

**LUTAS PANDÊMICAS  
NO CINEMA**

NUPRI-USP | SET 2021 | N°01

مقاومة الوباء



LUTIA

## **CINESTESIA**

REVISTA ELETRÔNICA DO PROJETO CINEGRI, VINCULADA AO NÚCLEO DE PESQUISA EM RELAÇÕES INTERNACIONAIS (NUPRI) DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (USP)  
SÃO PAULO, SETEMBRO 2021.

## **COMISSÃO EDITORIAL**

ALLEGRA LEVANDOSKI

BIANCA SOUZA

JULIA SALAZAR

MARIANA RAMOS CORRÊA DA SILVA

SABRINA ROCHA OLIVEIRA

SOPHIA NUNES

VINÍCIUS FREDERICO

## **CONSELHO EDITORIAL**

Dra. TIANA ANDREZA MELO ANTUNES

Me. CAROLINA RIEGER MASSETTI SCHIAVON

Me. GUSTAVO MARTINS DO CARMO MIRANDA

Me. LAIANNY MARTINS SILVA EFEL

Me. LUIZ SEVERIANO RIBEIRO DE PAULA BAEZ

Me. MONALISA MEDRADO BOMFIM

Me. PEDRO PANHOCA DA SILVA

Me. RAMSÉS ALBERTONI BARBOSA

Me. RAYSSA PEREIRA DO NASCIMENTO MENDES

Me. SAMANTA GUIMARÃES NATALINO CASTRO

Me. WENDELL MARCEL ALVES DA COSTA

## **AUXÍLIO EXECUTIVO**

Prof.Dr.RAFAEL ANTONIO DUARTE VILLA

## **DIAGRAMAÇÃO**

MARIANA RAMOS CORRÊA DA SILVA

## **CAPA**

“OS ENTREGADORES NA PANDEMIA: LINHA DE FRENTE E PRECARIZAÇÃO”, POR  
LUAN BONINI BONILHA DE OLIVEIRA

## **REVISÃO**

COMISSÃO EDITORIAL

# SUMÁRIO

---

## CONTENTS

**10** | EDITORIAL

**12** | DOSSIÊ

**14** | VIDA: DIREITO OU PRIVILÉGIO?  
UMA ANÁLISE DA PANDEMIA SOB O VIÉS DA NECROPOLÍTICA

LIFE: RIGHT OR PRIVILEGE?

AN ANALYSIS OF THE PANDEMIC IN THE LIGHT OF THE CONCEPT OF NECROPOLITICS

JÚLIA CRISTINA BUZZI

**40** | EXTRATIVISMO E PANDEMIA NA AMÉRICA LATINA E CARIBE:  
UMA LEITURA PELAS LENTES CINEMATOGRAFICAS

EXTRACTIVISM AND THE PANDEMIC IN LATIN AMERICA AND THE CARIBBEAN: AN ANALYSIS  
THROUGH THE CINEMATIC LENSES

LARISSA SANTOS

GINA ALESSANDRA CHABES ALLAIN

**90** | TEMA LIVRE

**92** | BACURAU: UMA SITUAÇÃO COLONIAL?

BACURAU: A COLONIAL SITUATION?

RAFAEL FERREIRA PASSOS

## **120** | O CINEMA ESTRUTURAL E A RUPTURA COM O CINEMA INSTITUCIONAL

STRUCTURAL FILM AND THE BREAK WITH INSTITUCIONAL CINEMA

FREDERICO FRANCO RIMOLI

## **144** | O PIOR EXEMPLO: UMA ANÁLISE FÍLMICA DE DRÁCULA 3000

THE WORST EXAMPLE: AN FILM ANALYSIS OF DRACULA 3000

VICTOR FINKLER LACHOWSKI

OSMAR SERAFIN BUZINHANI FILHO

LUCAS MATSUMURA

## **174** | CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA

## **176** | A PRECARIZAÇÃO DO TRABALHO NO CONTEXTO DA PANDEMIA DE COVID-19: UMA LEITURA DO FILME ESTOU ME GUARDANDO PARA QUANDO O CARNAVAL CHEGAR (2019)

THE PRECARIOUSNESS OF WORK IN THE CONTEXT OF THE COVID-19 PANDEMIC: A READING OF THE FILM WAITING FOR THE CARNIVAL (2019)

MATHEUS GUIMARÃES COSTA

## **188** | ENTREVISTA

## **190** | CAIO CAVECHINI

**196** | PRODUÇÕES VISUAIS

**198** | LUTAS PERIFÉRICAS NA PANDEMIA

PERIPHERAL FIGHTS IN THE PANDEMIC

KESSIS SENA

**218** | OLHARES PARA O FIM DO MUNDO

LOOKS TO THE END OF THE WORLD

LUCAS JACOBINA

**232** | OS ENTREGADORES NA PANDEMIA: LINHA DE FRENTE E  
PRECARIZAÇÃO

THE DELIVERYMEN IN THE PANDEMIC: FRONTLINE AND PRECARIOUSNESS

LUAN BONINI BONILHA DE OLIVEIRA

**234** | REALIDADE BRASILEIRA

BRAZILIAN REALITY

RENAN YAMASAKI VEIGA DE BARROS

**236** | AGRADECIMENTOS

# EDITORIAL

A Revista CINEstesia é uma publicação estudantil eletrônica anual organizada por graduandos da Universidade de São Paulo (USP) de diversos cursos e tem como origem o Projeto de Cultura e Extensão CineGRI (Cinema, Relações Internacionais e Geopolítica).

Visamos um diálogo interdisciplinar ainda pouco desenvolvido no Brasil e almejamos transpor os limites da USP, estendendo-se como um espaço de publicação de trabalhos de alunos de graduação de todo o Brasil, que diversas vezes se vêem impedidos ou desamparados no processo de criação e submissão de artigos científicos, tão elitista e limitante.

Temos como eixo temático principal a arte cinematográfica, uma arte de linguagem particular - marcadamente visual e artística - que possibilita articular novas formas de interpretação da realidade. Nesse sentido, a CINEstesia valoriza todas as formas de expressão e compreensão do mundo e enxergamos o imenso potencial de produção científica no ambiente de graduação universitária.

Em 2020 e 2021, com a pandemia de Covid-19, o Brasil e o mundo foram atingidos por uma onda de incertezas e, por isso, para a CINEstesia, a compreensão do cotidiano e das mudanças, contradições e lutas que nos rodeiam nunca foi tão importante. Dessa forma, como revista inserida neste contexto, nos propomos a explorar as seguintes

questões: “De que forma a Pandemia se traduziu em luta? O que foi a Pandemia? Como vemos o presente?” em nossa edição de 2021, as **“Lutas Pandêmicas no Cinema”**.

Desejamos expor as batalhas subjetivas e objetivas que uma pandemia produz e maximiza, tais como os desafios dos trabalhadores da saúde no combate ao Coronavírus, o desemprego, a precarização do trabalho, a luta racial polarizada após o assassinato de George Floyd, o isolamento social, as mudanças de hábitos e todas as contradições sociais que a Pandemia exarcebou.

## COMISSÃO EDITORIAL

revista.cinestesia@gmail.com

DOSSIÊ



# Vida: Direito ou Privilégio? Uma Análise da Pandemia Sob o Viés da Necropolítica

Life: Right or Privilege?

An Analysis of the Pandemic in the Light of the Concept of Necropolitics

Júlia Cristina Buzzi

Universidade de São Paulo. Instituto de Relações Internacionais.

## RESUMO

O presente artigo parte dos estudos de Achille Mbembe (2016) para avaliar a dimensão cultural, social e política da atual crise humanitária de covid-19. À luz do conceito de necropolítica, busca-se compreender como a pandemia contribui para classificar determinados sujeitos como descartáveis, enquanto outros são passíveis de proteção. Além disso, são analisadas lutas sociais que avançaram em meio ao atual contexto de emergência sanitária, como a legalização do aborto na Argentina e a aprovação da convocação de uma nova Assembleia Constituinte no Chile. Quanto ao

## ABSTRACT

Based on the researches of Achille Mbembe (2016), this paper intends to assess the cultural, social and political dimensions of the current humanitarian crisis of covid-19. In the light of the concept of necropolitics, it aims to understand how the pandemic contributes to classify certain individuals as disposables, while others are protected. In addition, this article also analyses social movements that have advanced during the current context of public health emergency, such as the legalization of abortion in Argentina and the approval of the convocation of a new

desenvolvimento da argumentação, o cinema é constantemente utilizado como ferramenta para clarificar ponderações que poderiam ser demasiado abstratas, auxiliando na construção de uma visão crítica acerca do funcionamento da sociedade.

**PALAVRAS-CHAVE:** necropolítica; pandemia; políticas de morte; legalização do aborto; Constituinte chilena.

Constituent Assembly in Chile. Regarding the development of the argumentation, the cinema is constantly used as a tool to clarify considerations that could be too abstract, helping to build a critical view about the functioning of society.

**KEYWORDS:** necropolitics; covid-19 pandemic; death policies; legalization of abortion; Chilean Constituent assembly.

Tenho sangrado demais  
Tenho chorado pra cachorro  
Ano passado eu morri  
Mas esse ano eu não morro  
(BELCHIOR, 1976)

## INTRODUÇÃO

O trecho da canção *Sujeito de Sorte* (1976), que introduz o presente artigo, propõe uma reflexão profunda que ultrapassa os limites da beleza poética. A partir desse fragmento, é possível traçar uma análise acerca da morte enquanto elemento diário, a qual se apresenta na forma de exploração, degradação física e mental, violação de direitos, entre tantas outras manifestações. Para determinados indivíduos, a morte é uma presença duradoura que extrapola os limites temporais de “ano passado” e “esse ano”. Tendo em vista esse cenário, é de suma importância delimitar o perfil desses indivíduos que têm sua vida negada de maneira constante, generalizada e esquematizada. As políticas de morte são parte integrante

da sociedade há muito tempo, conforme destacado pelo filósofo e cientista político Mbembe (2016), nascido na República dos Camarões. Ao longo da história, a distribuição da morte, enquanto mecanismo de controle da vida, foi usada no Estado nazista, nos Impérios coloniais e nos regimes ditatoriais que vigoraram na América Latina durante a segunda metade do século XX, por exemplo. Entretanto, a pandemia de covid-19 serviu para intensificar as desigualdades e abriu um abismo ainda maior entre aqueles que devem viver e aqueles que devem morrer.

Dessa forma, este artigo se propõe a analisar a relação entre as políticas de morte e a pandemia, analisando os impactos nos diferentes grupos sociais. Serão discutidas questões como a extensão da necropolítica (ou seja, o uso do poder para determinar **quem** deve morrer e **como** deve morrer), os direitos humanos e o avanço de lutas sociais em meio à pandemia, particularmente a legalização do aborto na Argentina e a

aprovação da elaboração de uma nova Carta Magna chilena. Considerando o atual contexto, essas reflexões são essenciais para combater discursos punitivistas e polarizados, expondo a problemática de análises simplistas que desconsideram as diversas nuances apresentadas pelo coronavírus.

## NECROPOLÍTICA: A POLÍTICA DA MORTE EM VIDA

O conceito de necropolítica foi inicialmente apresentado pelo filósofo camaronês Achille Mbembe, segundo o qual “[...] a expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer” (MBEMBE, 2016, p. 123). Por meio desse mecanismo, grupos sociais privilegiados condicionam a sua permanência no poder à morte de determinados indivíduos que são vistos como “inimigos”. A hostilidade contra esses sujeitos decorre de uma visão desigual segundo a qual algumas vidas valem mais que outras e – portanto – as

agressões impostas a um grupo seriam “toleráveis” uma vez que objetivam a preservação de outro grupo. Assim, vidas são tornadas descartáveis em prol da manutenção do *status quo*. Em nossa sociedade, não é difícil identificar quais vidas são essas: mulheres, negros, povos originários, indivíduos LGBTQIA+, pessoas em situação de rua, pessoas com deficiência, entre outros grupos que têm seus direitos desrespeitados. De acordo com Mbembe,

A percepção da existência do outro como um atentado contra minha vida, como uma ameaça mortal ou perigo absoluto, cuja eliminação biofísica reforçaria o potencial para minha vida e segurança, eu sugiro, é um dos muitos imaginários de soberania, característico tanto da primeira quanto da última modernidade. (MBEMBE, 2016, p. 128)

O cinema, estando inserido no contexto social, não se encontra isento dos efeitos da necropolítica. Embora muitos filmes reforcem preconceitos e estereótipos vigentes, determinadas

obras cinematográficas oferecem uma visão crítica acerca do funcionamento da sociedade e permitem o questionamento de condutas coletivas. Por exemplo, a minissérie *Olhos Que Condenam* (2019) discute racismo, violência policial e corrupção. Baseada em fatos reais, a obra dirigida por Ava DuVernay relata a história de cinco jovens – quatro deles negros e um latino – que foram injustamente acusados do estupro de Trisha Meili, ocorrido na noite de 19 de abril de 1989 no Central Park em Nova York. Kevin Richardson, Raymond Santana, Antron McCray, Yusef Salaam e Korey Wise foram associados ao crime por meio de uma narrativa vacilante e repleta de incoerências. Apesar do apelo dos familiares e da explícita falta de transparência no processo, os garotos foram considerados culpados e receberam penas que variaram de 6 a 13 anos de prisão. Em 2002, o verdadeiro culpado, Matias Reyes, confessou o crime.

