institucional nº 5 - AI-5 (COIMBRA, 2001). Como propõe Adorno (2022, p. 149) “[...] na medida em que colocamos o direito do Estado acima do de seus integrantes, o terror já passa a estar potencialmente presente”.

No filme o antagonista é apresentado de modo a “humaniza-lo”, demonstrando uma narrativa onde sua história de vida o levou a exercer seu papel social como chefe da imigração e policial político. Esses dois pontos (vida privada e papel social) são postos em contradição, principalmente quando ele demonstra culpa e receio pelos atos cometidos, alegando posteriormente que só fez o que fez porque o mandaram fazer⁶⁴. Assim, dialoga-se com Goffman quando este propõe que “[...] espera-se que haja uma certa burocratização

⁶³ Há, no filme, um personagem interpretado pelo próprio diretor (Daniel Filho), intitulado dr. Penna: um médico que foi torturado por Segismundo, e teria cuidado de sua irmã antes de ser capturado pela polícia política. O personagem, que serve para demonstrar que nem todos os perseguidos pela ditadura de Getúlio Vargas eram propriamente “culpados”, após ser solto da cadeia vai em busca do antagonista, encontrando-o apenas no final do filme, onde assiste a apresentação do monólogo de Clausewitz na alfandega, junto ao personagem de Tony Ramos.

⁶⁴ Cabe salientar que a história de vida de Segismundo também é explorada de modo a “justificar” sua trajetória, quando ele afirma no decorrer do filme que, por ser órfão cresceu com a ideia de que devia fazer tudo o que lhe ordenavam para ser “útil” aos outros, independentemente dos resultados de suas ações.

do espírito, a fim de que possamos inspirar a confiança de executar uma representação perfeitamente homogênea a todo tempo” (1985, p. 58). Cabe também salientar que:

[...] A ideia de que a virilidade consiste num grau máximo de capacidade de suportar dor há muito se converteu em fachada de um masoquismo que – como mostrou a psicologia – se identifica com muita facilidade ao sadismo. O elogiado objetivo de “ser duro” de uma tal educação significa indiferença contra a dor em geral. No que, inclusive, se diferencia tanto a dor do outro e a dor de si próprio. Quem é severo consigo mesmo adquire o direito de ser severo também com os outros, vingando-se da dor cujas manifestações precisou ocultar e reprimir (ADORNO, 2022, p. 139).

Tal passagem de Adorno (2022) reflete a construção de Segismundo como personagem que, na trama, transita entre as esferas de antagonismo/protagonismo. Há de se observar o paralelo entre a postura adotada por Segismundo e os nazistas contra os quais ele prega ser necessário barrar a entrada no país. Em *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal* (1999), Hannah Arendt apresenta um relato sobre o julgamento de Adolf Eichmann, um dos oficiais da Alemanha nazista responsável por organizar o Holocausto. Na obra, a autora põe em perspectiva a figura não de um sujeito cruel e sedento por sangue, mas de um homem banal que apenas seguia ordens de seus superiores e que buscava ascender em seu cargo, dado que a “[...] não ser por sua extraordinária aplicação em obter progressos pessoais, ele não tinha nenhuma motivação” (ARENDDT, 1999, p. 355) que fosse justificar seus atos. Segundo a autora, diferentemente de outros nazistas, Eichmann não possuía disposições antisemitas; ele cometeu aquelas barbáries tão somente pelas obrigações que seu cargo exigia. O personagem de Tony Ramos é retratado desse mesmo modo na trama do filme: ele era alguém que cumpria as exigências de seu cargo afirmando categoricamente que só fizera o que mandaram fazer e que, agora com o fim do Estado Novo, se via descartado e sem serventia.

O autoritarismo e os diversos tipos de violência empregados por Segismundo, seja contra Clausewitz ou contra aqueles a quem torturou, ocorriam por diferentes fatores formativos e sociais. Fazia parte do “papel social” do antagonista empregar autoridade e força como meios de demarcar sua autoridade. Ele representava a instituição e o aparato político/burocrático que o moldavam. O desenvolvimento do antagonista (papel esse que pende para protagonismo em determinados pontos do filme) demonstra que, sim, muitos são os fatores que concorrem para que ele imponha e seja vítima das violências que empregou, tornando-se também uma ferramenta do sistema ditatorial ao qual servia.

A narrativa avança a partir do momento em que Segismundo decide mandar o protagonista de volta ao navio, não aceitando sua entrada no Brasil. Contudo, Clausewitz recebe uma segunda chance quando um dos agentes da alfandega (Honório, interpretado por Ailton Graça) escuta uma senhora polonesa falar sobre o ator. Por causa de sua pouca intimidade com a língua polonesa, ele só compreende o que é dito quando ela narra as atrocidades cometidas (no mundo cênico) pelo personagem que Clausewitz interpretava nos palcos, o que relata de imediato para Segismundo que, intrigado, decide interrogar mais uma vez o protagonista.

É nesse momento que o personagem interpretado por Dan Stulbach, ao ser questionado, enfim assume que já foi ator, respondendo “decidi ser agricultor. Eu não quero mais saber do teatro. O senhor acha que tem lugar para o teatro no mundo depois desta guerra?” (TEMPOS DE PAZ, 2009). Sua desilusão com seu ofício leva tanto o personagem, quanto o espectador à reflexão acerca de como a arte pode voltar a ter utilidade em um mundo capaz de abrigar tamanhas atrocidades como as ocorridas na Segunda Guerra. Tal colocação, quando posta em perspectiva, pode ser comparada as

afirmações de Adorno (1998) quando pondera ser um ato bárbaro escrever poemas após o ocorrido em Auschwitz.

FIGURA 02: Segismundo interroga Clausewitz



Fonte: Filme Tempos de Paz (2009).

A fala de Clausewitz demarca a desilusão que ele possui com seu ofício. Diante os horrores da guerra que vivenciou, ele chega a dizer para Segismundo: “o mundo que eu vi... o teatro nunca vai falar do mundo que eu vi” (TEMPOS DE PAZ, 2009), frase que põe em perspectiva sua descrença diante de sua arte.

Com o desenrolar da trama e, ao ouvir os argumentos do protagonista, Segismundo decide propor a Clausewitz um trato: o navio do qual o protagonista havia desembarcado partiria em 10 minutos. Se o ex-ator o fizesse chorar com suas histórias de guerra nesse intervalo de tempo, estaria livre para entrar no Brasil por meio de uma carta de salvo conduto. Do contrário, ele embarcaria novamente no navio, independentemente de seu destino final.

Clausewitz se vê encurralado e busca narrar os horrores da guerra por ele presenciada. Mas não adquire êxito em sua empreitada, visto que o antagonista se demonstra apático diante os relatos, alegando já ter ouvido muitos outros iguais. De pronto, Segismundo começa a narrar suas histórias como torturador e suas experiências. Demonstra que, durante sua vivência como policial político, ele foi responsável por atos tão hediondos como os visualizados pelo protagonista na grande Guerra.

É nesse momento, diante os duros relatos de Segismundo e sua postura rígida, que o protagonista polonês se reencontra com sua vocação e decide, por meio de um monólogo teatral, tentar ganhar sua entrada no Brasil. Após a performance, Clausewitz arranca lágrimas do chefe da imigração. Segismundo então logo afirma: “[...] o pior é que não entendi nada que o sujeito disse” (TEMPOS DE PAZ, 2009). Essa fala demonstra que o jogo teatral executado pelo protagonista superou a barreira de comunicação entre idiomas diferentes, dado que Segismundo, um homem sem contato com o teatro, sentiu-se tocado pela atuação do protagonista sem nem mesmo entender o significado do monólogo assistido. Assim, salienta-se que:

[...] Somente a pouquíssimos homens, devido às pressões da sobrevivência, foi dado apreender o universal no mergulho em si mesmos, ou foi permitido que se desenvolvessem como sujeitos autônomos, capazes de se expressar livremente. Os outros, contudo, aqueles que não apenas se encontram alienados, como se fossem objetos, diante do desconcertado sujeito poético, mas que também foram rebaixados literalmente à condição de objeto da história, têm tanto ou mais direito de tatear em busca da própria voz, na qual se enlaçam o sofrimento e o sonho (ADORNO, 2003, p. 76-77).

Essa reflexão vai de encontro ao que propõe o diretor e ator japonês Yoshi Oida (2012), que afirma que o teatro possibilita uma comunicação mais profunda entre os homens, não se limitando somente ao contato físico ou uso das palavras. Como alude Adorno (2003, p. 75), “[...] a linguagem fala por si mesma apenas quando deixa de falar como algo alheio e se torna a própria voz do sujeito. Onde o eu se esquece na linguagem, ali ele está inteiramente presente”.

FIGURA 03: Clausewitz encerra seu monólogo, fazendo Segismundo chorar



Fonte: Filme Tempos de Paz (2009).

O ex-ator, enfim, ganha seu salvo conduto e sai sorrindo junto com o antagonista. Enquanto os dois caminham para a saída da sala de interrogatório, Clausewitz assume que a história contada, na realidade, era um monólogo teatral e não um fato real. Segismundo indignado profere: “seu teatro me fez chorar! Foi a merda do seu teatro que me fez chorar!” (TEMPOS DE PAZ, 2009). Nisso, o que se segue é o seguinte diálogo:

CLAUSEWITZ (RINDO): Foi... foi o teatro.

SEGISMUNDO: E o que o senhor acha que provou para mim?

CLAUSEWITZ: Para o senhor eu não provei nada. Provei para mim mesmo. Olha... eu sei que o Brasil precisa de braços para a agricultura. Mas eu sou ator. Esta é a minha profissão. Eu não sei para que serve o teatro no mundo depois dessa guerra. Só sei que eu tenho que continuar a fazer o que eu sei fazer. Um dia alguém vai saber para que serve, não? Se serve. Para mim, basta fazer. Fazer teatro (TEMPOS DE PAZ, 2009).