O episódio acima, que ficou conhecido

como “Os Cinco do Central Park” ou “Caso Corredora do Central Park”, explicita o funcionamento das engrenagens da necropolítica. Para as autoridades, a incriminação de cinco jovens pertencentes a minorias sociais era mais importante do que a real resolução do crime. Por meio de situações como essa, o Estado estrutura seu poder com base no medo, o que possibilita a aquisição de cada vez mais controle sobre corpos e sujeitos. De acordo com Foucault (1999), o racismo – ou seja, a divisão da humanidade em grupos e o estabelecimento de uma hierarquia entre esses grupos – apresenta um papel fundamental nesse processo. Considerando um cenário no qual determinados indivíduos possuem poder sobre a vida e a morte, o racismo serve para viabilizar o papel assassino do Estado e “naturalizar” as centenas de mortes previamente orquestradas.

Vocês compreendem, em consequência, a importância – eu ia dizer a importância vital – do racismo no exercício de um

poder assim: é a condição para que se possa exercer o direito de matar. [...] É claro, por tirar a vida não entendo simplesmente o assassinato direto, mas também tudo o que pode ser assassinio indireto: o fato de expor à morte, de multiplicar para alguns o risco de morte ou, pura e simplesmente, a morte política, a expulsão, a rejeição, etc. (FOUCAULT, 1999, p. 306)

Levando em consideração as análises de Mbembe e Foucault, pode-se concluir que a necropolítica atua protegendo a vida de uns e assegurando a morte de outros. Isso resulta em uma sociedade desigual, na qual as políticas de extermínio são estruturadas visando determinados alvos. Por exemplo, o encarceramento em massa de indivíduos pretos no Brasil representa uma das formas de concretização do racismo de Estado no país. Em texto veiculado no 14º *Anuário Brasileiro de Segurança Pública*, Barros e Santos (2020) informam que pessoas negras correspondiam a 66,7% do total da população prisional em 2019. Diversos conceitos podem ser mobilizados para

acessar essa situação, entre os quais se encontram a parcialidade dos tribunais, a abordagem violenta de policiais e a distribuição desigual de oportunidades. Entretanto, todos esses fatores apresentam um ponto de convergência: eles estão – em maior ou em menor escala – relacionados à questão central da necropolítica. Conclui-se, portanto, que determinados grupos sociais estão indubitavelmente mais sujeitos às opressões e às violências impostas por aqueles que detêm o poder.

## **NECROPOLÍTICA E PANDEMIA**

Na seção anterior, foi possível compreender o conceito de necropolítica, o seu mecanismo de operação e as suas consequências na sociedade. A partir deste momento, será evidenciada a relação entre a necropolítica e a atual pandemia de covid-19, a qual acentuou as desigualdades sociais preexistentes e potencializou os riscos enfrentados por determinados grupos.

Quem pode se manter em isolamento

social, em termos de estrutura de moradia e de acesso aos bens necessários para sobreviver? Quem terá renda para manter o lar? Quem não terá acesso a uma UTI, ou a um leito hospitalar, ou ainda, a um teste para covid-19? [...] Nós sabemos quem – e estes sujeitos são aqueles que a estrutura classista, racista e patriarcalista tem produzido ao longo de nossa história. Serão as mulheres, os negros, os indígenas, os mais pobres, entre outros segmentos sociais, que mais sofrerão o impacto de morte do vírus, como perda de emprego, suspensão de ganhos e salários. (TELES *apud* ARAÚJO, 2020)

O depoimento acima pertence a Edson Teles, professor de Filosofia Política da Universidade Federal de São Paulo. De maneira sucinta, a declaração explicita algumas das várias contradições apresentadas pela atual crise sanitária e humanitária. Embora o vírus da covid-19 não escolha suas vítimas, é indubitável que as pessoas são afetadas de maneira diferente pela doença. Apesar de existirem agravantes relacionados à

idade e à condição prévia de saúde do enfermo, o presente artigo pretende dar enfoque aos fatores sociais, culturais, econômicos e raciais que influenciam a disseminação do coronavírus.

Em julho de 2020, o Instituto Pólis divulgou um estudo no qual analisava o impacto da pandemia na cidade de São Paulo, considerando parâmetros de raça/cor e sexo. Segundo o levantamento, a taxa de mortalidade padronizada de pessoas brancas era igual a 115 óbitos a cada 100 mil habitantes, ao passo que a taxa de pessoas negras era de 172 a cada 100 mil habitantes. Por meio do método de padronização, o Instituto Pólis pôde comparar as mortes em decorrência da covid-19 entre distintos grupos sociais, considerando as diferentes composições etárias de cada um. Ao anular uma possível distorção nos resultados causada pelo perfil etário das populações, os dados apresentados denunciam que a questão racial é de fato uma condição relevante no que se refere à exposição ao vírus e à extensão

dos danos causados pela doença.

Assim, é necessário refletir por qual motivo a taxa de mortalidade de pessoas negras é comparativamente maior que a de pessoas brancas. Quem pode se manter em isolamento social sem temer a ameaça do desemprego? Quem pode contar com atendimento médico de qualidade? Em nossa sociedade racista, a cor da pele influencia significativamente no acesso a espaços de poder e oportunidades. Essa análise ainda poderia ser extrapolada para outros grupos sociais, como pessoas em situação de rua e indivíduos em situação de extrema pobreza. Dessa forma, a pandemia opera na mesma lógica da necropolítica, já que afeta de maneira mais intensa populações já fragilizadas. Além disso, outra problemática apresentada pelo vírus da covid-19 se refere às medidas de prevenção. Por exemplo, o Ministério da Saúde recomenda a higienização das mãos com frequência, o distanciamento social, o uso de máscaras e o não

compartilhamento de objetos de uso pessoal – recomendações fundamentais para conter a disseminação do vírus e do negacionismo que a favorece. Nessa perspectiva, se faz necessária uma reflexão acerca do vínculo entre hierarquia social e prevenção ao vírus. Fenômenos como a desinformação, o negacionismo e a corrupção dificultam o acesso da população às medidas descritas anteriormente, especialmente dos indivíduos em condição de vulnerabilidade. Afinal, a proteção contra o Sars-CoV-2 se torna muito mais complexa quando não se tem acesso a informações confiáveis, estabilidade financeira e infraestrutura adequada. Dessa forma, certos indivíduos se expõem ao risco para tentar garantir o mínimo existencial.

É interessante pontuar que – para que seja possível existirem estabelecimentos seguindo “todos os protocolos de higiene e segurança requisitados” – determinadas pessoas necessariamente se encontram em uma posição crítica.

Assim, trabalhadores considerados essenciais garantem diariamente o funcionamento da economia, colocando a sua própria saúde em perigo. Por exemplo, profissionais de limpeza que promovem a desinfecção de espaços de convívio estão, paradoxalmente, mais suscetíveis à infecção pelo vírus. Essa situação era recorrente antes da pandemia, sendo que a atual crise sanitária contribuiu para tornar a condição de muitos trabalhadores ainda mais vulnerável.

Nesse cenário, as empregadas domésticas ocupam um espaço singular. O uso do substantivo anterior com a flexão de gênero no feminino (empregadas) não foi acidental, tendo em conta o perfil sociodemográfico do trabalho doméstico no Brasil. Segundo o estudo *Os Desafios do Passado no Trabalho Doméstico do Século XXI: reflexões para o caso brasileiro a partir dos dados da PNAD Contínua* (FONTOURA; LIRA; PINHEIRO; REZENDE, 2019), mais de 6 milhões de pessoas estavam ocupadas em trabalho

doméstico remunerado no Brasil em 2018, sendo que 92% desses profissionais eram mulheres. Além disso, é necessário considerar a influência da questão racial no que se refere ao trabalho doméstico. Dentre os 6,2 milhões de trabalhadores, mais de 4 milhões eram pessoas negras. Quando é feita a sobreposição das duas unidades de análise (sexo e cor/raça), chega-se à conclusão de que mulheres negras correspondiam a 63% do total de trabalhadores(as) domésticos(as). Dessa forma, fica clara a assimetria de sexo e de raça na composição da categoria. As autoras do estudo anteriormente citado ressaltam que “Ou seja, do ponto de vista do discurso, as mulheres negras ‘podem estar onde quiserem’; na prática, porém, a realidade as direciona, de maneira desproporcional, a trabalhos como o serviço doméstico remunerado, com toda a precariedade e exploração que lhe são característicos” (FONTOURA; LIRA; PINHEIRO; REZENDE, 2019, p. 12). Essa conjuntura é particularmente relevante no que se refere à mensuração

dos danos ocasionados pela pandemia. Comparando o trimestre de setembro a novembro de 2020 com o mesmo período de 2019, o setor do trabalho doméstico foi a segunda atividade econômica mais afetada. Segundo dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (Pnad Contínua) divulgados no dia 28 de janeiro de 2021, o grupamento de serviços domésticos sofreu uma redução de 24,2% na comparação entre os trimestres já mencionados, o que corresponde a cerca de 1,5 milhão de postos de trabalho (BRASIL, 2021). Dessa forma, fica explícito o impacto que a pandemia teve na situação financeira de empregadas domésticas. Além disso, esse tipo de serviço não pode ser oferecido de maneira remota, o que obriga as trabalhadoras a se deslocarem até o local de trabalho. Aglomerações em transporte público, contato frequente com o empregador e inalação de produtos químicos durante uma pandemia que afeta o sistema respiratório: essas são apenas algumas

das situações que colocam a saúde dessas trabalhadoras especialmente em risco.

Ademais, a conjuntura de excepcionalidade vivenciada contribuiu para que direitos trabalhistas fossem flexibilizados ou, em termos mais concretos, desconsiderados. São recorrentes os casos em que a empregada doméstica é colocada em situação de vulnerabilidade, trabalha além de sua carga horária e/ou não recebe assistência. Essa triste e injusta realidade foi evidenciada pela morte de Cleonice Gonçalves, primeira pessoa a falecer em decorrência da covid-19 no estado do Rio de Janeiro. Cleonice era trabalhadora doméstica e contraiu a doença de sua empregadora, que havia voltado da Itália há pouco tempo. Apesar de apresentar os sintomas referentes à infecção pelo coronavírus, a empregadora decidiu não dispensar Cleonice, a qual infelizmente não resistiu ao vírus. A história de Cleonice acarreta uma reflexão profunda acerca de classe, raça, privilégios e

elitismo. Como sugerido pela filósofa brasileira Djamila Ribeiro (2019), as mulheres negras ocupam um espaço de dupla opressão, sendo que a pandemia exacerbou a invisibilidade desse grupo social. Fazendo referência à obra de Grada Kilomba (2012), Djamila pontua que

“Kilomba sofisticou a análise sobre a categoria do Outro quando afirma que mulheres negras, por serem nem brancas e nem homens, ocupam um lugar muito difícil na sociedade supremacista branca por serem uma espécie de carência dupla, a antítese de branquitude e masculinidade” (RIBEIRO, 2019, p. 38)

Portanto, é possível notar um agravamento da divisão entre vidas tornadas descartáveis e vidas protegidas durante a atual emergência sanitária. Esse aspecto é abordado de maneira exemplar pela cientista política francesa Françoise Vergès (2020). No prefácio à edição brasileira de sua obra, a autora destaca que – na experiência do confinamento – trabalhadores tornados

“invisíveis” se revelam cada vez mais indispensáveis para a manutenção da atual estrutura social, fundamentada na produção, no consumo e na rotatividade. Embora sejam comumente mal remunerados e pouco reconhecidos, são esses indivíduos não confinados que garantem a sobrevivência daqueles que estão confinados.

Todas essas pessoas, indispensáveis ao confinamento, trabalham sem proteção alguma, sem máscara e sem luvas, e precisam deixar suas crianças sozinhas porque as escolas estão fechadas. Classe, gênero, idade, racialização, problemas de saúde, problemas de babás para as crianças, preocupações com o próximo perpassam os dois grupos, mas as pessoas não confinadas são mais expostas ao estresse, à inquietude, ao cansaço e à contaminação. (VERGÈS, 2020, p. 21)

Isto posto, é necessário evidenciar a relação entre capitalismo, Estado e pandemia. Difundido ao redor do globo, o sistema econômico capitalista se baseia no lucro, na produtividade e

no consumo. Como consequência de seu mecanismo de funcionamento, esse sistema estabelece uma hierarquia entre os indivíduos. Assim, há aqueles que mandam e aqueles que obedecem, aqueles que produzem e aqueles que compram, aqueles que morrem e aqueles que vivem. Comumente, as pessoas com menor proeminência social são tratadas como meros objetos descartáveis, uma vez que se tornam desnecessárias a partir do momento em que **não** são mais produtivas. Esse fenômeno é abordado por Vergès (2020) quando a autora fala sobre o esgotamento de corpos e a fabricação de vidas supérfluas.

Remetendo ao período colonial, a historiadora destaca o papel fundamental das mulheres escravizadas para a manutenção da sociedade escravocrata e argumenta que – de maneira adaptada – essa dinâmica se estende até os dias atuais, nos quais mulheres negras limpam “[...] os espaços de que o patriarcado e o capitalismo neoliberal precisam para funcionar”

(VERGÈS, 2020, p. 18). Dessa forma, o capitalismo não precisa confrontar o lixo fruto de seu próprio funcionamento. O esgotamento dessas trabalhadoras representa “a consequência da lógica histórica do extrativismo que construiu a acumulação primitiva do capital” (VERGÈS, 2020, p. 19). Em suma, a vida dessas mulheres é classificada como descartável – ainda que seu trabalho seja extremamente necessário para afastar os resíduos dos espaços de poder. Logo que seu corpo exaurido não consegue mais suportar o esforço físico do trabalho, elas perdem o seu valor para os imperialistas e neoliberais.

O Estado compactua com essa dinâmica de funcionamento à medida que propõe mecanismos tanto de opressão quanto de omissão. O apoio ao *status quo* se torna visível por meio de operações policiais violentas, ataques generalizados a movimentos sociais e inadequação na formulação de políticas públicas. Além das ações explicitamente coercitivas adotadas pelos entes federativos (a

União, os Estados, o Distrito Federal e os Municípios), a inércia desses atores também é muito reveladora. Por exemplo, muitas operações policiais em comunidades no Rio de Janeiro resultam em morte de crianças inocentes, como João Pedro Matos Pinto e Kauã Vítor Nunes Rozário.

Muitas vezes, essas ocorrências não apresentam um real esclarecimento e são tratadas como meras fatalidades da luta contra a criminalidade. Entretanto, esse panorama sugere a ausência de interesse em modificar um sistema que favorece aqueles que o determinam. Segundo Costa (*apud* GUIMARÃES, 2019) [1], a maioria das crianças vítimas de bala perdida moram nas comunidades fluminenses. Como esse sofrimento é praticamente exclusivo dos moradores de favela, nenhuma mudança efetiva ocorre nas políticas de segurança pública do estado.

Nesse contexto, a chegada da pandemia serve para reforçar os mecanismos de violência. Em um estudo publicado em

janeiro de 2021 pela Cepedisa (Centro de Estudos e Pesquisas de Direito Sanitário da Universidade de São Paulo) e pela Conectas Direitos Humanos [2], Reis e Ventura (2021) alertam sobre a existência de uma estratégia institucional de propagação do vírus. O plano adotado pelo governo federal se baseia em três pilares fundamentais: desarticulação da atuação dos governos estaduais e municipais frente à pandemia, abundância de atos normativos da União e manifestações propagandísticas contra a saúde pública. Segundo essa análise, o Estado não foi negligente ou incompetente na contenção da pandemia: simplesmente **não houve a intenção de impedir a disseminação do vírus.**

Considerando a argumentação desenvolvida no âmbito desse artigo, torna-se simples prever as consequências dessa postura adotada pelo governo federal. A rejeição ao isolamento social, as críticas ao uso de máscaras e a falta de apoio à vacinação em massa criaram um

ambiente propício para a livre circulação do vírus. Nesse cenário, são maiores as possibilidades de transmissão viral, reinfeção e surgimento de novas variantes. De acordo com Chaimovich e Lacerda (2020), aproximadamente 60% da população deve estar imune à covid-19 para que a imunidade de grupo seja atingida [3]. Se essa porcentagem fosse alcançada exclusivamente com indivíduos que adquiriram imunidade após se curarem do coronavírus, o Brasil teria entre 1 e 2 milhões de mortes causadas por Sars-CoV-2 ao decorrer do processo. Levando em consideração a estratégia institucional de propagação do vírus descrita por Reis e Ventura (2021), é importante questionar quem são os **alvos** dessa política de extermínio. A quem interessaria matar entre 1 e 2 milhões de brasileiros? Quais brasileiros estão sendo mortos?

O documentário *Estou me Guardando Para Quando o Carnaval Chegar* (2019), do diretor brasileiro Marcelo Gomes, ilustra de maneira poética as análises

desenvolvidas até o presente momento. O filme acompanha o cotidiano dos habitantes de Toritama, município de Pernambuco conhecido como “a capital do jeans”. Nos minutos iniciais do documentário, o espectador descobre que a pequena cidade de 46 164 habitantes [4] é responsável por cerca de 20% da produção de jeans nacional. Jornada de trabalho exaustiva, barulho constante, movimentos repetitivos e desvalorização são adversidades constantemente enfrentadas pelos trabalhadores. Ainda assim, a maioria das pessoas entrevistadas ao longo do documentário se declara satisfeita com a independência conquistada. À título de curiosidade, o nome do filme remete ao esperado feriado de Carnaval, período do ano em que os habitantes de Toritama interrompem a produção de jeans e partem para a praia. Nas palavras do próprio diretor,

“O que temos em Toritama é uma situação complexa, não queria vitimizar ninguém. O que me interessava era ouvir os desejos e

os sonhos dessas pessoas que se apegam à ideia da autonomia, de ser o próprio patrão, sem perceber que estão sendo escravizadas por elas mesmas. É um filme que expõe a farsa do neoliberalismo.” (GOMES *apud* ALMEIDA, 2019)

## ENFRENTAR A MORTE PARA GARANTIR A VIDA

“Amanhã a luta continuará”

(VERGÈS, 2020, p. 32)

A epígrafe acima ilustra uma das diversas nuances da pandemia: a progressão de **lutas sociais**. Durante a atual emergência de saúde pública de importância internacional, muitas pessoas precisam continuar a lutar para garantir seus direitos e sua existência – enfrentando, para isso, o risco de morte imposto pela covid-19. Segundo a filósofa estadunidense Judith Butler, uma vida precisa ser primeiro compreendida **viva** para que possa ser considerada perdida ou danificada. “Se certas vidas não são qualificadas como vidas ou se, desde o começo, não são concebíveis como vidas

de acordo com certos enquadramentos epistemológicos, então essas vidas nunca serão vividas nem perdidas no sentido pleno dessas palavras” (BUTLER, 2015, p. 13). Assim, muitas vidas são perdidas diariamente em decorrência de fatores externos à pandemia e – entretanto – não são lamentadas, uma vez que são categoricamente desvalorizadas. Infelizmente, esses indivíduos cujas vidas não são passíveis de luto precisam avançar com suas reivindicações mesmo em momentos tão conturbados quanto o atual, visto que sua sobrevivência depende disso.

Entre esses sujeitos, encontram-se as **mulheres clandestinas**, ou seja, as mulheres criminalizadas devido à interrupção de uma gravidez. O curta *Clandestinas* (2014), da diretora Fadhia Salomão, enfoca a realidade brasileira, mas a problemática do aborto inseguro não está restrita ao Brasil. Segundo a Organização Mundial da Saúde (2011 *apud* GALLI, 2020), aproximadamente 22 milhões de mulheres interrompem

a gestação de maneira insegura todo ano ao redor do globo. Os chamados “abortos inseguros” são frequentemente realizados por indivíduos que não possuem as qualificações necessárias à prática do aborto induzido, e em outros casos se referem aos abortos autoinduzidos. Esses dados fornecem um panorama alarmante que coloca em risco a saúde de muitas mulheres que optam pela interrupção da gravidez. Ademais, estima-se que a quantidade anual de mortes em decorrência da prática do aborto inseguro pode chegar a 47 mil óbitos (ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE, 2011 *apud* GALLI, 2020) [5]. Dessa forma, o aborto se torna um problema de saúde pública, uma vez que se configura como uma causa de morte potencialmente evitável pelos Estados.

Além disso, é imprescindível analisar como a criminalização do aborto impacta os diferentes grupos sociais. Conduzido por Bearak et al. (2020), o artigo *Unintended pregnancy and*

*abortion by income, region, and the legal status of abortion: estimates from a comprehensive model for 1990–2019* revela que as taxas de gravidez indesejada foram negativamente associadas à renda. Assim, é possível prever que as consequências da criminalização do aborto impactam de maneira mais profunda a vivência de pessoas grávidas provenientes de grupos vulneráveis, as quais têm acesso dificultado aos procedimentos de aborto seguro: clínicas e/ou remédios de qualidade, repouso adequado, apoio emocional e acompanhamento psicológico. Portanto, as medidas restritivas em relação ao aborto se relacionam com a necropolítica e com a precarização de vidas humanas.

Tendo em vista o panorama acima, a legalização do aborto na Argentina se torna ainda mais monumental. No dia 30 de dezembro de 2020, o Senado argentino aprovou o projeto de lei que permite a interrupção livre e gratuita da gravidez até a 14ª semana de gestação.

Essa é uma grande conquista para o movimento feminista, que vem lutando pela descriminalização do aborto há anos. Em 2018, inclusive, o projeto de interrupção voluntária da gravidez já havia sido aprovado pela Câmara dos Deputados, mas havia tido sua concretização frustrada pela rejeição na Câmara dos Senadores. Agora, os cidadãos argentinos podem finalmente comemorar a vitória dessa luta histórica, sendo que sua concretização ocorre em um contexto relevante.

Em um momento no qual a pandemia de covid-19 tem provocado milhares de mortes diariamente, a Argentina vivencia – em contrapartida – o vislumbre da redução das mortes e sequelas decorrentes da prática do aborto inseguro. Evidentemente, não se trata de um esquema de compensação dos óbitos em virtude da pandemia, mas de um processo de ampliação do **direito à vida** e do **direito à integridade física e psíquica** para o maior número possível de indivíduos. Entre os marcos da

campanha argentina, está a adaptação do hino *Un violador en tu camino*, do grupo chileno Las Tesis: “O patriarcado é um juiz/ Que nos obriga a parir/ E nosso castigo/ É a violência que você vê/ É feminicídio/ Maternidade como destino/ É estupro/ É aborto clandestino” (“*El patriarcado es un juez/ Que nos obliga a parir/ Y nuestro castigo/ Es la violencia que ya ves/ Es femicidio/ Maternidad como destino/ Es violación/ Es aborto clandestino*”).

Outro grupo que alcançou uma ansiada conquista durante a pandemia foram os **chilenos**. Por meio de um plebiscito realizado no dia 25 de outubro de 2020, foi aprovada a convocação de uma nova Assembleia Constituinte. Segundo a apuração das urnas, cerca de 78% dos eleitores votaram pela alteração da Constituição vigente, enquanto apenas 22% rejeitaram a mudança. Assim, o Chile finalmente abandonará a Constituição promulgada em 1980, a qual remonta ao período do general Augusto Pinochet.

Augusto Ramón Pinochet deu um golpe

militar em 11 de setembro de 1973, depondo o então presidente Salvador Allende. A chegada de Pinochet ao poder deu início a um período extremamente violento da história chilena, marcado por assassinatos, restrição dos direitos humanos e perseguição política. Segundo Neto (2016), “Augusto Pinochet comandou um dos regimes mais sanguinários da América do Sul no século XX.” Entre as atrocidades cometidas durante a ditadura civil-militar chilena, o pesquisador brasileiro e crítico de cinema Waldemar Dalenogare Neto destaca a chamada *Caravana de la Muerte*, grupo criado por Pinochet para aniquilar líderes da Unidade Popular (coalização partidária de esquerda responsável pela eleição de Allende). Os corpos das vítimas eram normalmente atirados no Oceano Pacífico, em uma tentativa de ocultar da comunidade internacional os assassinatos e as prisões arbitrárias (NETO, 2016). Entre as numerosas vidas encerradas pela ditadura de Pinochet, encontram-se figuras como o poeta e

cantor popular Víctor Jara, o general Carlos Prats e o antigo chanceler de Allende, Orlando Letelier.

Embora tenha sido profundamente reformulado em 1989 e em 2005, o texto constitucional chileno ainda guarda resquícios da herança militar e ditatorial de Pinochet. Segundo Drake (1995 *apud* NETO, 2016), a Constituição de 1980 materializava uma “Democracia Protegida”, por meio da qual as Forças Armadas buscavam demonstrar para a comunidade internacional uma certa abertura política, mesmo acreditando que a sociedade iria se despolitizar posteriormente. Entretanto, essa crença não se concretizou e o movimento pelo “**não**” se consagrou vitorioso no plebiscito de 1988, rejeitando a permanência de Pinochet no poder por mais oito anos. Essa efervescência política e social é ilustrada no filme *No* (2012), do diretor Pablo Larrain. A obra chilena conta a história de René Saavedra (Gael García Bernal), publicitário convidado para auxiliar na campanha contra o governo Pinochet.

Ao longo da história, o espectador pode acompanhar o avanço da articulação política, a heterogeneidade dentro do movimento e a repressão sofrida pela oposição.

Portanto, torna-se simples compreender porque motivo os manifestantes pediam a alteração da Constituição chilena. Embora o texto constitucional não seja exatamente semelhante ao de 1980, ele permanece “manchado de sangue” (em sentido figurado). Além disso, as mudanças citadas anteriormente não foram suficientes para eliminar o caráter subsidiário reservado ao Estado. Assim, serviços essenciais – como eletricidade, água potável, saúde, educação e previdência social – ainda são fortemente privatizados, cabendo ao Estado à supervisão do fornecimento desses direitos por indivíduos (VIÑAS *apud* PICHEL, 2020). Com a redação de uma nova Constituição, espera-se que o Estado se envolva mais ativamente na provisão de serviços básicos, cumprindo sua função social. Dessa forma, existe a

perspectiva de importantes demandas – como a promoção de reformas sociais e a redução da desigualdade – serem finalmente atendidas. Segundo Aranda (*apud* PICHEL, 2020), “Existe um número relevante de pessoas que exigem mudanças estruturais e profundas no Chile no que diz respeito à declaração e garantia do exercício de certos direitos sociais, ou seja, incorporando elementos de um Estado social à Constituição”. Felizmente, casos como o da Argentina e do Chile relembram a potência da mobilização popular para a modificação da realidade. Como dito no início desta seção, a luta certamente continuará amanhã.

### CONCLUSÃO

Viver ainda é um direito ou a vida já se tornou um privilégio? Esta foi a pergunta central que norteou a redação do presente artigo. As seções anteriores buscaram dar um panorama geral sobre a relação entre necropolítica e pandemia, articulando conceitos teóricos,

experiências concretas e produções artísticas. Por meio da argumentação desenvolvida, é possível afirmar que o vírus da covid-19 realmente impacta grupos sociais de maneira distinta, acentuando as desigualdades existentes na sociedade. Portanto, embora o Art. 1º, Parágrafo Único da *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, de 10 de dezembro de 1948, assegure que “Todo ser humano tem direito à vida, à liberdade e à segurança pessoal.” (ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS, 1948), esse direito **não** é usufruído de maneira igualitária por todos. Como visto anteriormente, existem indivíduos cujas vidas são protegidas e indivíduos cujas vidas são tornadas descartáveis. Dessa forma, embora este artigo não seja capaz de exaurir a discussão, seu objetivo final é propor uma reflexão acerca dos limites e da extensão do direito à vida durante uma pandemia.