O teatro, como pontua o dramaturgo e diretor Augusto Boal (1996), é uma atividade artística intimamente ligada ao ser humano e condicionada por tendências do contexto sociocultural no qual o indivíduo se insere. Boal, por meio dessa ótica, visualiza o teatro além de seu viés de entretenimento, dotando sua execução de um ideário político capaz de interpretar a sociedade por meio de uma criticidade política. O autor formula que o teatro é, em síntese, a auto-observação do ser humano que induz e promove a criatividade, criação e invenção das descobertas da humanidade, dado que o “[...] teatro nasce quando o ser humano descobre que pode observar-se a si mesmo: ver-se em ação. Descobre que pode ver-ser no ato de ver – ver-se *em situação*” (BOAL, 1996, p. 27, grifo do autor). Adorno (2003, p. 68) irá formular que as obras de arte “[...] têm sua grandeza unicamente em deixarem falar aquilo que a ideologia esconde”.

Os efeitos da guerra levaram Clausewitz a fugir não somente de seu país, mas de sua vocação artística. A trama, entre outros pontos de desenvolvimento, aborda o reencontro do protagonista com seu ofício artístico. Suas idealizações são postas em perspectiva quando se depara com Segismundo que, tal qual os soldados nazistas que o

perseguiram na guerra, valia-se da violência como meio para perpetuar as ordens que recebia. O antagonista, que simbolizava e transmitia os horrores da ditadura, fora “desarmado” pela atuação de Clausewitz, levando ambos os personagens a uma construção onde enfim [re]encontraram seus objetivos⁶⁵.

Ao creditar a ideia de que o cerne do ser humano está atrelado ao conceito de artista, Boal (2009) situa o teatro em um patamar de indispensabilidade para a vida humana. Em seu método do Teatro do Oprimido, que se baseia em ser feito *do* Oprimido, *para* o Oprimido e *sobre* o Oprimido, o ator é dotado de uma importância social ímpar, tendo como instrumentos de seu ofício as ações concretas advindas do exercício social (BOAL, 2009). Tal reflexão vai ao encontro daquilo que foi proposto por Adorno (2003, p. 66) que, ao tratar da lírica, pondera que o social não deve estar desvinculado da arte, dado que

[...] A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela. É isso o que se deve esperar, e até a mais simples reflexão caminha nesse sentido. Pois o teor [*Gebalt*] de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal.

O filme, ao trabalhar a autoidentificação de Clausewitz com o teatro, dialoga indiretamente com as formulações de Adorno e de Boal. É o conflito interno do protagonista entre os traumas vivenciados e a negação de sua vocação teatral que fomentam seu desenvolvimento enquanto personagem. Cita-se Boal (1996, p. 28) quando ele propõe que o teatro “[...] pertence a poucos, não deve[endo] jamais esconder a existência e permanência da *vocação teatral*, que pertence a todos. O teatro é uma atividade vocacional de todos os seres humanos”.

Vale destacar a utilização, por parte do protagonista, de suas técnicas teatrais em conjunto com sua história de vida na guerra, da qual foram capazes de criar uma “verdade cênica”. Como Becker (1977, p. 09) formula, um “[...] mundo artístico será constituído do conjunto de pessoas e organizações que produzem os acontecimentos e objetos definidos por esse mesmo mundo como arte”. Assim, o artista não pode ser visualizado de modo isolado ao contexto social geral, visto que, ainda conforme o mesmo autor, “[...] o mundo da arte se espelha na sociedade mais ampla na qual está inserido”. Assim, há em prática a vivência e experiência de guerra que Clausewitz possui, ajudando-o a responder sua própria indagação acerca da importância do teatro em um mundo em guerra.

Cabe propor o seguinte:

⁶⁵ A jornada de Clausewitz pode ser posta em paralelo com a obra fílmica *O Pianista* (*The Pianist*), de 2002, que narra a história de Wladyslaw Szpilman, um pianista judeu que vê sua vida desmoronar após o começo da segunda guerra mundial. A rádio onde trabalhava fora bombardeada, perde amigos e família e precisa se esconder nos escombros de sua cidade (Varsóvia), buscando sobreviver às intempéries da guerra. O filme finaliza com Szpilman tocando para uma plateia numerosa em sua cidade, demarcando que sua vocação também teria sobrevivido aos horrores da guerra.

[...] A personalidade sadia do ator busca, na riqueza da pessoa, seus personagens, não tão sadios como ele, gente doente. Permite-se, então, o exercício – dentro dos precisos limites do palco e da hora – de todas essas tendências associadas, desejos inaceitáveis, comportamentos proibidos, sentimentos malsãos. No palco, tudo se permite, nada se proíbe. Os diabos e os santos da pessoa do ator têm plena liberdade de se expandirem, de viverem o orgasmo do espetáculo, de se transformarem de potência em ato. Mimeticamente, empaticamente, o mesmo acontece com Diabos e Santos análogos que são despertados nos corações dos espectadores. Isto, com a esperança de que todos se cansem e readormeçam. (BOAL, 1996, p. 51-52).

Desse modo, o filme apresenta o teatro não somente como mecanismo capaz de retratar o social, mas também como ferramenta de diálogo que fomentou a relação e desenvolvimento dos personagens principais. Segismundo que, no começo da trama, apresenta-se confuso, depressivo e com pensamentos de fuga do país⁶⁶, tem uma experiência importante a partir da apreciação do monólogo de Clausewitz, capaz de levá-lo à reflexão de si. Segismundo chora se desarmando da autoridade ríspida que demonstrou possuir em sua relação com o protagonista durante toda a trama. Mesmo não podendo compreender em totalidade o que foi dito por Clausewitz em seu monólogo, Segismundo se emociona por visualizar o jogo teatral encenado pelo protagonista.

Como propõe Guénoum (2014, p. 28, grifos do autor):

[...] O efeito da representação seria análogo ao que acontece quando atribuímos a um dado indivíduo sua identidade, quando nós o *reconhecemos*. Em matéria de representação, *o conhecimento seria um reconhecimento*. E este reconhecimento procederá por *identificação*: como diante de um cadáver ou de uma silhueta, a representação, assim compreendida, nos permitirá atribuir a coisa vista, ou melhor, re-atribuir-lhe por re-conhecimento, o que nós conhecíamos (de um outro modo) como sendo sua identidade.

O final do longa-metragem ainda reforça tal desenvolvimento. Quando Clausewitz, ao subir no balcão da alfândega, apresenta novamente seu monólogo para todos os presentes, se veem em cena todos os personagens do filme, dentre os quais estão presentes a irmã de Segismundo (interpretada por Louise Cardoso) e o Dr. Penna (interpretado por Daniel Filho), que passou o filme à procura do chefe de imigração para cobrá-lo pelas torturas que sofreu e pelo tempo que passou na cadeia. O encontro dos dois, enquanto espectadores de Clausewitz, resume-se a um olhar que logo é irrompido pelo monólogo executado. Ambos, diante aquele momento, mantêm suas intrigas em suspensão, enquanto o longa se encerra.

Ressalta-se que as relações de autoridade, poder, dominação e hierarquia social ainda se fazem presentes. Mas, diante o monólogo apresentado pelo protagonista, uma pausa foi imposta no ritmo caótico da alfandega. Como que por suspensão, a trama demonstra que a arte espelha o social e a representa. Agora todos os que o assistem são tão somente espectadores que participam do jogo cênico engendrado por Clausewitz. Como propõe Oida (2012, p. 43), “[...] em realidade, basta que algumas pessoas se reúnam em algum lugar, não importa onde, e que alguém conte uma história para que o espaço comece a ser vivenciado como um teatro”.

⁶⁶ Com o fim do Estado Novo, perda do cargo de policial político e soltura dos presos políticos torturados por Segismundo, o personagem demonstra, durante toda a trama, uma postura agressiva, depressiva e de confusão, receando pelas represálias que poderia ter, assim como por se sentir descartado pelo Estado.

“Foi... Foi o teatro.”: considerações e ponderações finais

A necessidade do teatro, conforme ponderações de Guénoun (2014), baseia-se no jogo entre atores, que atuam e praticam sua arte, e dos espectadores que assimilam essa atuação ao contemplar o jogo do ator em cena. Assim, como pondera o autor, o teatro “[...] é o jogo deste existir que oferece ao olhar o lançar de um poema. Só o teatro faz isto: só ele lança o poema para diante de nossos olhos, e só ele lança e entrega integridade de uma existência” (GUÉNOUM, 2014, p. 147).

No filme de Daniel Filho, o teatro, enquanto ofício do protagonista, é utilizado como ferramenta de desenvolvimento para ambos os personagens: Clausewitz, enquanto ator, reencontra-se com sua vocação; e Segismundo, enquanto espectador, vê-se confrontado com uma crítica interna acerca de seu passado e suas atitudes no presente. O jogo teatral demarca-se de forma nítida no desenrolar da trama, tornando-se um dos elementos principais do filme.

Outro elemento analisado neste ensaio é o uso do aparato estatal para a imposição de diversas violências. Segismundo por meio de narrativas autoritárias e institucionais se põe como soberano sobre a vida do protagonista. A relação de ambos é marcada por esses entraves, sendo que Segismundo deixa explícito em suas falas que é fruto direto do sistema que reproduz. Afinal, como ele sempre afirma: sempre fez o que lhe mandaram fazer. Tal afirmação não tira de Segismundo o peso dos atos por ele cometidos como policial político, mas, em conjunto com sua história de vida, permite traçar o que levou o personagem a ser quem era.