## NOTAS

- [1] Antônio Carlos Costa é o atual presidente da ONG Rio de Paz, que atua na promoção dos direitos humanos, na redução de homicídios e no combate ao empobrecimento.
- [2] O estudo mencionado se refere à 10ª edição do *Boletim Direitos na Pandemia*.
- [3] Estimativas feitas com base na data de publicação do artigo, em agosto de 2020.
- [4] População estimada pelo IBGE em 2020.
- [5] Essa tradução não foi criada pela Organização Mundial da Saúde (OMS). A OMS não é responsável pelo conteúdo ou pela precisão dessa tradução. A edição original em inglês “Unsafe abortion: global and regional estimates of the incidence of unsafe abortion and associated mortality in 2008. Italy: World Health Organization; 2011” será a edição vinculativa e autêntica. O documento está disponível para download por meio do link <[https://www.who.int/reproductivehealth/publications/unsafe\\_abortion/9789241501118/en/](https://www.who.int/reproductivehealth/publications/unsafe_abortion/9789241501118/en/)>.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Carlos Helí de. Marcelo Gomes revela em Berlim a dura vida da ‘capital do jeans’. **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 fev. de 2019. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/marcelo-gomes-revela-em-berlim-dura-vida-da-capital-do-jeans-23443154>>. Acesso em: 04 abr. 2021.
- ARAÚJO, Mateus. O que necropolítica tem a ver com a pandemia e com falas de Bolsonaro. **UOL TAB**, 2020. Colaboração para o TAB. Disponível em: <<https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2020/04/03/o-que-necropolitica-tem-a-ver-com-a-pandemia-e-com-falas-de-bolsonaro.htm?cmpid=copiaecola>>. Acesso em: 21 fev. 2021.
- AZEVEDO, Cristina. Reinfecção por Covid-19 pode vir acompanhada de sintomas mais fortes. **Portal Fiocruz**, 2021. Disponível em: <<https://portal.fiocruz.br/noticia/reinfeccao-por-covid-19-pode-ir-acompanhada-de-sintomas-mais-fortes-0>>. Acesso em: 23 jul. 2021.
- BARROS, Betina Warmling; SANTOS,

- Amanda Laysi Pimentel dos. As prisões no Brasil: espaços cada vez mais destinados à população negra do país. **Anuário Brasileiro de Segurança Pública**, São Paulo, ano 14, p. 306-307, 2020. Anual. Disponível em: <<https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2021/02/anuario-2020-final-100221.pdf>>. Acesso em: 14 mar. 2021.
- BEARAK, Jonathan *et al.* Unintended pregnancy and abortion by income, region, and the legal status of abortion: estimates from a comprehensive model for 1990–2019. **The Lancet Global Health**, [S.L.], v. 8, n. 9, p. 1152-1161, 22 set. 2020. Elsevier BV. [http://dx.doi.org/10.1016/s2214-109x\(20\)30315-6](http://dx.doi.org/10.1016/s2214-109x(20)30315-6). Disponível em: <[https://www.thelancet.com/journals/langlo/article/PIIS2214-109X\(20\)30315-6/fulltext](https://www.thelancet.com/journals/langlo/article/PIIS2214-109X(20)30315-6/fulltext)>. Acesso em: 11 abr. 2021.
- BRASIL. INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua**: mercado de trabalho conjuntural divulgação mensal – novembro de 2020. **Indicadores IBGE**, Rio de Janeiro, p. 1-18, 28 jan. 2021. Disponível em: <<https://>

biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/3086/pnacm\_2020\_nov.pdf>. Acesso em: 05 mar. 2021.

BRASIL. MINISTÉRIO DA SAÚDE. **Sobre a doença**. Disponível em: <<https://coronavirus.saude.gov.br/sobre-a-doenca#interna>>. Acesso em: 23 fev. 2021.

BRUNO, Maria Martha. Empregadas domésticas: vulnerabilidade na pandemia. **UOL Economia**. Disponível em: <<https://economia.uol.com.br/reportagens-especiais/vulnerabilidade-domesticas-pandemia/#cover>>. Acesso em: 04 mar. 2021.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. Tradução de Sérgio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha.

CHAIMOVICH, Hernan; LACERDA, Caroline Dutra. O que é imunidade de rebanho e quais as implicações?. **Jornal da USP**, 2020. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/artigos/o-que-e-imunidade-de-rebanho-e-quais-as-implicacoes/>>. Acesso em: 04 abr. 2021.

COSTA, Fernanda da. Morte de trabalhadora doméstica por coronavírus escancara falta de políticas para proteger a classe. **Jornal da Universidade – UFRGS**, Porto Alegre, 22 mar. de 2020. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/jornal/morte-de-trabalhadora-domestica-por-coronavirus-escancara-falta-de-politicas-para-protoger-a-classe/>>. Acesso em: 07 mar. 2021.

CRIVELANTE, Mariana Ramos. Histórico da Ditadura Civil-Militar do Chile. **Memória e Resistência**. Disponível em: <[http://www.usp.br/memoriaeresistencia/?page\\_id=287](http://www.usp.br/memoriaeresistencia/?page_id=287)>. Acesso em: 14 abr. 2021.

DALENOGARE NETO, Waldemar. A redemocratização chilena: entre a constituição e a memória. **Revista Latino-Americana de História**, São Leopoldo, v. 6, n. 17, p. 60-75, jan./jul. de 2017.

FONTOURA, Natália; LIRA, Fernanda; PINHEIRO, Luana; REZENDE, Marcela. **Os desafios do passado no trabalho doméstico do século XXI**: reflexões para o caso brasileiro a partir dos dados da PNAD contínua. Brasília: Ipea, 2019. 52 p. Disponível em: <[http://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/9538/1/td\\_2528.pdf](http://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/9538/1/td_2528.pdf)>. Acesso em: 05 mar. 2021.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**: curso no collège de france (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 1999. Tradução de Maria Ermantina Galvão.

FRANCO, Luiza. Caso João Pedro: quatro crianças foram mortas em operações policiais no Rio no último ano. **BBC News Brasil**, 2020. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-52731882>>. Acesso em: 31 mar. 2021.

GALLI, Beatriz. Desafios e oportunidades para o acesso ao aborto legal e seguro na América Latina a partir dos cenários do Brasil, da Argentina e do Uruguai. **Cad. Saúde Pública**, Rio de Janeiro, v. 36, supl. 1, e00168419, 2020. Disponível em: <<https://scielosp.org/article/csp/2020.v36suppl1/e00168419/pt/>>. Acesso em: 11 abr. 2021. Epub 06 abr. 2020. <http://dx.doi.org/10.1590/0102-311x00168419>.

GÁLVEZ, Andrea Ana; GUÍO, Susanna de. La legalización del aborto en Argentina, una esperanza para América Latina. **Cuarto Poder**, 2020. Disponível em: <<https://www.cuartopoder.es/internacional/2020/12/31/la-legalizacion-del-aborto-en-argentina-una-esperanza-para-america-latina/>>. Acesso em: 06 abr. 2021.

GAMBERRA, Maria; GROSSI, Isadora Pires. A legalização do aborto na Argentina: uma perspectiva comparada. **Profissão RelGov**, 2021. Disponível em: <<https://profissaorelgov.medium.com/a-legaliza%C3%A7%C3%A3o-do-aborto-na-argentina-uma-perspectiva-comparada-26951ed4616d>>. Acesso em: 05 abr. 2021.

GUIMARÃES, Saulo Pereira. Maioria das crianças mortas por bala perdida no Rio foi vítima de trocas de tiros entre polícia e bandidos. **O Globo**, Rio de Janeiro, 27 set. de 2019. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/maioria-das-criancas-mortas-por-bala-perdida-no-rio-foi-vitima-de-trocas-de-tiros-entre-policia-bandidos-1-23976559>>. Acesso em: 31 mar. 2021.

INSTITUTO PÓLIS (São Paulo). Raça e Covid no município de São Paulo. **Instituto Pólis**, 2020. Disponível em: <<https://polis.org.br/estudos/raca-e-covid-no-msp/>>. Acesso em: 06 abr. 2021.

em: 17 fev. 2021.

LACERDA, Nara. Imunidade de rebanho por contágio: a ideia errada que seduziu a extrema direita. **Brasil de Fato**, 2021. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2021/06/07/imunidade-de-rebanho-por-contagio-a-ideia-errada-que-seduziu-a-extrema-direita>>. Acesso em: 23 jul. 2021.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 32, p. 123-151, dez. 2016. Tradução de Renata Santini. Disponível em: <<https://www.procomum.org/wp-content/uploads/2019/04/necropolitica.pdf>>. Acesso em: 15 fev. 2021.

MELLO, Michele de. Após o plebiscito, como será escrita a nova constituição do Chile?. **Brasil de Fato**, 2020. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2020/10/27/apos-o-plebiscito-como-sera-escrita-a-nova-constituicao-do-chile>>. Acesso em: 05 mar. 2021.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. **Declaração Universal dos Direitos Humanos**, 1948. Disponível em: <<https://www.unicef.org/brazil/declaracao->

universal-dos-direitos-humanos >. Acesso em: 14 abr. 2021.

PICHEL, Mar. Chile aprova plebiscito histórico: por que é tão polêmica a Constituição que 78% dos chilenos decidiram trocar. **BBC News Brasil**, 2020. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-54689493>>. Acesso em: 05 abr. 2021.

REIS, Rossana Rocha; VENTURA, Deisy de Freitas Lima. A linha do tempo da estratégia federal de disseminação da covid-19: um ataque sem precedentes aos direitos humanos no Brasil. **Boletim Direitos na Pandemia**, São Paulo, v. 10, p.6-31, jan. 2021. Disponível em: <<https://www.conectas.org/publicacoes/download/boletim-direitos-na-pandemia-no-10>>. Acesso em: 25 mar. 2021.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Pólen Livros, 2019. 112 p.

SUJEITO de Sorte. Intérprete: Antônio Carlos Belchior. Compositor: Antônio Carlos Belchior. *In*: ALUCINAÇÃO. Intérprete: Antônio Carlos Belchior. [S. I.]: Companhia Brasileira De Discos Phonogram, 1976. 1

disco vinil, lado 1, faixa 4.

TADDEO, Luciana. “O estuprador é você”: hino é adaptado para luta por aborto na Argentina. **UOL**, 2020. Colaboração para Universa, de Buenos Aires. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2020/02/20/o-estuprador-e-voce-hino-e-adaptado-para-luta-por-aborto-na-argentina.htm>>. Acesso em: 11 abr. 2021.

UNINTENDED Pregnancy and Abortion Worldwide. **Guttmacher Institute**, 2020. Disponível em: <<https://www.guttmacher.org/fact-sheet/induced-abortion-worldwide>>. Acesso em: 11 abr. 2021.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. São Paulo: Ubu Editora, 2020. 144 p. Tradução de Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo.

## REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

CLANDESTINAS. Direção de Fadhia Salomão. Produção de Babi Lopes. Realização de International Women’S Health Coalition e Sempreviva Organização Feminista - SOF. Roteiro:

Renata Corrêa. [S.I.], 2014. (24 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/AXuKe0W3ZOU>>. Acesso em: 24 fev. 2021.

ESTOU Me Guardando Para Quando o Carnaval Chegar. Direção de Marcelo Gomes. Produção de João Vieira Jr. e Nara Aragão. Toritama: Carnaval Filmes, Misti Filmes e Rec Produtores Associados, 2019. (85 min.), son., color.

NO. Direção de Pablo Larrain. Intérpretes: Alfredo Castro, Gael García Bernal, Luis Gnecco, Néstor Cantillana Et Al. Santiago de Chile: Fabula, Funny Balloons, Participant Media e Sony Pictures Classics, 2012. (118 min.), son., color.

OLHOS que Condenam. Direção de Ava Duvernay. Intérpretes: Asante Blackk, Caleel Harris, Ethan Herisse, Jharrel Jerome, Marquis Rodriguez *et al*. [S.I.]: Netflix, 2019. (296 min.), son., color.

# Extrativismo e Pandemia na América Latina e Caribe: uma leitura pelas lentes cinematográficas

Extractivism and the Pandemic in Latin America and the Caribbean: an analysis through the cinematic lenses

Larissa Santos

University of British Columbia. Department of Geography.

Gina Alessandra Chabes Allain

Universidade de São Paulo. Instituto de Biociências.

## RESUMO

A luta contra processos extrativistas na América Latina e Caribe tem suas raízes em processos coloniais, que dizimaram diversos povos através da exploração de seus territórios, ocasionando o extermínio de culturas milenares. A atual crise sanitária, econômica e política nos revela que apesar dos impactos de uma pandemia afetar a todos, certos territórios estão mais vulneráveis que outros. Da mesma forma, os impactos do extrativismo não se limitam aos sítios extrativos e áreas subjacentes. Esse artigo busca, a partir da análise de exemplos concretos de extrativismos e resistências, presentes na filmografia

## ABSTRACT

The struggle against extractive processes in Latin America and the Caribbean has its roots in colonial processes, which decimated several peoples by exploiting their territories and exterminating ancient cultures. The current health, economic and political crisis reveals that although the impacts of a pandemic affect everyone, certain territories are more vulnerable than others. Likewise, the effects of extractivism are not limited to extractive sites and underlying areas. This article seeks, based on the analysis of concrete examples of extractivism and resistance, found in the documentary and fictional filmography analyzed, to draw

documental e de ficção analisada, traçar paralelos entre o extrativismo e a pandemia da covid-19, entendendo ambos processos como interconectados, urgentemente atuais e com inevitáveis repercussões futuras. Observamos que a atuação das indústrias extrativas tem um caráter transnacional e conta com forte apoio dos Estados, o que desafia a divisão clássica entre países industrializados e extrativistas. Vemos ainda uma conexão intrínseca entre campo e cidade necessária para viabilizar projetos extrativos, através do processo de urbanização que este acarreta e de agentes que circulam entre espaços de produção e circulação dos recursos extraídos. Finalmente, a partir da análise das táticas de luta contra o extrativismo, refletimos sobre as diferentes formas de resistência a empreendimentos extrativos de grande escala e a redefinição desta luta frente à pandemia.