Assim, a adaptação fílmica da peça de Bosco Brasil traz às telas uma adequação que dialoga diretamente com as noções de importância e de necessidade do teatro como arte e instrumento social; o reencontro vocacional com a arte; e a violência e a tortura enquanto instrumentos de repressão do Estado. Além disso, cabe ressaltar o desenvolvimento subjetivo e formativo do antagonista que põe em perspectiva sua história de vida. Todos esses fatores são propostos tendo como *background* o contexto político-social da época em que o drama se passa, definindo a relação entre os personagens principais a partir de questões de classe e reestabelecida por meio da arte.

Referências

ADORNO, Theodor W. Crítica cultural e sociedade. In: **Prismas**. Trad.: Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 7-26.

_____. **Educação e emancipação**. 4ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2022.

_____. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2003.

ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

BECKER, Howard S. Mundos Artísticos e Tipos sociais. In: VELHO, Gilberto (org.). **Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte**. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1977. p. 9-26.

BOAL, Augusto. **O arco íris do desejo: o método Boal de teatro e terapia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BOURDIEU, Pierre. **O poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand, Brasil, 1989.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

COIMBRA, Cecília Maria Bouças. Tortura ontem e hoje: resgatando uma certa história. **Psicologia em estudo**. Vol. 6, nº 2. Maringá. Jul./dez. 2001. p. 11-19. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/pe/a/sHSXNwdpt6x5LsLMc9S7pgd/?lang=pt&format=pdf>> Acessado em: 06 de set. de 2022.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis, Vozes, 1985.

GUÉNOUM, Denis. **O teatro é necessário?** São Paulo: Perspectiva, 2014.

OIDA, Yoshi. **Um ator errante**. São Paulo: Via Lettera, 2012.

OLIVEIRA, Ronaldo Magalhães. A construção dramática da peça teatral *Novas Diretrizes em Tempos de Paz*: fragmentos da gênese criativa. **Valittera – Revista Literária dos Acadêmicos de Letras**. Vol. 01, n. 02. 2020. p. 114-126. Disponível em: <<https://periodicosonline.uems.br/index.php/valit/article/view/3945/3328>> Acessado em: 26 de julho de 2022.

OLIVEIRA, Luciano. Ditadura Militar, tortura e história: a “vitória simbólica” dos vencidos. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. Vol. 26, nº 75. São Paulo. Fevereiro, 2011. p. 7-26. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/qrCjX6fQXc99KRHJcG5YBNg/?format=pdf>> Acessado em: 06 de set. de 2022.

PACHECO, Thiago da Silva. As duas faces da repressão: semelhanças e diferenças da polícia política durante o Estado Novo (1937-1945) e durante a Ditadura Militar (1946-1983). **Revista de História Comparada**. Vol. 4, nº. 1. Rio de Janeiro. 2010. p. 126-139. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4813051>> Acessado em: 06 de set. de 2022.

SENNETT, Richard. **O desafio do homem público: as tiranias da intimidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

FILMES CITADOS

O PIANISTA. Direção: Roman Polanski. Brasil: Europa filmes, 2002. 1 DVD (2h20min.)

TEMPOS DE PAZ. Direção de Daniel Filho. Brasil: Globo Filmes, 2009. 1 DVD (1h20min.).

CAPÍTULO 12

RACIONALIDADE SONSA E LOUCURA SÃ EM *MINEIRINHO*, DE CLARICE LISPECTOR

Stamberg José da Silva Júnior⁶⁷



(Ilustração: Quihoma Isaac)

RESUMO: Neste ensaio, discutimos a relação entre a racionalidade e a insanidade moderna na crônica *Mineirinho*, de Clarice Lispector. Analisamos os possíveis desdobramentos acerca da dualidade ontológica do ser e as ideias de violência e justiça, temas que atravessam a obra supracitada da escritora. Para a análise, utilizamos elementos da teoria social e filosófica que corroboram com o argumento de que, embora apareça de forma rara nas publicações da autora, podemos apreender uma crítica social a um estado de barbárie e brutalidade – destoante dos ideais iluministas – não apenas àqueles que cometem crimes, mas em todos nós.

PALAVRAS-CHAVE: Clarice Lispector; razão; autoconhecimento; loucura; justiça.

⁶⁷ Doutorando no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina. Bolsista Capes-DS.

Introdução

Existe algo na natureza humana que é um tanto difícil de explicar: algo semelhante a uma dualidade. Somos repletos de contradições. Parece que ao passo em que temos a dignidade de dar a mão, ajudar e ter empatia pela condição do semelhante, podemos simultaneamente colocar o pé para que este caia. Depois, pisamos em cima dele. Se for possível, faremos com que ele vire parte do asfalto. Augusto dos Anjos (1994) já diria, de forma clássica, que “a mão que afaga é a mesma que apedreja”. Ele não errou.

Chamamos a nossa raiva, vingança e sede de poder como “justiça”. Nietzsche (2019) já falava sobre o assunto: argumentava que este é um traço da civilização ocidental. Dizia que essa característica é oriunda do ressentimento inerente à cultura hespérica, fruto de um platonismo barato aos moldes cristãos. Na cabeça do filósofo, todos nós estamos sujeitos a essa espécie de constelação afetiva que se vinga do outro em nome do “bem” coletivo.

Pois é. Eis que no começo da década de 60 do século passado, um criminoso é assassinado pela polícia. Nada muito anormal para aquele período, embora pouco pareça ter mudado de direção na contemporaneidade. O problema, caro leitor, foi a forma: o foragido levou treze tiros. Clarice ficara chocada à época do recebimento da notícia: “apenas uma bala bastava. O resto era prepotência. Era vontade de matar”, avalia a escritora em entrevista à TV Cultura, no ano de 1977. O fato toca de forma tão profunda a autora, que a faz escrever uma crônica sob o mesmo nome do criminoso: *Mineirinho*.

Na publicação, Clarice levanta questionamentos acerca da justiça, da violência e da própria razão moderna. A autora poderia parar nestes pontos, mostrando sua indignação por meio das palavras que cortam gargantas, ferem corações e tecem destinos. Se assim o fosse, porém, não estaríamos falando da ucraniana radicada em Recife que teve uma trajetória disruptiva na literatura brasileira e mundial pelo modo em que enxerga o humano. Clarice vai além. Navega nas águas obscuras e desvela aquilo que ninguém quer mostrar: a hipocrisia e a dualidade em nós. Nós matamos o Mineirinho. Fomos e somos coniventes. Mas nós também somos o Mineirinho. O “décimo terceiro tiro era meu. Eu me transformei no Mineirinho”, relataria a autora na entrevista supracitada.

No próprio texto, Clarice (1999, p.12) olha para si enquanto espécie e proclama: “Suponho que é em mim, como um dos representantes de nós, que devo procurar porque está doendo a morte de um facínora”. Ela também deveria odiá-lo, assim como todos nós. Mas parece que algo grave ocorre no seu íntimo quando o fato exterior do assassinato lhe toca... Bom, neste capítulo, discutiremos uma breve análise acerca do texto da autora, associando-o a elementos da teoria social e filosófica que discutam o tema proposto.

Nós, os sonsos essenciais

Mas há alguma coisa que, se me faz ouvir o primeiro e o segundo tiro com alívio e segurança, no terceiro me deixa alerta, no quarto desassossegada, o quinto e o sexto me cobrem de vergonha, o sétimo e o oitavo eu ouço com o coração batendo de horror, no nono e no décimo minha boca está trêmula, no décimo-primeiro digo em espanto o nome de Deus, no décimo segundo chamo-lhe meu irmão, o décimo terceiro tiro me assassina – porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro. Essa justiça que vela meu sono, eu a repudio, humilhada por precisar dela. Enquanto isso durmo e falsamente me salvo. Nós, os sonsos essenciais. Para que minha casa funcione, exijo de mim, como primeiro dever, que eu seja sonsa, que eu não exerça a minha revolta e o meu amor, guardados (LISPECTOR, 1999, p. 12).

Embora envolta em uma aura de mistério e tons herméticos a ela atribuídos, em *Mineirinho* Clarice é bastante clara: a razão que mata é dissimulada e fingida. A justiça que dizemos confiar não passa da vingança de um instinto racional que permite a irreflexão de uma morte truculenta tomada como uma banalidade socialmente legitimada. A autora desafia a racionalidade do projeto moderno ao admitir o paradoxo inerente a uma concepção de mundo que se distancia daquilo que entende por loucura, embora chame de progresso e justiça o extermínio (mesmo que seja) de um criminoso.

Norbert Elias (1994, p. 35) caminha pelo mesmo viés da escritora ao argumentar que a ideia tradicional de uma ‘razão’ ou ‘racionalidade’ de que todas as pessoas seriam dotadas por natureza “como uma peculiaridade inata da espécie humana e que ilumina todo o ambiente como um farol (a menos que haja uma disfunção) conforma-se muito pouco aos fatos observáveis”. Para o pensador, embora a modernidade apregoe ideais que visem à razão cartesiana como a máxima expressão do desenvolvimento do humano, as referências utilizadas são bastante triviais e insólitas. Isso acontece devido ao fato de que a modernidade produz uma série de paradoxos. “A lista de suas manifestações seria longa”, comenta o pensador Balandier (1999).

Segundo Balandier (1999, p. 67), “a modernidade atual é a dos abandonos, das passagens, das transições. A obsolescência, o esquecimento, a rejeição, o desamor, o efêmero também a definem, e não apenas o movimento pelo qual efetua seus avanços”. As regressões promovidas pela fé secular no progresso revelam a inatividade, exclusão, pauperização, subdesenvolvimento e violência, enfim, como condições de revés da capacidade de produzir mais e melhor.