**PALAVRAS-CHAVE:** extrativismo, covid-19, cinema, América Latina e Caribe.

parallels between extractivism and the covid-19 pandemic, understanding both processes as interconnected, urgent and with inevitable repercussions. We note that the activities of extractive industries have a transnational character and count on solid support from States, which challenges the classic division between industrialized and extractive countries. We also see an intrinsic connection between rural and urban spaces needed to make extractive projects viable through the urbanization process and the presence of agents circulating between production and circulation spaces. Finally, based on the analysis of tactics to resist extraction, we reflect on the different forms of resistance to large-scale extractive projects and the redefinition of this struggle throughout the pandemic.

**KEYWORDS:** extractivism, covid-19, cinema, Latin America and the Caribbean.

## Introdução

Desde 2020, temos vivenciado uma crise de saúde pública sem precedentes, cujo principal impacto tem sido a intensificação de desigualdades sociais previamente existentes. Os impactos epidemiológicos, sociais, culturais e financeiros dessa pandemia atingiram todos os países de alguma forma, constituindo-se como um processo mundial. Porém, apesar da luta contra a atual pandemia ser global, as vivências em torno deste vírus não o são. Na América Latina e Caribe, essas vivências têm se caracterizado por uma intensa desigualdade. O número cumulativo de casos confirmados de covid-19 tem se incrementado exponencialmente na região desde março de 2020 (Johns Hopkins Coronavirus Resource Center, 2021), com destaque para países como o Brasil com mais de 12 milhões de casos confirmados segundo dados mais recentes das secretarias estaduais de saúde (Brasil, 2021). No fim de janeiro de 2021, a América Latina e o Caribe

superaram os 600.000 falecidos por covid-19 (GONZALEZ *et al*, 2021), destacando-se países como o Brasil, México, Colômbia, Argentina e Peru (Voz de América, 2021).

Segundo dados da OMS (Organização Mundial da Saúde), mais de 70.000 indígenas se contagiaram pela covid-19 e mais de 2.000 faleceram até julho de 2020 (CEPAL, 2020). Segundo dados da CEPAL (*Comisión Económica para América Latina y Caribe*) de 2020, na América Latina, indígenas são mais vulneráveis à covid-19 em comparação a não indígenas devido a diferenças em termos de pobreza, acesso à água potável e condições de saneamento básico. Além disso, as condições de vulnerabilidade se incrementam em áreas rurais em comparação com áreas urbanas, de modo que 24% da população rural na América Latina e 47% da população sob níveis extremos de fome e outras necessidades básicas na América Latina e no Caribe se identificam como indígenas. Esta dinâmica define como a

pandemia afeta diferentemente povos indígenas e comunidades tradicionais, bem como espaços urbanos e rurais.

Existe uma dinâmica de poder colonial que perpetua estruturas e processos violentos que afetam diferentemente os grupos sociais e raciais presentes nos territórios latino-americanos e caribenhos. Na história dessa região, diversos povos foram dizimados pela livre circulação de doenças — seja no período da invasão europeia ou durante longos períodos ditatoriais que assolaram a região em diferentes momentos —, ocasionando o extermínio de culturas milenares e se constituindo como verdadeiras armas biológicas (RAQUEL, 2020).

Da mesma forma, o extrativismo, ou a extração de recursos naturais para posterior processamento e exportação, define condições de vida mais precárias para alguns grupos sociais. Este processo se insere dentro de uma lógica global de exploração e mercantilização dos recursos naturais e atinge diferentes

realidades nacionais de variadas formas. No caso da América Latina e Caribe, região historicamente rica em recursos naturais, a comoditização das economias nacionais possibilita a presença de sítios extrativos de diferentes tipos explorados por corporações transnacionais que tiram vantagem da posição marginal desses países na Divisão Internacional do Trabalho e da aquiescência de Estados neoliberais a suas práticas predatórias.

Tanto os processos extrativistas quanto a pandemia da covid-19 afetam diferentemente populações rurais e urbanas, ricas e pobres, indígenas e não indígenas. Porém, se faz necessário entender como esses fenômenos se articulam e pensar alternativas para lidar com esses processos históricos, que impõem novos desafios não apenas às populações imediatamente afetadas por esses empreendimentos, mas para todos que vivemos sob ameaça de fenômenos globais, como as mudanças climáticas e a crescente desigualdade social nos países latino-americanos e

caribenhos. Estes fenômenos se refletem nos altos níveis de pobreza, aumento do trabalho informal, acesso a um sistema precário de saúde, desigualdade de gênero, entre outros (CEPAL, 2021). O nível de desemprego na América Latina, por exemplo, que tinha diminuído em 0,5% entre 2010 e 2014, aumentou para 1,3% entre 2014 e 2019, e teve um aumento adicional de 0,2% do primeiro trimestre 2019 para 2020 no Brasil (CEPAL, 2021; Busso e Messina, 2020).

Nesse sentido, esse artigo busca, a partir da análise de exemplos concretos de extrativismo e resistências presente na filmografia analisada (Figura 1), traçar paralelos entre o extrativismo e a pandemia da covid-19, entendendo ambos os processos como interconectados, urgentemente atuais e com inevitáveis repercussões futuras. Apresentamos alguns caminhos possíveis para superar dicotomias e contradições presentes no debate atual sobre extrativismo na América Latina e Caribe, partindo de exemplos de luta de comunidades tradicionais e povos indígenas contra os impactos dos empreendimentos extrativistas e o avanço da covid-19 em seus territórios. Para tanto, introduzimos o conceito de extrativismo a partir de uma breve revisão bibliográfica sobre como este tem sido tratado na América Latina e quais são seus principais limites. No que segue à revisão, confrontamos os processos de extrativismo com a pandemia através de produções cinematográficas e de uma análise crítica dos impactos da pandemia da covid-19, de modo a destrinchar as conexões entre ambos os processos e destacar possíveis alternativas para a construção de uma luta pandêmica unificada.

## Mapa de filmes: Extrativismo na América Latina e Caribe

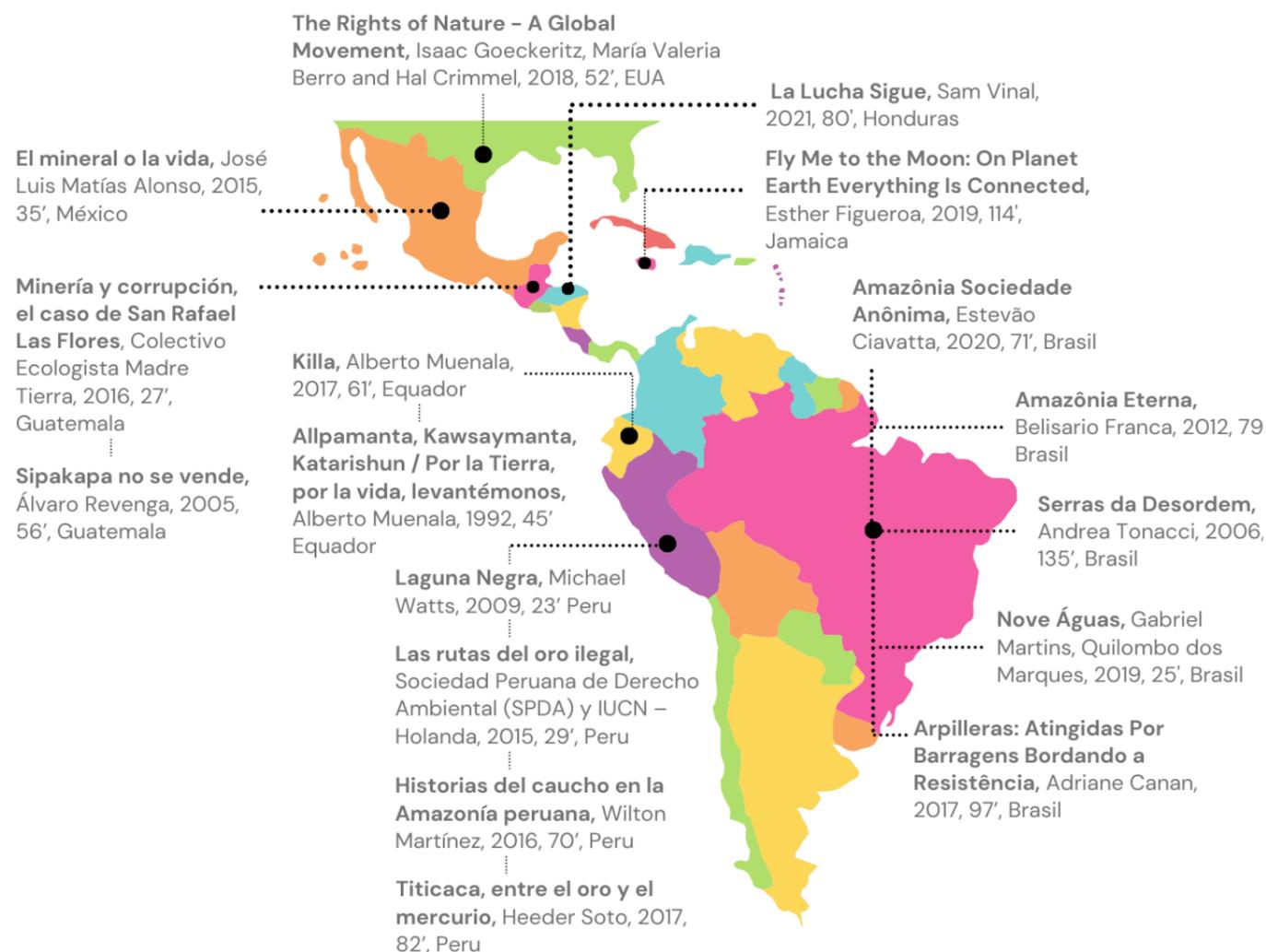


Figura 1. Mapa de filmes: Extrativismo na América Latina e Caribe

Fonte: elaboração das autoras.

## Extrativismo(s) na América Latina e Caribe

A noção de extrativismo começa a se popularizar na América Latina a partir dos anos 1970, para se referir a setores associados à mineração e à extração de petróleo para a exportação. Uma definição geral proposta por Alberto Acosta (2013) afirma que se tratam de “atividades que removem grandes volumes de recursos naturais que não são processados (ou que o são limitadamente), sobretudo para a exportação (...). Há também extrativismo agrário, florestal e inclusive pesqueiro.”. O autor equatoriano considera o extrativismo um modo de produção e acumulação e, nesses termos, ocorre em nossos territórios desde a invasão europeia. Alguns autores ampliam ainda mais o conceito, incluindo megaprojetos de infraestrutura para a produção de energias renováveis (DUNLAP and JAKOBSEN, 2020; FINLEY-BROOK 2019; AGUILAR-STØEN, 2016), bem como projetos de conservação e ecoturismo

(YBARRA, 2017), configurando uma primeira vertente dessa definição: o extrativismo verde. O termo não tardou em se difundir por outras regiões do mundo, onde essas atividades ocupam um papel importante em termos econômicos e têm fortes implicações socioambientais.

O debate em torno do conceito se fortalece entre os anos 2000 e 2014 na América Latina, paralelamente à emergência de governos progressistas ou neodesenvolvimentistas em países como Brasil, Equador, Bolívia e Venezuela. Nessa época, o ciclo de *boom* das *commodities*, também conhecido como reprimarização das economias nacionais, reaviva o debate sobre (neo)extrativismos na região. Sob esse processo, ocorre uma alta no preço de recursos naturais que favorece setores como o agronegócio, com *commodities* como a soja e a cana de açúcar, e a mineração (MARTÍN, 2017).

Desde sua emergência, o conceito tem sofrido modificações e propostas de novas

vertentes. Seja a partir do uso do termo “neo-extrativismo” (GUDYNAS, 2009) ou termos derivados como extrativismo verde, vegetal, mineral e animal, a ideia de extrativismo tem buscado abarcar uma gama cada vez maior de processos, o que pode representar um desafio para sua aplicabilidade. Alguns autores utilizam termos como indústrias extrativas, megaprojetos, além dos já mencionados termos extrativismo e (neo)extrativismo para se referirem a processos similares e interconectados. Aqui temos a primeira de muitas críticas que o conceito recebe: quanto maior a diversidade dentro do fenômeno do extrativismo, maior a perda de potência e capacidade explicativa (MAYER, 2008). Na literatura latino-americana não existe consenso sobre o conceito de extrativismo (MARTÍN, 2017). Gudynas (2009) o define como um trajeto de desenvolvimento baseado na extração de recursos a partir de um metabolismo simplificado orientado pela chamada “maldição holandesa” que condena

os países ricos em recursos naturais à primarização permanente de sua economia. Outros autores consideram o extrativismo um consenso político-econômico-narrativo (SVAMPA, 2014), uma expressão da colonialidade da natureza (ALIMONDA, 2011; MACHADO ARÁOZ, 2015; CAJIGAS, 2007) ou mesmo um processo político de governança (GUDYNAS, 2009). Em suma, há uma diversidade de definições e aproximações que torna difícil apreender o fenômeno extrativista de forma clara.