Já para o filósofo Ernest Cassirer (1994, p. 93) a “razão é uma das coisas mais questionáveis e ambíguas do mundo. A razão não nos pode mostrar o caminho para a clareza, a verdade e a sabedoria, pois é obscura em seu sentido e sua origem está envolta em mistério”. A racionalidade, assim, seria apenas um dos principais pontos questionáveis da modernidade em suas ambivalências, que aparecem notoriamente nos subterfúgios do sistema.

Em *Mineirinho*, Clarice traz à tona, assim, a hipocrisia da modernidade, que se autointitula o baluarte tecnológico do paraíso na terra, proclamando ordem, progresso e amor, mas não altera as raízes que perseguem os humanos em suas contradições, além de ignorar as dicotomias que produz em seus intentos teleológicos. A autora revela a desfaçatez da racionalidade iluminista que ignora os contrastes e as sombras que produz, pois, ao compreender a estrutura em que estão sedimentados seus princípios organizados, a “desordem” reaparece destruindo as barreiras outrora consolidadas. O fingimento e a hipocrisia travestidos de bom-mocismo, segurança e heroísmo, assim, solidificam a base racional aparentemente inflexível.

O que me sustenta é saber que sempre fabricarei um deus à imagem do que eu precisar para dormir tranquila, e que os outros furtivamente fingirão que estamos todos certos e que nada há a fazer. Tudo isso, sim, **pois somos os sonsos essenciais, baluartes de alguma coisa. E sobretudo procurar não entender. Porque quem entende desorganiza.** (LISPECTOR, 1999, p. 12, grifo nosso)

Para Clarice (1999, p. 12), tudo o que no criminoso “foi violência, é em nós furtivo, e um evita o olhar do outro para não correr o risco de entendermos. Para que a casa não estremeça”. A casa, em nossa interpretação, diz respeito às construções sociais e subjetivas em que estão moldadas o nosso modo de agir, pensar, ver e sentir a nós e ao outro em suas diferenças. O problema está em nossas perspectivas. Em nós. Sim, havia violência em *Mineirinho*, uma “violência inocente – não nas consequências, mas em si inocente como a

de um filho a quem o pai não tomou conta”. A violência dele, porém, também diz respeito a nós e àquilo que construímos enquanto sociedade e indivíduos. Não tomamos conta dele porque não tomamos conta de nós mesmos, ainda que diferentes.

A diferença e a diversidade são estatutos da natureza em sua grandiosidade, criação, destruição e base contingente. A lógica darwiniana, aceita por muitos, ratifica as distinções e revela a tendência do processo evolutivo aos mais adaptáveis. Contudo, ao criarmos valores morais, políticos e sociais que segregam os humanos, dicotomizamos o “nós” e o “eles” e engendramos classes, castas ou formas de hierarquias que, ao passo que sobrepõem uns, assassinam outros. Criamos estigmas que distorcem o outro enquanto algo que não é humano, deixando-o “de considerá-lo criatura comum e total, reduzindo-o a uma pessoa estragada e diminuída” (GOFFMAN, 1980, p. 6).

Nessa perspectiva, Clarice aponta para uma ideia de justiça real, que esteja além das diferenças, que visualize as semelhanças, que se lembre que a grande luta do humano é a que vai de encontro ao medo e que “um homem que mata muito é porque teve muito medo. Sobretudo uma justiça que se olhasse a si própria, e que visse que nós todos, lama viva, somos escuros, e por isso nem mesmo a maldade de um homem pode ser entregue à maldade de outro homem” (LISPECTOR, 1999, p. 12).

A autora olha para todos nós como um perigo potencial, alertando uma justiça que “não se esqueça de que nós todos somos perigosos, e que na hora em que o justiceiro mata, ele não está mais nos protegendo nem querendo eliminar um criminoso, ele está cometendo o seu crime particular, um longamente guardado” (LISPECTOR, 1999, p. 12). Assassinar o assassino é o mesmo que tornar-se igual a ele, tanto no ato de tirar a vida de alguém, como no ato de morrer, destino ao qual nenhum de nós poderá fugir.

Segundo Mbembe (2019), a modernidade julga a expressão máxima da soberania como a produção de normas gerais por um corpo (povo) composto por homens e mulheres livres e iguais, que são considerados sujeitos completos, capazes de autoconhecimento, autoconsciência e autorrepresentação. Para o autor, o exercício da soberania, por sua vez, “consiste na capacidade da sociedade para a autocriação pelo recurso às instituições inspirado por significações específicas, sociais e imaginárias” (MBEMBE, 2019, p.124). No entanto, Achille Mbembe argumenta que a leitura normativa da sociedade e o modo em que estariam estruturadas formas de soberania cujo projeto central não é a luta pela autonomia, mas a “a instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações”, destrói vidas e impulsiona mortes. Segundo o autor,

Tais formas da soberania estão longe de ser um pedaço de insanidade prodigiosa ou uma expressão de alguma ruptura entre os impulsos e interesses do corpo e da mente. De fato, tais como os campos da morte, são elas que constituem o nomos do espaço político em que ainda vivemos. Além disso, experiências contemporâneas de destruição humana sugerem que é possível desenvolver uma leitura da política, da soberania e do sujeito, diferente daquela que herdamos do discurso filosófico da modernidade. Em vez de considerar a razão como a verdade do sujeito, podemos olhar para outras categorias fundadoras menos abstratas e mais táteis, tais como a vida e a morte. (MBEMBE, 2019, p. 125).

Por esse viés, Clarice vai ao encontro de um olhar psicológico, social e espiritual ao afirmar que as bases ou “o terreno” em que está fincada a modernidade encontra-se disforme e insuficiente. A mudança teria que vir na base, segundo a autora. Não em uma base transcendental, mas em uma base de confiança mútua que solidifique as relações, o contato e o respeito ao outro. Clarice disserta não ver nisso algo de “sublime”, ou seja, algo de etéreo que está distante de nós, muito menos “as coisas que foram se tornando as

palavras que me fazem dormir tranquila, mistura de perdão, de caridade vaga, a nós que nos refugiamos no abstrato. O que eu quero é muito mais áspero e difícil: quero o terreno” (LISPECTOR, 1999, p. 12).

Como doido compreendo o que é perigoso compreender

A radical transformação do humano passa por um real conhecimento de si: esse é o terreno que nos faz lidar com o outro. Clarice parece não abarcar qualquer mudança de paradigma no sentido político. Em *Mineirinho*, a autora não faz uma apologia a qualquer transformação no sistema ou modo de produção, embora critique veementemente a forma em que este se organiza. Para a escritora, o que solidificamos enquanto humanos é o que está em desordem. Apenas por meio do conhecer a si e ao outro é que podemos conviver de forma em que nenhum de nós seja um perigo permanente ao próximo. É por meio das semelhanças entre o “nós” e o “eles” que construímos o terreno de uma justiça equânime.

Para Cassirer (1994, p. 38), só é possível termos pleno entendimento dos fenômenos da natureza após termos “estudado o segredo do homem. Devemos cumprir a exigência de autorreflexão se quisermos manter nosso domínio sobre a realidade e seu sentido”. Segundo o autor, é na relação com o “eu” que construímos uma base sólida para lidarmos com a diferença do semelhante.

Aquele que vive em harmonia consigo mesmo, com o seu demônio, vive em harmonia com o seu universo; para ambos, a ordem universal e pessoal não passam de diferentes expressões e manifestações do princípio comum subjacente. O homem prova o seu poder inerente de crítica, de juízo e discernimento ao conceber que nesta correlação, o Eu, e não o Universo, tem o papel principal (CASSIRER, 1994, p. 39).

No entanto, ao navegarmos rumo às nossas próprias embarcações, entraremos em contato com um imenso oceano. Nem todos sabem nadar, todavia. Aqueles que não pegam nos remos acreditando que o melhor é estar em terra firme desacreditam, porém, dos que navegam, tratando-os como loucos, doidos, incapazes do exercício da razão limitada e desorientada que mata e vibra por isso. Clarice caminha na direção da solidez do terreno e do mar ao ir de encontro ao fingimento da racionalidade moderna.

Feito doidos, nós o conhecemos, a esse homem morto onde a grama de radium se incendiara. Mas só feito doidos, e não como sonsos, o conhecemos. É como doido que entro pela vida que tantas vezes não tem porta, e **como doido compreendo o que é perigoso compreender, e como doido é que sinto o amor profundo**, aquele que se confirma quando vejo que o radium se incendiará de qualquer modo, se não for pela confiança, esperança e pelo amor, então miseravelmente pela doente coragem da destruição. Se eu não fosse doido, eu seria oitocentos policiais com oitocentas metralhadoras, e esta seria a minha honorabilidade. (LISPECTOR, 1999, p. 12).

O projeto moderno, que considera a razão como a mediadora das ações humanas, acredita que está louco aquele que age na desrazão e que está submetido a um conflito de ideias ou a uma perda no sentido de realidade. Associada à norma, a razão pauta-se como determinante, enquanto tudo o mais seria considerado irracionalista. Clarice argumenta que é preciso virar essa chave para que possamos compreender o humano, demasiado humano nos outros e em nós. A autora entra em consonância com o pensamento nietzschiano, que afirma que “aqueles que foram vistos dançando, foram considerados loucos por aqueles que não conseguiam ouvir a música” (NIETZSCHE, 2013, p. 156).

Dessa forma, apenas na desrazão e na instintividade, aos olhos da escritora, é possível o encontro com o amor genuíno – aquele em que, ao ser sentido, liberta os indivíduos de se tratarem como diferentes em suas semelhanças, tornando-os sujeitos de si e de suas ações, ainda que tenham idiossincrasias e peculiaridades. Sobretudo, é apenas a partir desse olhar empático que se encontra o propósito de não matar o outro, ainda que o outro tenha matado. Matar o criminoso é tornar-se ele, na morte e no ato, como dissemos anteriormente.