Além disso, é importante ressaltar que o termo extrativismo também têm sido utilizado para se referir a processos de resistência, por atores que se relacionam de formas sustentáveis com a floresta. Temos dois exemplos icônicos em nossa região, o primeiro no Brasil, com os seringueiros — outrora liderados por personagens históricos de luta como Chico Mendes — que se autodenominam extrativistas e definem as reservas reconhecidas pelo Estado como reservas extrativistas, onde extraem látex através de uma relação de

coexistência e interdependência com a floresta (PORTO GONÇAVES, 2015). Um segundo exemplo, no México, são os chamados “campesíndios” (camponeses indígenas ou em terras indígenas) (BARTRA, 2008) que resistem ao avanço do “extrativismo” e afirmam a necessidade de horizontes positivos para desenhar futuros alternativos (CONCHEIRO, 2015), sugerindo que conceitos academicistas, eurocêntricos e urbanos, como o de extrativismo, servem apenas para nomear algo ao qual devemos dizer “não”. O autor mexicano sugere que a recusa desses povos ao conceito de extrativismo vem acompanhada de uma demanda por categorias construtivas e um projeto de vida ao qual devemos dizer “sim”. Existe uma rica filmografia documental e de ficção que nos aproxima a diferentes casos nos quais indústrias extrativas têm atuado com impactos devastadores e gerado variadas formas de resistência que têm muito a ensinar sobre o que de fato constituem esses processos

de despossessão, suas implicações espaciais e, mais importante, como lidar com os desafios que estes nos impõem. Essas narrativas fílmicas, nunca isentas de parcialidade e intencionalidades, nos possibilitam um contato diferenciado com o conceito e alimentam nossa reflexão sobre um processo centenário e que vem adquirindo novas nuances na região. Nossa análise se divide em três eixos. Inicialmente, trazemos uma discussão geopolítica de como as indústrias extrativas atuam internacionalmente, a fim de superar a dicotomia entre países industrializados e países extrativistas. Propomos ainda uma compreensão do Estado em sua complexidade, ora respaldando projetos de morte, ora viabilizando alternativas à resistência. Em um segundo momento, analisamos os pares dialéticos campo-cidade e espaços de produção-espços de consumo. Discutimos como os processos extrativistas impactam de forma relacional esses espaços, evidenciando a

importância de uma luta que congregue campo e cidade lado a lado. Encerramos nossa reflexão com uma descrição de diversas táticas de resistência ao extrativismo observadas nas diferentes produções cinematográficas analisadas. Esta reflexão origina uma proposta de categorização dessas táticas de resistência, cuja finalidade é apresentar de maneira mais clara algumas das diversas práticas que têm sido utilizadas por diferentes movimentos sociais observadas na filmografia. Mais que uma tipologia, a proposta dessa seção é inspirar outras análises cujo objetivo seja produzir reflexões úteis a uma resistência cada vez mais articulada, estratégica e vitoriosa.

### **1. Geopolítica do extrativismo: muito além de vítimas e vilões**

Para compreender as implicações espaciais do extrativismo é necessário superar análises “baseadas na dicotomia entre sociedades dependentes de recursos naturais e sociedades

industrializadas” (MARTÍN, 2017, p.15). Afirmar, por exemplo, que o Peru ou a Bolívia são países extrativistas por estarem entre os primeiros produtores de ouro da América do Sul, enquanto que a Suíça, EUA e países asiáticos, cujos sistemas financeiros dependem dessa extração, não pertencem a essa categoria, desconsidera a inserção dessas atividades em um sistema-mundo que determina os ritmos, usos e até mesmo a tecnologia que utilizam essas cadeias de valor extrativas (MACHADO ARAÓZ, 2015), como podemos observar no documentário *Las Rutas del Oro Ilegal* (2015). Além de evidenciar a conexão entre países produtores e consumidores de ouro, o longa mostra a existência de diversos atores para além do Estado nessa cadeia de valor — companhias mineradoras, garimpeiros, empresas exportadoras, contrabandistas, empresários do garimpo, além de diversas outras atividades econômicas indiretamente conectadas a este setor. Essa multiplicidade de atores desafia as

noções territoriais modernas nas quais um Estado monolítico e transparente é o principal referencial da análise.

A ilegalidade integra e estrutura a economia política extrativista em diferentes pontos, e não determina uma falta de estruturação desta cadeia internacional. As atividades extrativas não ocorrem isoladamente, restritas aos sítios de extração, já que as matérias-primas alimentam indústrias que muitas vezes sequer se encontram no país onde a extração ocorre. Portanto, esta cadeia que se inicia na extração é composta de diversos pontos territorialmente dispersos, mas economicamente conectados. No caso do ouro, onde os pólos de extração encontram-se no Peru e na Bolívia, enquanto que os de comercialização se encontram inicialmente em fronteiras como Bolívia-Brasil e Brasil-Colômbia ou em grandes centros urbanos sul-americanos, antes de chegarem aos portos e finalmente às mãos dos compradores europeus, asiáticos e estadunidenses.

Assim como o extrativismo, a pandemia da covid-19 desafia a dicotomia entre vítimas e vetores, bem como entre territórios vulneráveis e imunizados. Temos observado como comunidades indígenas (como a Yanomami, no Brasil) são particularmente permeáveis ao garimpo ilegal, que além de extrair recursos também atua como vetor da covid-19 (assim como a malária, doenças sexualmente transmissíveis e outras) e suas implicações devastadoras em termos sanitários, ambientais e culturais (RAQUEL, 2020; CASTRO, 2021; GARGIA, 2020). Esse exemplo ilustra como os vários atores envolvidos em diferentes atividades extrativas impactam comunidades locais seguindo dinâmicas internacionais, que chegam a estes territórios com a finalidade de viabilizar uma cadeia de relações econômicas que respondem a demandas transnacionais. Fronteiras são metáforas potentes de conquista e violência (HISTÓRIAS..., 2016) e figuram como espaços representativos da complexidade das indústrias extrativas

nos territórios latino-americanos e caribenhos. Em *Las rutas del oro ilegal* (2015) vemos a precariedade da vida nas fronteiras e a importância da “falta de fiscalização” para o sucesso dessa cadeia global de valor, que degrada a região e as condições de vida de quem habita essas áreas onde a autoridade suprema do Estado (ou Estados) é ainda mais questionável. A ausência do Estado facilita a expansão da ilegalidade, representada por atores informais que por sua vez não correspondem à categoria de “vilões”, haja vista suas degradantes condições de trabalho. A “ausência” ou permissividade do Estado possibilita a atuação de outros atores importantes em diferentes cadeias produtivas de exploração de recursos naturais. Em *Titicaca, entre el oro y el mercurio* (2017), vemos cenários como uma feira binacional peruana-boliviana onde o ouro ilegal é comercializado, sítios de exploração ilegal cercados por prostíbulos onde trabalham menores de idade e outros espaços de morte onde

o Estado não está presente, seja com a falta de forças de segurança pública ou na ausência de dispositivos de gestão territorial. Dessa forma, o filme mostra como esses espaços de barbárie estão diretamente ligados às relojoarias suíças e aos bancos que estocam em seus sótãos esse ouro manchado de sangue. Em contrapartida, observamos em *Amazônia Eterna* (2012) que o mesmo Estado que financia a cultura das pastagens na Amazônia — setor chave, que abre caminho para outras indústrias extrativistas, como a madeireira, mineral e agrícola — é o que demarca áreas de proteção ambiental e delimita reservas de desenvolvimento sustentável. Essas demarcações têm enfrentado desafios importantes com o avanço da pandemia da covid-19, a partir de instruções normativas inconstitucionais que abrem espaço para que fazendeiros e outros empreendedores atuem em territórios tradicionais (VICK, 2021a). A dificuldade de demarcação bem como o avanço dos garimpeiros são processos em curso

desde antes da pandemia, encorajados pelo atual governo (CASTRO, 2021), e reforça a hipótese de que a pandemia exacerbou desigualdades e violências pré-existentes.

Atualmente, o tema da demarcação das terras indígenas emerge com mais força, visto que a imunização prioritária contra a covid-19 no Brasil foi restringida aos chamados “indígenas aldeados”, isto é “aqueles que vivem em terras indígenas demarcadas e hoje são atendidos pela secretaria de saúde indígena do Ministério da Saúde” (VICK, 2021b). Essa denominação, além de nos remeter ao período da ditadura militar, “onde o governo pretende definir de forma arbitrária quem é e quem não é índio” (CIMI apud VICK 2021b), exclui mais da metade dos indígenas do país que vivem em áreas urbanas e rurais não reconhecidas pela governo. No Brasil, o direito à autoidentificação garante que grupos tradicionais reclamem e afirmem sua identidade, apesar de, em muitos casos, esse direito não ser reconhecido,

como vemos no filme *Nove Águas* (2019), em que uma antropóloga que trabalha para uma empresa de energia hidrelétrica vai a campo “confirmar” se uma comunidade no nordeste de Minas Gerais é de fato quilombola.

Na América Latina e Caribe, as estruturas de governo e os “regimes de soberania” (AGNEW, 1994) são complexos, com territorialidades sobrepostas, dinâmicas e fruto de processos históricos coloniais permeados por contradições (AGNEW e OSLENDER, 2010). Nos diversos empreendimentos extrativistas presentes na região, o Estado atua em conjunto com companhias transnacionais que violam uma série de direitos fundamentais, como nos mostra *El Mineral o la Vida* (2015) no caso de Guerrero, México; *Laguna Negra* (2009) sobre a mineração no norte do Peru; e *Minería y corrupción, el caso de San Rafael Las Flores* (2016), sobre a mineração de prata na Guatemala, utilizando um discurso de progresso e desenvolvimento para justificar processos violentos de

extração, criminalização e perseguição à resistência.

Em *Arpilleras: Atingidas por Barragens Bordando a Resistência* (2017) observamos exemplos de barragens hidrelétricas construídas para abastecer a demanda energética de outros países ou indústrias em detrimento das comunidades diretamente afetadas pela construção desses empreendimentos. No documentário *Titicaca, entre el oro y el mercurio* (2017) temos ainda outro exemplo, de uma usina termelétrica de carvão construída na Alemanha para abastecer a indústria farmacêutica Bayer, com implicações devastadoras para a qualidade atmosférica e condições de saúde da população da Renânia e territórios adjacentes. Aqui podemos observar que as diferenças entre os empreendimentos cujas fontes de energia são renováveis (hidrelétricas) e não renováveis (termelétrica) não são tão significativas quando analisamos os impactos territoriais às comunidades afetadas.

Outro exemplo de cadeia produtiva extremamente internacionalizada é a indústria do alumínio e particularmente o complexo militar industrial que este alimenta, analisados no documentário *Fly Me to the Moon: On Planet Earth Everything Is Connected* (2019). A exploração da bauxita na Jamaica é completamente voltada à exportação e seu processamento pode se dar em diferentes países, como Austrália, Islândia ou EUA, territórios que têm um papel determinante para essa indústria. No longa, a partir de propagandas que circulavam nos EUA entre os anos 1970 e 1980, vemos que o alumínio simbolizava o metal do futuro, o avanço tecnológico e a proximidade da humanidade à conquista do mundo em um período de guerra, a saber, a Guerra do Vietnã e a iminência de uma guerra mundial, no contexto de bipolaridade entre EUA e União Soviética. No entanto, os mais prejudicados nesse processo de extração são os férteis solos jamaicanos e as comunidades que outrora subsistiam

deles, agora inviabilizados à agricultura praticada pelas comunidades locais, que arcam com os maiores custos desse processo.

É importante reconhecermos que os países subdesenvolvidos ocupam uma posição marginal na Divisão Internacional do Trabalho e que sua riqueza em recursos naturais por vezes se manifesta condenando permanentemente suas economias nacionais à primarização. Conforme afirma Eduardo Galeano em *Veias Abertas da América Latina* (2008), citado na abertura do documentário guatemalteco *Sipakapa no se vende* (2005),

La historia del subdesarrollo de América Latina integra la historia del desarrollo del capitalismo mundial. Nuestra derrota estuvo siempre implícita en la victoria ajena; nuestra riqueza ha generado siempre nuestra pobreza para alimentar la prosperidad de otros: los imperios y sus caporales nativos. En la alquimia colonial y neocolonial, el oro se transfigura en chatarra, los alimentos se convierten en

veneno.

Em diferentes períodos históricos, essa riqueza se manifestou como uma fonte de dependência e controle geopolítico por parte de superpotências. Um exemplo disso está em *Fly me to the Moon* (2019), onde vemos que a Jamaica teve um primeiro ministro que levantava pautas redistributivas nos anos 1970, que recebeu a solidariedade de Cuba em plena Guerra Fria. Isso levou os EUA a apoiarem a oposição a seu governo, estabelecendo operações da CIA na ilha entre 1976 e 1980, a exemplo do que ocorreu no Chile nesse período. Assim, a forma de garantir o alinhamento e subordinação da Jamaica aos Estados Unidos foi a partir do estabelecimento de atividades econômicas, a saber, extração de bauxita que passa a alimentar o chamado complexo industrial militar do alumínio.