Por isso, a escritora aponta para algo em nós que nos impele a um olhar humano para a existência, algo como “um grão de vida que se for pisado se transforma em algo ameaçador – em amor pisado”. Talvez aquilo que alguns psicanalistas chamariam de “impulso de vida” ou “eros”. Alguma coisa “que em Mineirinho se tornou punhal, [e] é a mesma que em mim faz com que eu dê água a outro homem, não porque eu tenha água, mas porque, também eu, sei o que é sede; e também eu, não me perdi, experimentei a perdição” (LISPECTOR, 1999, p. 13). É essa coisa que a modernidade precisa encontrar em si mesma, que precisamos encontrar em nós, para que não sejamos cúmplices de mais mortes de Mineirinhos, que perdem suas vidas diariamente nas favelas brasileiras, por exemplo.

Considerações Finais

Se a psique do indivíduo “está longe de ser seguramente unificada” (JUNG, 2011, p. 21), é possível dizer que tanto a razão como aquilo que foi considerado *desrazão* fazem parte de lados ontologicamente integrados ao ser. Embora os valores iluministas sedimentem-se na ideia de que os instintos sejam desprovidos de quaisquer enaltecimento, a razão apregoada como norma resvala, muitas vezes, em mortes inteligivelmente legitimadas socialmente.

Ao dissertar sobre os elementos obscuros que a modernidade ousa suprimir, Clarice transpassa o assassinato do assassino, revelando a criminalidade que há na justiça, nas normas, em nossa forma de ouvir, sentir, falar, pensar e, sobretudo, em nós mesmos. A autora desvela, assim, facetas da contemporaneidade que estão latentes, mas são recalçadas e fingidas para que não venham à tona e libertem demônios que persistem em meio à iluminação do “progresso”.

Sobretudo, a escritora aponta caminhos viáveis e estruturas disruptivas que estejam além das dicotomias que nos oprimem: é preciso ser capaz de destruir algo, para que o novo possa florescer. O novo, que não é tão recente assim, está em nós como parte consolidada e pronta a se revelar. O novo também está no criminoso que mata por temer a morte. Basta apenas que deixemos as brasas acenderem as chamas. O novo é grande, e “tudo o que é grande, talvez tenha sido loucura no início” (NIETZSCHE, 2018, p. 33).

Referências

- ANJOS, Augusto dos. Eu. In: ANJOS, Augusto dos. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- BALANDIER, Georges. **O dédalo**: para finalizar o século XX. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- CASSIRER, Ernest. **Ensaio sobre o homem**: introdução a uma filosofia da cultura humana. Tradução: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- GOFFMAN, Erving. **Estigma**: Notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.
- JUNG, Carl Gustav. Símbolos da transformação. In: **Obras Completas de C. G. Jung**, vol. V. Petrópolis: Vozes, 2011.
- LISPECTOR, Clarice. **Para não esquecer**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Ed. N-1, 2019.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Tradução Antônio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2013.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce homo**. Tradução Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2019.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano**. Tradução Antônio Carlos Braga. São Paulo: Lafonte, 2018.

CAPÍTULO 13

CINE PET: O EXERCÍCIO DA IMAGINAÇÃO SOCIOANTROPOLÓGICA A PARTIR DE NARRATIVAS FÍLMICAS

Eliane Anselmo da Silva⁶⁸
PETCIS/UERN⁶⁹



RESUMO: Explorar a linguagem fílmica em sua relação com o cotidiano, com os sentidos e os significados do mundo real é a proposta do *Cine PET*, atividade desenvolvida pelo PETCIS/UERN, Programa de Educação Tutorial do curso de Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, que realiza mostras de filmes e debates com o intuito de provocar a imaginação sociológica dos participantes. O objetivo do presente texto é apresentar como a imaginação sociológica é estimulada a partir de produções fílmicas relevantes para a reflexão da sociedade contemporânea na perspectiva das Ciências Sociais.

PALAVRAS-CHAVE: cine PET; imaginação socioantropológica; narrativas fílmicas.

Introdução

Filmes e grandes produções cinematográficas pensados enquanto entretenimento têm a capacidade de emocionar e impactar as pessoas. Enquanto ferramenta de ensino-aprendizagem possibilita, para além desses aspectos, o enfoque de panoramas culturais, políticos e literários. Quando aborda questões sociais, o cinema ressalta seu papel como mídia educativa, pois consegue fazer refletir a realidade de forma crítica a partir de sua capacidade de ampliação da comunicação e das interatividades sociais, criando e influenciando a cultura. Nessa perspectiva, as produções cinematográficas reafirmam sua importância como um campo de interação social que se renova constantemente com os mais diversos públicos.

Explorar a linguagem fílmica em sua relação com o cotidiano, os sentidos e significados do mundo real é a proposta do *Cine PET*, desenvolvido pelo PETCIS/UERN,

⁶⁸ Profa. Dra. do Departamento de Ciências Sociais e Política (DCSP) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Tutora do Programa de Educação Tutorial em Ciências Sociais (PETCIS). E-mail: elianeanselmo@uern.br.

⁶⁹ Amanda Lima Souza, Ana Caroline da Silva Guimarães, Carla Kamilly Barboza Medeiros, Elany Lorraine Medeiros da Silveira, Emykson Suevy Ribeiro Silva, Gabriel Antonio Varela Rodrigues, Gianna Grasiela Maia da Silva, José Wilton de Paiva, Karina Cia Bartels Cabral, Maria Laís Azevedo Silva, Mariana Barbosa do Nascimento, Maria Olisa Khalo, Natália Letícia de Souza Melo, Syang Alves Vieira Silva, Sofia Pessoa da Silva. Discentes do curso de Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN. Bolsistas e voluntários do Programa de Educação Tutorial em Ciências Sociais (PETCIS).

Programa de Educação Tutorial do curso de Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Constituído por grupos de aprendizagem, sob a orientação de um professor tutor, o PET - Programa de Educação Tutorial busca propiciar aos alunos condições para a realização de atividades extracurriculares que complementem a sua formação acadêmica. Desde o seu surgimento, o programa tem passado por mudanças substanciais, que vão desde a sua agência de fomento até à sua nomenclatura. Durante vários períodos ao longo desses anos, o PET passou por constantes ameaças de extinção, atrasos de bolsas e questionamento de sua importância (ROSIN; GONÇALVES; HIDALGO, 2017).

Criado em 1979 pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES como Programa Especial de Treinamento, foi transferido no final de 1999 para a Secretaria de Educação Superior do Ministério da Educação, passando em 2004 a ser identificado como Programa de Educação Tutorial. O objetivo era formar grupos de excelência que preparassem seus integrantes para a inserção na pós-graduação e, conseqüentemente, para dar seguimento à carreira acadêmica. Atualmente, de maneira geral, pode-se afirmar que o programa tem como objetivo principal a melhoria dos cursos de graduação a que está vinculado, através da promoção de uma formação acadêmica interdisciplinar, cujas atividades atendam ao tripé do Ensino Superior: o ensino, a pesquisa e a extensão (BALAU-ROQUE, 2012).

Na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, o Programa Especial de Treinamento no curso de Ciências Sociais e Política (hoje, Programa de Educação Tutorial) foi implantado em novembro de 1991, buscando atender a proposta do programa, que é promover uma formação ampla e de qualidade a seus integrantes. Dentre outras atividades desenvolvidas, o Cine PET, através de seu caráter dinâmico, introduz o cinema enquanto objeto de análise e reflexão social, bem como ferramenta de pesquisa e divulgação nas Ciências Sociais. Assim, “a realidade social é colocada em perspectiva pela narratividade cinematográfica que dota de sentidos nossas experiências, um efeito de real, portanto, é produzido no modo como uma determinada produção cinematográfica diz e torna visível o mundo” (COSTA, BARBOSA e TAVARES, 2021, p. 16).

Nessa perspectiva, buscaremos apresentar percepções e reflexões a partir de algumas das produções fílmicas apresentadas no Cine PET. Tomando cada filme como objeto de saber, sob a ótica de nossas experiências, expressaremos as reflexões produzidas em meio à imaginação sociológica (WRIGHT MILLS, 1972), ou seja, a habilidade para análise da conexão de vida do cotidiano de indivíduos com os seus problemas sociais. Atenta-se para o fato de que “um filme torna-se objeto de estudos justamente porque produz ele próprio seus saberes e representa ao seu modo as sensibilidades, as emoções e os modos de ser e estar no mundo numa dada época” (COSTA, BARBOSA e TAVARES, 2021, p.15). Pensar a sociedade atual é pensar as desigualdades sociais, é pensar sobre um mundo permeado de preconceitos, de discriminação, de dominação, que ainda não sabe lidar com a diversidade. Para refletirmos algumas dessas questões, selecionamos nove produções fílmicas que nos despertam um olhar mais crítico e atento, para além das emoções e do entretenimento.

No Intenso Agora: revolução e contrarrevolução de um sujeito coletivo

Na criação e direção de João Moreira Salles, o documentário *No Intenso Agora* (2017) analisa uma sequência de eventos históricos e políticos da década de 1960 através de filmagens documentais capturadas naquele contexto. As imagens são ambientadas na China Comunista de 1966, nos movimentos de maio de 1968 na França, na Tchecoslováquia e na

ditadura brasileira. Os registros feitos na China pela mãe do diretor, combinados com as imagens dos outros eventos, buscam construir a essência de um tempo, além de apresentar as influências da conjuntura política de cada local na forma de captura das imagens.

FIGURA 01: Indivíduo despindo-se das velhas quadras de costumes e ideais.



Fonte: *No Intenso Agora* (2017).

A narrativa documental denota um período caracterizado por revoluções e contrarrevoluções de um sujeito coletivo, bem como desestruturas por meio da força militar, resultando na ruptura da conjuntura político-social de um determinado espaço onde havia relações de poder. Contudo, ao trazer o relato da sua mãe, o diretor não se restringe a uma produção meramente histórica desses fenômenos, mas sim uma relação direta entre o sujeito, a coletividade e a imagem. Logo, é proposta uma perspectiva bilateral de entendimento acerca de uma verdade incongruente.

Em um dos trechos do documentário, o diretor consegue captar a essência intrínseca do contexto político expondo a convergência revisionista, com ênfase na especialização e não na pureza ideológica. A população foi instada a se livrar de um certo tipo de quadra, sendo elas os velhos costumes, a velha cultura, velhos hábitos e velhos ideais. O que o diretor revela, talvez contra suas próprias motivações primárias, é a inevitável estetização do passado. Os manifestantes desconhecidos, mas fundamentais no documentário, e as pessoas segurando as câmeras, foram apanhados no drama do presente, correndo furiosamente em direção a um futuro que não podiam compreender, mas com caráter cataclísmico.

O Bem Virá: a condição da mulher no Nordeste negligenciado

A luta pelo direito à sobrevivência no sertão nordestino é permeada por um imaginário popular em que tudo é seco. Essa é a paisagem simbólica construída pelo longa-metragem *O Bem Virá* (2020), dirigido por Uilma Queiroz. Vencedor da Competição Latino-Americana da 11ª Mostra Ecolafante de Cinema, o filme retrata de forma crua a caracterização da seca no Nordeste, mas vai além ao apresentar a condição climática por meio de um viés político. O longa acompanha a busca por mulheres fotografadas em 1983, que em plena seca no sertão do Pajeú pernambucano, lutaram pelo direito à sobrevivência, num contexto em que o feminino ainda tinha muitas limitações.

FIGURA 02:

Mulheres nordestinas vítimas da miséria e da exploração do trabalho.



Fonte: *O Bem Virá* (2020).

Em um país historicamente marcado pela exploração do trabalho feminino e sua marginalização, para além das inúmeras violências de gênero, o cenário de seca revelado pelo filme mostra a fome fruto do descaso com essas mulheres, que sofreram com a violência conjugal e com o abandono do cônjuge.

Através das memórias das entrevistadas, enxerga-se a dura realidade de uma época em que não existia interesse em formular políticas públicas voltadas para a mulher brasileira inserida na realidade de uma sociedade marcada por desigualdades sociais abissais. Na construção fílmica, a condição da mulher nordestina do interior é, ao contrário da condição dos seus parceiros que as deixam para o passado, caracterizada como de uma mulher explorada.

A diretora consegue formatar o longa-metragem como uma conversa de calçada de interior em que se compartilham as experiências mais traumáticas com tom de resignação. Existe uma identificação familiar nessa condição de mulher explorada, como também uma coletividade construída pela adversidade, condição na qual essas treze mulheres se encontraram.

A convivência no trabalho das frentes de emergência se torna um exemplo real da resistência e resiliência das mulheres nordestinas em comunidade, mesmo com o descaso do Estado em relação à fome e à seca durante os meses de estiagem na região. No filme, a identificação e a empatia suscitada por meio do compartilhamento das histórias negligenciadas das personagens tornam o Nordeste um só.

ÔRÍ: em busca de si e dos seus

A obra cinematográfica da socióloga Rachel Berger retrata o processo de identidade do negro na sociedade brasileira em meio aos movimentos sociais de reivindicações do povo negro contra o racismo no Brasil, dentro e fora da universidade.

A partir dos depoimentos da historiadora Beatriz Nascimento, é possível entender o panorama social, político e cultural no que tange à falha da integração do povo negro no país e à busca do reconhecimento de si. Conhecer a história das raízes de seu povo se transformou em algo fundamental do negro, pois “o próprio negro tem de tomar sobre si e para si a tarefa de pensar qual é a sua relação com o mundo cultural em que vivemos em todos os sentidos e em todas as direções” (FERNANDES, 2017).

Assim, a sobrevivência do conhecimento diaspórico africano mantido pelos povos negros no Brasil é uma maneira de conhecer a si mesmo e a sua coletividade, sendo

indispensável na formação política do movimento negro. Na imagem abaixo se destaca a figura de uma mulher em um desfile de escola de samba. A historiadora aponta as escolas de samba como um exemplo de um quilombo moderno, afirmando ser um espaço do povo negro mostrar no samba a sua história.

FIGURA 03:

Mulher negra expressa através do samba sua identidade africana.



Fonte: Ôri (2017).

Na Pele do Jaguar: o mito de uma tradição

Na Pele do Jaguar é uma produção artística que faz ode à cidade baiana de Jaguaripe, onde Cícero precisou partir para cursar sua graduação em Comunicação Social. O curta-metragem apresenta o município em que o diretor viveu: as lendas que o habitam, o ponto de vista dos jaguaripenses e o ritual da festa de Nossa Senhora dos Navegantes, a principal festa que marca a vivência do município.

Nas entrevistas que abraçam o curta, o diretor abarca diferentes personagens: vai de um historiador a uma tia, de personagens do folclore local a uma amiga íntima – todos abordando, ao longo dos vinte e cinco minutos, a história de Jaguaripe. O que cada um desenvolve é a relação íntima com a cidade. O tom de nostalgia aparece desde as lendas representadas por atores locais, passadas de geração para geração, ao afoço em que cada comentário ressalta a participação da comunidade, sempre presente.

A preservação de tradições, suas lições e seus repasses ressaltam a estrutura da cidade cortada por dois rios como um resultado de cultura, religiosidade e arte. O curta é uma prova de que se pararmos para registrar as inúmeras cidades do interior brasileiro conseguimos encontrar o que existe de mais encantador e singular em seus meios.

Presenciar a experiência jaguaripense nos faz voltar para a experiência cultural que está presente no cotidiano de nossas cidades. É também uma prova de que quando um filho da comunidade volta para registrá-la não existe melhor profissional que consiga em pouco tempo de exibição tocar em diferentes temas, exhibir pontos de vistas tão íntimos e encaixar ali seu próprio sentimento por meios de câmeras e microfones.

FIGURA 04:
Manifestação cultural durante a Festa de Nossa Senhora dos Navegantes.



Fonte: Na pele do Jaguar (2020).

Um Rei no Xingu: entre culturas e realezas

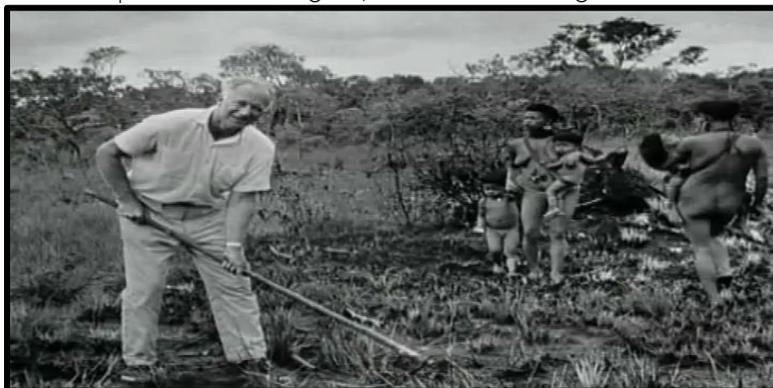
Um Rei no Xingu é um documentário produzido em 2001, com roteiro de Helena Tassar. O longa reconstitui e narra a visita do rei Leopoldo III, da Bélgica, bem como dos irmãos Villas Boas, no ano de 1964, no Parque Indígena do Xingu, em Mato Grosso. É narrado o contato com os Txicão, povo indígena do nordeste do estado. Através de cenas reais e dos registros fotográficos, é possível notar como se dava a relação do rei e dos irmãos Boas com a comunidade, que mesmo diante do choque entre diferentes culturas, desenvolvia uma relação de apaziguamento e harmonia.

O filme apresenta as características marcantes do modo de vida indígena, como a pesca e a caça, enquanto práticas de sobrevivência preservadas no seu seio como um costume antigo de seu povo. Para o homem branco, eles se aproximavam do que Laplantine lembrou como o “bom selvagem”, em sua obra *Aprender Antropologia*, totalmente contrário à concepção que se tinha sobre os indivíduos de comunidades indígenas, tratados como irracionais, grotescos e selvagens, ou seja, do “mau selvagem”.

A narrativa mostra os indígenas do Xingu em sua íntima relação com a natureza: não faziam uso de roupas, apenas de farrapos que ainda os deixavam desnudos. Não teriam sido captados pela religião do branco, nem possuíam regras ou normas de socialização. Mostra também como a política indigenista dos irmãos Villas Boas foi importante para o Brasil e para o olhar sobre os povos originários do país. No Registro do dia 22 de outubro de 1964 numa ação na aldeia, podemos ver o Rei Leopoldo III da Bélgica ao lado dos indígenas, ajudando a melhorar a pista de pouso para a decolagem do avião no qual partiria.

FIGURA 05:

Rei Leopoldo III da Bélgica, ao lado de indígenas Txicão.



Fonte: Um rei no Xingu (2001).

Amor Maldito: opressão, julgamento e ódio aos amores transgressores

Amor Maldito foi o título estrategicamente escolhido para o longa-metragem de 1984 dirigido por Adélia Sampaio, cineasta brasileira e primeira mulher negra a dirigir esse tipo de produção no país. Essa criação foi um marco na história do cinema nacional por quebrar diversos paradigmas sociais e morais da sociedade brasileira nos entremeios da década de 80. Uma hora e dezesseis minutos foi o tempo necessário para a diretora e roteirista estremecer a zona de conforto contínuo das representações cinematográficas de pessoas LGBTQI+ no cinema nacional. Um verdadeiro esbofeteio na forma tradicional de representar vivências sociais não padrões, estampando de forma escancarada a incessante opressão sofrida por mulheres lésbicas no Brasil.