Porém, devemos nos afastar da narrativa linear que coloca esses Estados na condição de vítimas condenadas à economias nacionais primárias ou de

vilões que apoiam incondicionalmente projetos extrativistas conduzidos por corporações transnacionais. Retratar o Estado como vítima de empresas transnacionais privadas interessadas em drenar nossas riquezas naturais o isenta de sua participação fundamental para a execução desses projetos, além de “contribuir para uma pacificação das populações pobres urbanas que funciona em paralelo à uma tendência de vitimização as populações pobres rurais afetadas” (MEZZADRA e GAGO, 2015, p. 41, trad. livre). Por outro lado, demonizar os Estados pode nos levar a perder possibilidades de alternativas construtivas, já que dentro destas esferas de poder encontramos uma estrutura conflitiva por natureza, permeada por disputas internas nas quais a resistência pode garantir seu espaço.

Nos anos 1990, essa disputa pelo Estado ganha visibilidade na região com a luta capitaneada por diversos movimentos indígenas pela construção de Estados plurinacionais, que reconheçam a

diversidade dos povos tradicionais, bem como seus direitos. O filme *Allpamanta, Kawsaymanta, Katarishun / Por la Tierra, por la vida, levantémonos* (1992) mostra a luta por uma “reencontro dos equatorianos”, também observada na Bolívia, rumo a uma alternativa institucional de luta por direitos e abertura ao diálogo com esses povos.

Por outro lado, obras como *Killa* (2019), do mesmo diretor, questionam a viabilidade desse diálogo, já que os interesses e o jogo de forças dos diferentes atores envolvidos no conflito extrativista, como é o caso da mineração no Equador e em outros países da região, são profundamente desiguais. Atualmente, a mineração têm avançado em territórios tradicionais a despeito da pandemia (SUDRÉ, 2020a e 2020b), e temos constatado que os impactos da pandemia têm se expandido com maior rapidez em territórios com empreendimentos mineiros, a consequência da decisão estatal de considerar a mineração como atividade essencial, permitindo assim a

não-paralisação da atividade. No Brasil, por exemplo, o Ministério de Minas e Energia considerou a mineração como atividade econômica essencial desde o início da pandemia (RAQUEL, 2020).

Outro exemplo de disputas institucionais são as chamadas “constituições da natureza”, abordadas pelo filme *The Rights of Nature: a Global Movement* (2018). Nesse documentário, a representação da natureza como entidade jurídica provida de direitos exige uma compreensão de que, apesar do Estado apoiar projetos de morte, sua função é viabilizar a vida e o bem estar de seus cidadãos, reconhecendo que é possível tirar vantagem dessa estrutura complexa e conflitiva no interior dos Estados.

A falta de uma visão sistêmica e integrada dos processos extrativistas, que são essencialmente transnacionais, reflete-se em uma vitimização das populações rurais em países onde esses processos de extração ocorrem, como se estas fossem as únicas perdedoras do extrativismo.

Seu sofrimento, neste caso, é retratado como uma espécie de efeito colateral do desenvolvimento, cujos ganhos excedem quaisquer perdas que grupos historicamente marginalizados possam alegar. A dicotomia entre campo e cidade como perdedores e ganhadores do extrativismo é mais uma redução perigosa que deriva dessa armadilha territorial que coloca países ricos e pobres em lados opostos da análise. Na próxima seção seguiremos refletindo sobre a condição integrada dos espaços de produção e consumo, rurais e urbanos, e de diferentes setores da economia, que não são imediatamente correlacionados com indústrias extrativas, apesar de estarem intrinsecamente conectados e impactados pelo extrativismo na América Latina e Caribe.

## **2. Campo e cidade entrelaçados sob um panorama desafiador**

O extrativismo se baseia na inter-relação entre espaços de produção e de consumo através de uma cadeia que integra as

escalas transnacional, nacional e local. Em teoria, a divisão de funções entre espaços urbanos e rurais é clara, mas na prática essa fronteira é tênue. Fazemos uma primeira análise desta relação a partir do filme *Serras da Desordem* (2006), onde o Carapirú, um indígena que fugiu da sua aldeia devido à invasão de fazendeiros e madeireiros, volta para a sua aldeia com ajuda de pesquisadores da FUNAI (Fundação Nacional do Índio). Ao voltar para a comunidade, ele vê que vários elementos, anteriormente alheios à vida dos indígenas, agora fazem parte de seu dia a dia: roupas, brinquedos, artefatos domésticos, entre outros. A intervenção dos pesquisadores, que agem como facilitadores do retorno do Carapirú para o território do qual ele foi afastado há muitos anos, assim como o uso cotidiano de objetos vindos da cidade na aldeia, retrata a intrínseca conexão campo-cidade. Processos históricos da expansão do extrativismo ressignificam as relações econômicas e sociais de povos indígenas e comunidades tradicionais

sem necessariamente desconstruir a territorialidade histórica desses espaços. A profissão do garimpo é muito representativa da dinâmica intrínseca entre campo e cidade, já que os garimpeiros são agentes que articulam uma cadeia de comunicação entre o campo e a cidade, ao trabalharem na extração de recursos mineiros e transportá-los para serem comercializados em grandes centros urbanos. Essa cadeia de extração e comercialização do ouro é evidenciada no filme *Las Rutas del Oro Illegal* (2015), em que os garimpeiros representam a informalidade da extração mineira, muitas vezes em condições precárias de trabalho. O garimpo ilegal se sustenta por diferentes legislações na América Latina, cada país com as suas particularidades, de modo que no Brasil as disposições para a permissão da lavra garimpeira se encontram em constante mudança, enquanto no Peru luta-se pela formalização da profissão do garimpo e uma definição mais clara de usos da terra para a mineração (VALENCIA, 2015).

Dessa forma, territórios de extração de ouro geralmente são locais de ausência de legislação.

O avanço ilegal do extrativismo criou conflitos pelo direito à terra, com a chegada de garimpeiros informais que trabalham para grandes corporações mineradoras. Estas empresas atuam há muitos anos em territórios onde vivem famílias que passaram a se dedicar à profissão do garimpo desde a chegada dessa atividade à região. Observamos este cenário de conflito em *Las rutas del Oro Ilegal* (2015) e *Amazônia Sociedade Anônima* (2020), através da invasão das terras indígenas e de comunidades rurais por garimpeiros. Por meio da ocupação ilegal dessas terras, os garimpeiros personificam uma ponte urbano-rural também na transmissão do vírus da covid-19, como no caso das Terras Yanomami (CASTRO, 2021; RAQUEL, 2020). Desta forma, a continuidade da atividade do garimpo em época de pandemia intensifica o contágio por covid-19 em territórios indígenas

(Direitos Humanos no Brasil, 2020).

Mesmo que o garimpeiro seja muitas vezes interpretado como o vilão da história, ele é fruto do impacto do extrativismo no ecossistema e economia locais. O trabalho no garimpo é para muitos uma alternativa, já que a degradação do solo e da água, bem como a pressão econômica que grandes empreendimentos extrativistas exercem nas comunidades, obrigam os atores locais a participarem desta atividade financeira em alta demanda por mão de obra precarizada. Quem trabalha com garimpo tem consciência de que o uso do mercúrio causa grandes impactos ao meio ambiente, à saúde da população e à sua própria saúde. Porém, por não haver outras oportunidades de trabalho, esta é a única solução que encontram, buscando em alguns casos educar as futuras gerações para que tenham outras alternativas (VALENCIA, 2015; VEIGA *et al*, 2002).

O vínculo entre cidade e campo é também retratado quando comunidades

locais se deslocam para o cenário urbano para defender seus territórios. Através das manifestações, estas comunidades buscam participar de processos decisórios sobre os empreendimentos extrativistas que impactam seus territórios, para exercer seu direito de opinião e defesa dos mesmos. *El mineral o la vida* (2015) conta a história da luta de povos originários na província de Guerrero, México, denunciando a falta de comunicação com entidades do governo sobre a chegada de grandes empreendimentos mineiros, e com eles uma economia transgressora de direitos fundamentais. Assim também, *Fly me to the Moon* (2019) denuncia a falta de diálogo e o descaso governamental em prover atendimento em saúde para comunidades anexas aos locais de extração de bauxita.

A relação urbano-rural que fundamenta o extrativismo ultrapassa a presença física de indivíduos que transitam entre um espaço e o outro. O processo de urbanização estende-se fora dos limites

da cidade, colocando em destaque a influência do campo e a marcante conectividade entre campo e cidade, ampliando a luta por justiça social de modo a incluir elementos de realidades diferentes que dialogam entre si (SOJA, 2010). No documentário *Amazônia eterna* (2012), vemos por exemplo que a madeira extraída e comprada ilegalmente na Amazônia é utilizada em andaimes para a construção civil nas cidades. Este uso insustentável e irracional da madeira contrapõe-se às iniciativas de manejo sustentável dos recursos madeireiros que beneficiam a população local e promovem parcerias econômicas. Desta forma, o filme traz alternativas de ressignificação do extrativismo através da transformação deste processo pelo manejo sustentável como instrumento que estimula a cooperação entre setores.

Um desdobramento de projetos extrativos no campo é a migração de povos indígenas e comunidades tradicionais para as cidades. O filme

*Historia del Caucho en la Amazonía Peruana* (2016) relata a história de povos indígenas que migraram para a capital por conta exploração da borracha na Amazônia peruana e do conseqüente maltrato contra essas famílias. Também no filme *Arpilleras* (2017), as comunidades afetadas por diversas barragens deslocaram-se para centros urbanos distantes de seus locais de origem como conseqüência da atividade do extrativismo.

Porém, mesmo afastados de suas terras, há uma conexão territorial intrínseca entre as comunidades impactadas e o espaço onde viviam. No longa-metragem *Killa* (2017), o personagem do pai de Alicia, jornalista protagonista, é um funcionário do governo que age como facilitador de empreendimentos mineiros em território indígena no Equador. Ele representa uma figura de poder e descaso com os possíveis impactos locais do empreendimento. Após perder o respeito de sua filha e ser desmascarado como corrupto, ele se

comunica com o dirigente indígena que representa os interesses da comunidade em espanhol, apesar de tanto ele quanto o dirigente falarem a mesma língua indígena. Apesar de agir indiferente à comunidade indígena, este personagem apresenta uma conexão importante com aquele território. Da mesma forma, quando Carapirú volta para sua aldeia (SERRAS..., 2006), ele é recebido fraternalmente pelos indígenas, demonstrando que a conexão entre eles não mudou ao longo dos anos. Estes são exemplos de como a conexão entre cultura, comunidade e o território de origem não se perdem apesar dos possíveis impactos do extrativismo nas comunidades.

De forma semelhante à relação cidade requerida pelos processos extrativistas, a conexão entre espaços urbano-rural torna-se ainda mais evidente com a transmissão da covid-19. Mondardo (2020) retrata o primeiro caso de contágio de uma indígena no Mato Grosso do Sul, sintomático de

uma sociedade desigual: uma mulher indígena de 35 anos, moradora da aldeia Bororó, em Dourados, Goiás, que trabalha em um frigorífico, foi o primeiro caso confirmado. Os dez primeiros casos de contaminação pela covid-19 na Reserva Indígena de Dourados foram provenientes da exploração de trabalhadores indígenas na cidade, que agiram como vetores de transmissão para o resto da aldeia. Segundo Mariana Vick (2021a), a prevalência da covid-19 entre a população indígena urbana é de 5,4%, cinco vezes maior que na população não indígena (1,1%). Dessa forma, a transmissão da doença é potencializada pela interação entre espaços urbanos e rurais.

O extrativismo e seu discurso de progresso ressaltam os benefícios destes para a economia nacional, mas têm causado impactos negativos em diversas regiões. Os impactos para a economia local são vários e demonstram uma importante conexão entre diferentes setores econômicos, que

sob uma análise tradicional, não seriam considerados como parte da cadeia de produção e consumo extrativista. No filme *Fly me to the Moon* (2019), os resíduos tóxicos e a erosão do solo afetam a qualidade da água e do ar, interferindo nas atividades econômicas locais de comércio e agricultura. Em *The Rights of Nature: A Global Movement* (2018), a população Tuhoé tem seu principal sustento no Rio Whanganui. O rio, antigamente considerado um atrativo turístico da região, encontra-se agora poluído em decorrência da mineração. Por conta da erosão do solo, do desmatamento e do deslocamento da comunidade que vivia neste território, a população Tuhoé perdeu seu principal sustento econômico. A história se repete no território brasileiro. Segundo Sudré (2021a), a liberação da mineração em território Yanomami pode aumentar em mais de 20% o impacto da atividade na região amazônica e gerar perdas de até 5 bilhões de dólares em serviços ecossistêmicos, como regulação de

chuvas e produção de alimentos. Tal como o agronegócio avança na região dos Yanomami em busca de terras para expandir os cultivos de soja e milho, a mineração avança no subsolo devido à presença de uma grande quantidade de minerais raros.

Além de causar impactos à economia, o extrativismo traz impactos culturais e sociais ao cotidiano das comunidades locais. O filme *Titicaca entre el oro y el mercurio* (2017) denuncia o abandono nas fronteiras e nos centros urbanos próximos aos locais de mineração e comércio aurífero. La Rinconada, uma cidade próxima à fronteira Peru-Bolívia, é um local abandonado símbolo dessa degradação, onde a figura do Estado não existe. Além de impor a mineração como única fonte de trabalho para o sustento econômico de quem ali vive, no local ocorre tráfico de pessoas, sobretudo mulheres, levadas ilegalmente para lugares de prostituição clandestina. O alcoolismo e a insalubridade imperam nos bares e prostíbulos que servem de

entretenimento aos garimpeiros que ali atuam, desafiando as condições básicas de saúde e sobrevivência. De forma semelhante, o filme *Las rutas del oro ilegal* (2015) denuncia cenários de prostituição infantil e o tráfico de pessoas em centros urbanos criados em função da presença de garimpeiros ilegais na região de extração de ouro.