FIGURA 06: Celebração do casamento maldito.



Fonte: Amor maldito (1984).

A trama acontece, em grande parte do tempo, no cenário de um tribunal e nas memórias ou versões dos reais acontecimentos das testemunhas do julgamento. Dessa forma, os roteiristas realizam de maneira perspicaz um enfoque no fato de a acusada ser recriminada por um motivo diferente de sua acusação.

A princípio, a personagem principal deveria ser tratada como ré da investigação sobre a morte de sua companheira Sueli, porém, durante a sessão, as alegações contra Fernanda referiam-se a dois temas: sua sexualidade e relacionamento com a falecida ex-esposa. A lucidez com que foi empregado esse recurso tem total conexão com a realidade vivida nesse período - consequências da ditadura militar e a posterior redemocratização, à

medida que funciona como uma representação do subjugamento de figuras altamente atingidas por esses acontecimentos históricos.

Reflexo de uma sociedade brasileira em que o liberalismo batia na porta, a exaltação do corpo feminino foi tida como uma forma de libertar as mulheres das garras do patriarcado, visto que ela era dona do seu corpo e exibi-lo era um ato revolucionário. Assim se mostra a primeira cena do filme, logo quando está passando os créditos, onde a personagem Sueli (Wilma Dias) passa 2 minutos e 3 segundos exibindo seu corpo vestido com uma roupa de miss. O corpo objetificado da mulher foi, por muito tempo, retrato de um feminismo que corria nos trilhos liberais, em que sistema instigava a exibição do corpo feminino com a desculpa do empoderamento. O primeiro *frame* pode ser objeto de muitas análises e nele é possível notar uma das características do cinema nacional daquela época: a pornochanchada. Essa categoria tem como características principais o humor e o erotismo escancarado. É possível obter a veiculação dessas obras com um custo muito baixo, pois conta com fatores de sucesso que era o sexo e o humor. Esse foi o caso de *Amor Maldito*, pois a diretora Adélia Sampaio relata que precisou desse artifício cinematográfico para conseguir veicular com sucesso sua obra.

É necessário citar que o filme *Amor Maldito* enfrentou vários empecilhos impostos pela indústria cinematográfica brasileira, uma vez que o curta-metragem retrata toda a raiva que existe contra o que é visto como diferente. Diante disso, a obra cinematográfica foi pouco valorizada no cenário brasileiro, posto que Adélia Sampaio escolheu como ponto central mostrar o preconceito e o estigma presente contra a comunidade LGBTQIA+, girando em torno do relacionamento entre Sueli e Fernanda. Devido a isso, o projeto sofre repressão e tem pouco investimento financeiro. De certo modo, isso faz com que a obra seja esquecida no cinema brasileiro, fazendo com que este seja uma ferramenta de exclusão, principalmente no que se refere à inclusão da mulher negra, visto que o ambiente cinematográfico é dominado socialmente pela concepção do homem branco. De certo modo, isso causou invisibilidade para o filme, o que obrigou Adélia a adequá-lo aos moldes do capital da indústria.

Bixa Travesty: a desconstrução do binarismo do corpo

No documentário *Bixa Travesty*, a travesti Linn da Quebrada, atriz principal e roteirista do filme, mostra suas manifestações políticas através da música e do seu corpo preto, sendo este último a força motriz que embala e dá vida ao documentário. Linn se utiliza do seu corpo para desconstruir o binarismo presente na sociedade no quesito gênero, como também faz várias críticas ao que seria considerado um corpo adequado. Enquanto possuidora de um corpo de uma travesti preta, ela explora todas as partes do seu corpo e sua manifestação em todos os âmbitos sociais, desconstruindo e questionando classe, gênero e raça. O desenvolver do documentário brinca com momentos dos shows da Linn no palco, como também momentos nos bastidores, em sua casa e no estúdio, mostrando suas memórias e suas histórias de um modo único, singular e plural simultaneamente.

FIGURA 07: Representação provocativa de corpo não binário.



Fonte: *Bixa Travesty* (2018).

A música se mistura ao corpo da Linn e mostra os desejos da cantora, como também a exploração e sexualização dos corpos travestis. Linn narra sua história no decorrer do documentário abordando suas dores, conquistas, a solidão do corpo travesti e a felicidade de compartilhar sua vida e seu corpo com seus amigos e amigas.

As letras das músicas cantadas e compostas por Linn são manifestos políticos de uma travesti preta, pobre e periférica, que produz reflexões sobre o corpo que quebra com o binarismo presente na sociedade. O corpo como manifestação do conhecimento é um ato político atemporal, ainda mais sendo este corpo de uma travesti preta, pobre e periférica como a Linn, que se utiliza da arte para ocupar e ter espaço de fala e existência.

Sendo atemporal, inovador, denunciador, antropológico, social e político, o pensamento da Linn sobre os corpos é um grande manifesto de liberdade e de quebra com as estruturas patriarcais e machistas, mostrando a existência de uma feminilidade, independentemente de uma genitália, de uma barba ou de um peito.

O documentário também é uma denúncia ao estruturalismo imposto sobre os corpos trans e travestis, mostrando que eles existem e que, sim, podem ser manifestados de várias maneiras, formas e jeitos, que podem ser amados e apreciados como são, quebrando também o imaginário sexual criado sobre esses corpos.

No documentário, o corpo é posto no local de naturalidade e manifestação, deixando de lado a conotação sexual imposta sobre os corpos trans e travestis. O filme empodera a manifestação desses corpos em todas as esferas sociais, reafirmando a necessidade de políticas públicas afirmativas para travestis em seus direitos de existir e viver.

A Última Floresta: lutas e resistências Yanomami

Dirigido pelo cineasta Luiz Bolognesi e roteirizado pelo líder indígena e xamã Davi Kopenawa Yanomami, a obra *A Última Floresta* mistura documentário e ficção ao apresentar a luta do povo Yanomami para manter viva sua cultura e a maior porção de floresta conservada sob domínio de um povo originário. O filme teve sua estreia mundial no 71º Festival de Berlim, em 2021, quando venceu o prêmio da mostra Panorama. Apesar do território indígena ter sido demarcado há exatos 30 anos, a resistência contra garimpeiros ilegais é constante e amplamente denunciada pela produção.

FIGURA 08:

Yanomamis contemplam rio ameaçado de morte pelo garimpo.



Fonte: A Última Floresta (2011).

Desde que o atual presidente da República, Jair Messias Bolsonaro, assumiu o governo, ele tem se esforçado para cumprir suas promessas de facilitar as atividades de mineração e de desmatamento na Floresta Amazônia. O sucateamento de instituições públicas como a Funai (Fundação Nacional do Índio) e o Ibama (Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis), além do assédio institucional aos seus servidores são marcas deste governo que tornam ainda mais precário o suporte estatal para que os Yanomamis, em particular, e todos os povos indígenas brasileiros, em geral, mantenham vivos a sua cultura e o meio que habitam.

Ribeiro (1996) relata detalhadamente os esforços que o estado brasileiro empreendeu na convivência com os povos indígenas, oscilando entre a integração à sociedade nacional das etnias receptivas e o respeito àquelas que preferiram manter o isolamento. Relatando e analisando a formação do Serviço de Proteção ao Índio, primeiro órgão estatal a tratar oficialmente da questão, o autor conclui que o positivismo de Augusto Comte prevaleceu entre os religiosos católicos que defendiam a primazia da catequese como a forma ideal de contato e pacificação dos indígenas: “o que se impunha era, pois, uma obra de proteção aos indígenas, e ação puramente social, destinada a ampará-los em suas necessidades, defendê-los do extermínio e resguardá-los contra a opressão” (RIBEIRO, 1996, p. 155).

O filme remete ao Brasil de 2022, em que ataques institucionais como a questão do Marco Temporal, e de violência física contra populações indígenas e seus defensores, tendo os assassinatos de Bruno Pereira e Dom Phillips, em junho deste ano, expressam tristes símbolos da distância do estado brasileiro no seu cumprimento dos deveres para com os povos indígenas, como preconizou Darcy Ribeiro.

Longe de Casa: o cotidiano da diáspora Warao

Longe de Casa é um documentário curta-metragem que mostra o cotidiano das famílias indígenas venezuelanas da etnia Warao que vivem em situação de refúgio na cidade de Mossoró/RN. O curta documental foi realizado pela Íntegra Comunicação em parceria com o Laboratório de Narrativa Hiperfídia (HiperLAB/UERN), com recursos da Lei Aldir Blanc, sob a direção, produção e roteiro de Esdras Marchezan e Izaíra Thalita. Longe de seu país, os Warao lutam por sua sobrevivência nas ruas das cidades brasileiras, onde se deparam com as diferenças culturais, com outra língua, outros costumes, o preconceito e discriminação. Esses, aliás, são os principais aspectos apresentados no curta, que tem o

objetivo de provocar uma reflexão sobre a situação das famílias Warao que necessitam de empatia e de alternativas de assistência, de inclusão social e de garantia de direitos.

FIGURA 09:

Warao na prática da coleta nas ruas de Mossoró-RN.



Fonte: Longe de Casa (2022).

A necessidade de condições de subsistência é a principal motivação dos deslocamentos das famílias indígenas Warao da Venezuela, visto que não contam mais com os recursos naturais do seu território tradicional. Além da busca pelo alimento, o meio urbano é visto também como o mais propício para se obter acesso à saúde e à moradia. Sob tais circunstâncias, o povo Warao desenvolveu meios específicos para garantir sua sobrevivência, incluindo a “prática do pedir”, estigmatizada como “mendicância” (SILVA, BARBOSA; 2021).