No documentário *Fly me to the Moon* (2019), a extração de bauxita gera problemas respiratórios nas comunidades do entorno e se prevê que em algum momento vão alcançar os centros urbanos mais afastados e afetar também a saúde da população urbana. Em *Arpilleras* (2017), os deslocamentos forçados geraram o isolamento de vizinhos, insegurança, roubos, estupros e caos urbano, além da dificuldade em conseguir emprego nestes novos territórios. Observamos que as consequências do extrativismo são múltiplas e causam impactos na saúde pública, a nível financeiro e sociocultural. Segundo Bárcena (2018), a América

Latina e o Caribe são regiões onde o investimento estrangeiro em mineração tem aumentado nos últimos anos, precisamente entre 2003 a 2017, e se prevê que continue aumentando devido à expansão da mineração de cobre no Chile e no Peru. É nestes territórios também que os conflitos mineiros representam uma porcentagem alta do total de conflitos socioambientais na região, destacando países como Argentina, Peru e Chile. De acordo com uma análise recente do Atlas de Justiça Ambiental (SCHEIDEL *et al*, 2020), o setor de mineração é responsável por 21% dos conflitos ambientais mapeados pelo projeto ao redor do mundo.

Umadasperdasmaissignificativas,muitas vezes negligenciada pela dificuldade de mensurar seu impacto, são as chamadas perdas culturais. A morte de um membro de alguma comunidade tradicional ou de uma tradição culturalmente enraizada causa uma fratura histórica a nível emocional e simboliza uma derrota por vezes irreversível dentro da luta desses

povos. Vemos relatos impactantes de mulheres que perderam seus familiares por causa do desabamento das barragens: “choramos pela comunidade, pelas amizades, pela vida que sumiu” (ARPILLERAS..., 2017). Para estas famílias, a perda não é apenas física, mas simbólica, já que as lembranças atreladas ao território ficarão apenas na memória coletiva de quem ali viveu.

Ao se afastar do território, há uma quebra da tradição de viver e morrer no lugar de origem da ideia de que “pássaro velho morre no mesmo lugar” (ARPILLERAS..., 2017). O filme *Historia del Caucho en la Amazonía Peruana* (2016) relata o desapego territorial das famílias que trabalhavam na região na época do *boom* da borracha. Agora vivem em outra realidade, em que não enxergam mais a possibilidade de construir um futuro na terra onde cresceram. Em *Fly me to the Moon* (2019), o agricultor Ras Jah T, um dos membros da comunidade que vivia no território onde agora ocorre exploração de bauxita, comenta sobre a

dificuldade de se localizar no território:

Nós trabalhamos nesta terra desde 1972, e agora não sei onde estamos por causa de todas as mudanças. Não saberia dizer aonde pertence este pedaço de terra, e eu estava acostumado a esta região. Sei que estamos na Terra, mas não sei dizer o que costumava ter neste local porque não o reconheço mais (trad. livre).

Os povos indígenas sofrem também perdas inestimáveis em decorrência da covid-19. Em 18 de fevereiro de 2021, o cacique Aruká Juma, de 86 anos, o último homem indígena da etnia Juma do estado do Amazonas, Brasil, faleceu em decorrência da covid-19 (GAMA, 2021). A família do cacique, composta por 17 integrantes, é a última sobrevivente da etnia. Dados mais recentes compilados pelo Comitê Nacional de Vida e Memória Indígena com apoio da APIB (Articulação dos Povos Indígenas do Brasil) confirmam mais de 51.000 casos e um total de 1030 indígenas mortos por covid-19 até 3 de abril de 2021, um número difícil de estimar tendo em vista os crescentes

casos e fatalidades no Brasil (ISA, 2021).

Assim, a covid-19 traz grandes perdas para estas comunidades ameaçando sua estrutura e legado histórico e cultural.

Através de uma análise dos paralelos existentes entre o campo e a cidade sob o olhar do extrativismo, vemos que existe uma dinâmica inseparável entre ambos espaços. A ligação entre ambientes urbanos e rurais se vê representada por agentes que atuam em ambos territórios, no deslocamento de comunidades tradicionais para centros urbanos em defesa dos seus direitos, e na presença de elementos rurais no processo de urbanização de cidades. Esta correlação tem diversas consequências para as comunidades locais, como exílio do território urbano, prejuízos para a economia rural, precarização do sistema de saúde pública, entre outros impactos sociais e culturais.

Observamos que existe uma conexão entre espaços urbano e rural que se manifesta entre outras formas na modificação dos aspectos físicos dessas

paisagens, apesar de não serem sítios diretos de extração. O extrativismo traz perdas imensuráveis para os territórios locais e a população que neles vivem. Mas frente às perdas, há como se reerguer e construir coletivamente estratégias de resistência. Na próxima seção, veremos como estes povos e comunidades locais têm lutado frente aos impactos do extrativismo em seus territórios, se articulando em diversas frentes para combater de forma organizada as injustiças trazidas pela lógica transnacional do extrativismo em detrimento do desaparecimento destas comunidades.

### **3. Resistências ao extrativismo na América Latina e Caribe**

Uma das principais críticas ao conceito de extrativismo é o fato de que este serve muito bem para caracterizar projetos de morte que têm impactos devastadores sobre povos e ecossistemas inteiros, mas serve pouco para pensar em alternativas e respostas inovadoras e

potentes. O que observamos, porém, é que diversas táticas de resistência e alternativas ao extrativismo têm sido utilizadas para contrapor o extrativismo. Nunca isoladamente, essas táticas têm fortalecido a luta de diversos grupos atingidos pelos efeitos mais devastadores dos projetos extrativistas. Cada uma com suas vantagens e limites, essas práticas constituem um panorama diverso que tem muito a nos ensinar e inspirar.

A partir da filmografia analisada, chegou-se a uma diversidade de práticas que, com fins explicativos, podem ser agrupadas em cinco categorias: práticas de gestão territorial, jurídico-institucionais, corpos na rua, artísticas e culturais, e de informação e libertação. Entendemos que existem diversas práticas transversais, que podem ser classificadas em mais de uma categoria, porém, para visibilizar essas práticas de modo mais didático, a descreveremos dentro dessa classificação.



Figura 2. Práticas de resistência ao extrativismo na América Latina e Caribe

Fonte: elaboração das autoras.

### a. Gestão territorial

A gestão territorial, muitas vezes conduzida por comunidades locais, é um exemplo de resistência contra a invasão de territórios para extração de recursos. O documentário *Amazônia Sociedade Anônima* (2020) traz um exemplo emblemático de autodemarcação da Aldeia Sawré Muybu ao longo do rio Tapajós liderada pelo Cacique Juarez Saw Munduruku, frente a ausência de uma demarcação por parte do Estado. Esse processo colaborativo ocorre em oposição ao avanço da construção de uma barragem hidrelétrica na bacia do Rio Tapajós, bem como o avanço da grilagem e desmatamento ilegal. A pandemia do covid-19 também tem exigido a gestão colaborativa do território a fim de conter o avanço do vírus, haja vista a ausência de uma resposta efetiva do governo federal. Temos como exemplo os Guarani e Kaiowá no Mato Grosso do Sul, que têm criado barreiras sanitárias para a contenção territorial da doença (MONDARDO, 2020).

Em Honduras, as comunidades garífunas criaram dezenas de centros de cuidado a covid-19 para atender a população local, a fim de evitar o traslado a hospitais, o que, segundo a ativista ambiental Miriam Miranda, seria sinônimo de morte, tendo em vista o colapso do sistema de saúde hondurenho. Nestes centros, a medicina tradicional atua de forma complementar e preventiva no fortalecimento do sistema imunológico da população, contando com medidas de apoio, como a confecção e distribuição de máscaras pelas mulheres da Organização Fraternal Negra Hondurenha (OFRANEH) (MIRANDA, 2021).

Além da demarcação, a gestão sustentável do território é apontada no documentário *Amazônia Eterna* (2012) como a principal saída para salvar a Amazônia, tornando a floresta produtiva a partir de processos de inclusão e integração social. Seja a partir de Reservas de Desenvolvimento Sustentável (RDSs), da demarcação de Áreas de Proteção Ambiental (APAs),

da criação de sistemas agroflorestais, que mesclam cultivos agrícolas e florestais, vemos que diversos coletivos, organizações não governamentais e cooperativas realizam manejo florestal na Amazônia. A série *Amazônia S/A (Sociedade Anônima)* (2015) mostra ainda alternativas interessantes de tecnologias sociais que fazem uso dos conhecimentos tradicionais para o manejo sustentável da floresta.

Um exemplo histórico de manejo sustentável do território na Amazônia é o das reservas extrativistas dos seringueiros, liderada nos anos 1970 e 1980 pelo ativista ambiental Chico Mendes, assassinado por grandes fazendeiros da Amazônia. Os seringueiros — trabalhadores que durante o ciclo da borracha foram duramente explorados e depois abandonados à própria sorte no interior da floresta — mostraram que é possível respeitar os ritmos das árvores para extrair o látex e que o termo “extrativista” também pode denominar iniciativas sustentáveis.

A desinformação sobre os costumes e dinâmicas de vida dos povos da floresta cria o mito da Amazônia como uma terra desabitada que se repete sobre diferentes localidades afetadas por projetos extrativistas. Em *Amazônia Eterna* (2012), a geógrafa Bertha Becker afirma que devemos utilizar a linguagem econômica e atribuir um valor econômico para a floresta em pé, pois o valor da floresta derrubada já está estabelecido. Isso acaba se refletindo em um completo desconhecimento do modelo de economia, uso e ocupação do território baseado no respeito e em técnicas tradicionais de manejo sustentável que esses povos desenvolveram há milênios e que são sucumbidas pelas indústrias extrativas. O manejo florestal sustentável é uma prática milenar que pode ser reinterpretada como alternativa de resistência ao extrativismo, integrando práticas de pesca e uso da terra, por exemplo.

As práticas agroecológicas também são utilizadas como forma de resistência

no uso e ocupação dos territórios ameaçados pelo extrativismo predatório. No documentário *La Lucha Sigue* (2021) observamos as comunidades Lenca do Conselho Cívico de Organizações Populares e Indígenas de Honduras (COPINH) desenvolvendo projetos agroecológicos no território hondurenho como resposta ao avanço de projetos de monocultivo de palma, mineração e hidrelétricas em grande escala, e à crescente militarização decorrente dos mesmos.

### **b. Alternativas jurídicas e institucionais**

Em *Nove Águas* (2019), os mecanismos de autodeclaração e a importância da memória ancestral são apresentados como instrumentos de resistência. Apesar dos desafios da narrativa única de progresso, impostos por representantes de grandes empreendimentos extrativistas, apegar-se às raízes quilombolas mostra-se como uma fonte de vida para a luta contra as hidrelétricas

que ameaçam a expulsão de suas terras em Minas Gerais. Parte desse discurso de progresso inclui a negação da identidade indígena desses povos. O documentário *Histórias del Caucho en la Amazonía peruana* (2016) também reforça a importância do resgate cultural para fortalecer a resistência frente a projetos extrativistas.

As consultas públicas comunitárias também são um instrumento importante para manifestar a recusa a megaprojetos, respaldados pelo conceito de consentimento livre, prévio e informado, o *Free, Prior and Informed Consent* (FPIC). O povo maya na Guatemala tem sido pioneiro na organização dessas consultas e os documentários *Sipakapa no se vende* (2005) e *Minería y corrupción, el caso de San Rafael Las Flores* (2016), sobre empreendimentos mineradores de ouro e prata respectivamente, refletem essa tática. As consultas públicas são os principais instrumentos de luta das comunidades do entorno da mina El

Escobal, no município de San Rafael Las Flores, e têm permitido inclusive a abertura de casos judiciais contra essas empresas fora da Guatemala, neste caso, no Canadá (GRANOVSKY-LARSEN e SANTOS, 2021). Nessas consultas, formas inovadoras de construção de consenso de organizações políticas tradicionais — como o Parlamento Xinka — constituem uma poderosa ferramenta de resistência popular, suficientemente adaptável para se inserir no panorama constitucional. Outra tática que tem ganhado força é a de dotar a natureza e os territórios de direitos por vias jurídicas. As chamadas “constituições da natureza” são abordadas no filme *The Rights of Nature: A Global Movement* (2018). O filme nos traz exemplos contemporâneos de países como Equador, Bolívia e Nova Zelândia que lutam por um instrumento legal que outorgue direitos à Terra como uma alternativa institucional à exploração desenfreada do meio ambiente, visando um uso equilibrado dos recursos naturais. Ainda tratando de

vias legais, temos o ativismo local com os abaixo-assinados como uma tática para trazer à tona as problemáticas da extração nos países que abrigam projetos extrativistas, como observamos em *Fly me to the Moon* (2019) sobre a exploração de bauxita na Jamaica.

Considerando a escala nacional, em um nível mais estratégico que tático, as lutas por Estados plurinacionais, que ganharam força nos anos 1990 na América Latina. O filme *Allpamanta, Kawsaymanta, Katarishun / Por la Tierra, por la vida, levantémonos* (1992) representa essa luta no caso equatoriano, cujo processo constituinte de 2008 reconheceu o país como um estado plurinacional. A plurinacionalidade representa possibilidades de ruptura com a modernidade colonial referente às origens do Estado-Nação (PRÉCOMA *et al*, 2019), e nos casos latino-americanos isso pode representar um grande passo para os movimentos sociais indígenas multiétnicos que lutam por sua sobrevivência e pela defesa de seus

territórios.

O fortalecimento de órgãos de defesa, a intensificação da fiscalização de atividades como o garimpo ilegal e a disputa por espaços de representatividade no Estado, que respondam às demandas dos povos indígenas, também são alternativas que, sobretudo em tempos de covid-19, têm sido utilizadas por diversos movimentos sociais, como o