Os relatos das lideranças Warao na cidade, as imagens do abrigo onde vivem e as cenas *in loco* da família de seu Damian na prática da coleta, denunciam a situação de extrema vulnerabilidade em que vivem no nosso país e o quanto o povo Warao precisa da atenção dos nossos governantes. Em paralelo, mostra também como as famílias Warao em Mossoró, cuja especificidade é a crença religiosa cristã, encontram refúgio na sua fé, mostrando que apesar de todas as adversidades é um povo alegre que canta, dança e que espera por dias melhores.

Considerações finais

As produções fílmicas apresentadas nos mostraram eventos históricos e políticos em narrativa documental, bem como o imaginário popular. Vimos, ainda, a exploração do trabalho feminino através de um exemplo real de resistência e resiliência. Tivemos acesso ao processo de identidade do povo negro na sociedade brasileira em meio aos movimentos sociais de reivindicações contra o racismo. Essas produções também nos remeteram à nostalgia e às lendas, às tradições e às experiências culturais presentes no cotidiano de nossas cidades. Pudemos apreciar, ainda, o choque de diferentes culturas, a necessidade de demarcação de territórios indígenas e o apoio em suas lutas e resistência contra garimpeiros.

Vimos o reflexo de uma sociedade brasileira quando o liberalismo bate na porta. A exaltação do corpo feminino foi vista como um ato revolucionário, como uma forma de libertar as mulheres das garras do patriarcado. Na mesma perspectiva, o corpo travesti foi apresentado enquanto desconstrução do binarismo de gênero. Foram levantadas críticas acerca do que seria um corpo e como ele se manifesta no caso de uma travesti preta.

Tivemos, assim, produções diversificadas e pertinentes a um tempo que anseia a revolução do pensamento livre de preconceitos e de novas maneiras de olhar o “outro”.

Como já disse Brandão (2009, p. 15), “mais do que nunca vivemos um tempo em que tudo o que nos envolve, do berço à cova, existe em um plano da realidade intensa e intimamente interconectado com outras esferas, com outras dimensões da própria vida social cotidiana”. Apostamos no cinema como mais uma ferramenta que pode colaborar com a produção de saberes, de sentidos de vida, de significados para o mundo, de gramáticas culturais e na orientação das identidades.

Referências

BALAU-ROQUE, Marina Mercante. **A experiência no Programa de Educação Tutorial (PET) e a formação do estudante do Ensino Superior**. Campinas, SP: [s.n.], 2012.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. “Introdução” in: ROCHA, Gilmar e TOSTA, Sandra Pereira. **Antropologia & Educação**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009 (Coleção Temas & Educação; 10).

COSTA, Jean Henrique; BARBOSA, Raoni Borges; TAVARES, Edgley Freire. (Orgs). **Cinema e Teoria Social: ensaios circunstanciais**. Vol.03. Mossoró, RN: EDUERN, 2021.

FERNANDES, Florestan. **Significado do protesto negro**. São Paulo: Expressão Popular; coedição Editora da Fundação Perseu Abramo, 2017.

LAPLANTINE, Françoise. **Aprender antropologia**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MILLS, C. W. **A imaginação sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.

RIBEIRO, Darcy. **Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno**. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ROSIN, Sheila Maria. GONÇALVES, Antonio Carlos Andrade. HIDALGO, Mirian Marubayashi. **Programa de Educação Tutorial: lutas e conquistas**. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/coming/article/view/24495>; acesso: 27/07/2021.

SAFFIOTI, Heleieth. **A Mulher na sociedade de classes: mito e realidade**. Petrópolis, Vozes, 1976.

SILVA, Eliane Anselmo da; BARBOSA, Raoni Borges. Os Warao em Mossoró: Notas etnográficas dos primeiros contatos e estranhamentos. **Revista Turismo Estudos e Práticas**. GEPLAT: Caderno Suplementar, N° 5, Dezembro, 2020.

SILVA, Eliane Anselmo da; BARBOSA, Raoni Borges. **Projeto de Pesquisa: Os Warao em Mossoró: a dinâmica migratória e o processo de aldeamento urbano no cenário pandêmico da Covid-19**. 2020/2021.

Filmes

AMOR MALDITO. Dir: Adélia Sampaio. 1984.

A ÚLTIMA FLORESTA. Dir: Luiz Bolognesi. 2021.

BIXA TRAVESTY. Dir: Kiko Goifman e Claudia Priscilla. 2018.

LONGE DE CASA. Dir: Esdras Marchezan e Izaíra Thalita. 2022.

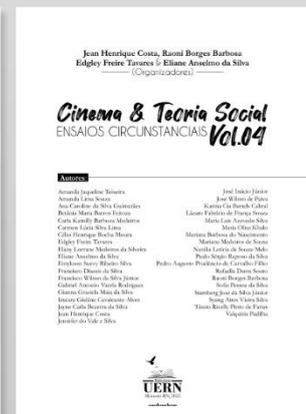
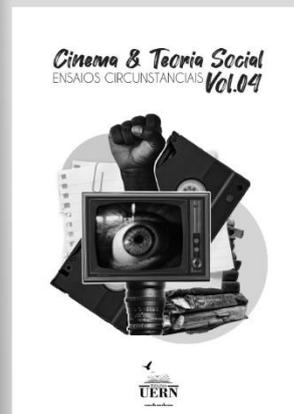
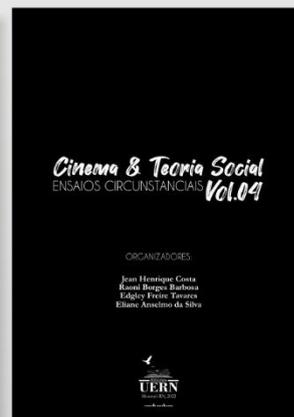
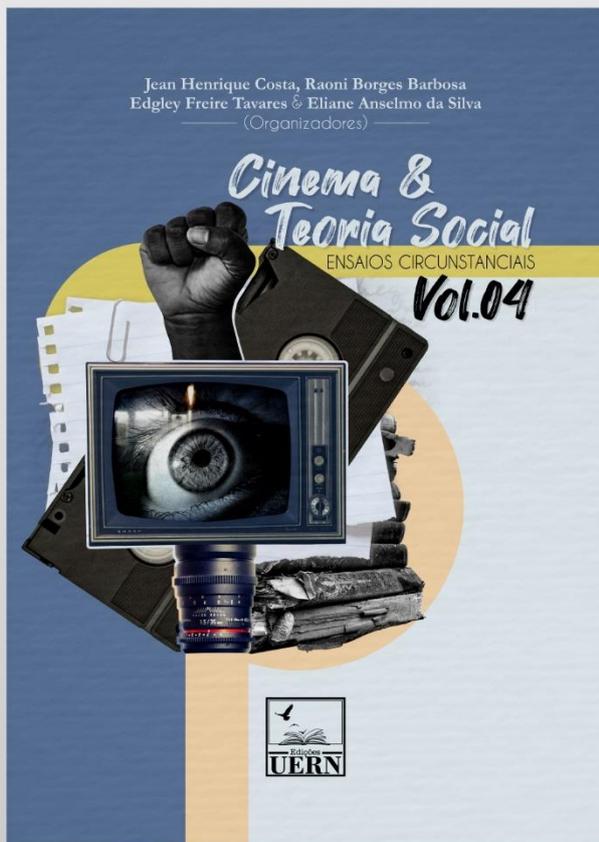
O BEM VIRÁ. Dir: Uilma Queiroz. 2020.

ÔRÍ. Dir: Raquel Gerber. 1989.

NA PELE DO JAGUAR. Dir: Cícero Bernar. 2020.

NO INTENSO AGORA. Dir: João Moreira Salles. 2017.

UM REI NO XINGU. Dir: Helena Tassara. 2001.



Diagramação e projeto gráfico:

Wilton Silva

Instagram: @guiawilton.silva

.....

Cinema & Teoria Social

ENSAIOS CIRCUNSTANCIAIS Vol.04



Com muita alegria e satisfação tive o prazer de ler este livro antes de seu lançamento e de ler tão importantes e significativos textos que o compõem. A obra “Cinema e Teoria Social: Ensaios Circunstanciais - volume 4” segue o padrão de qualidade de seus três volumes anteriores. Deste modo, entende o audiovisual, e em especial o cinema, como elemento de um amplo processo sociocultural, e não meramente como estética ou como a “sétima arte”. A obra reúne 13 capítulos de pesquisadores que procuram, mediante a problematização de produções audiovisuais e das imagens em movimento, ponderar e considerar a sociedade que as produziram. [...] Prontamente, o livro promove uma leitura com distintas abordagens para a compreensão da relação entre a teoria social, o cinema e seus processos de significação sociocultural. Assim, neste quarto volume, no encontro da narrativa fílmica com a reflexão em teoria social, o principal foco fica por conta das relações da hierarquização social, do racismo, de imagens socioantropológicas e psicossociais do labor e trabalho, lazer e entretenimento. [...] Devemos, portanto, permitir a possibilidade de leituras aberrantes, leituras que vão na contramão do discurso, por vezes. Embora os filmes sejam máquinas de persuasão projetadas para produzir impressões e emoções específicas, eles não são todo-poderosos; eles podem ser lidos de diferentes formas, por públicos diferentes, em momentos diferentes e essa é a importância do cinema para a Teoria Social e sua imaginação sociológica. [...] Argumento, ao ler os 13 capítulos deste livro, que a Teoria Social pode ajudar a fornecer suporte para tais leituras subversivas paralelas das produções fílmicas e de suas análises.

André Riani Costa Perinotto

Doutor em Comunicação – UNISINOS

Professor da Universidade Federal do Delta do Parnaíba, UFDPAr

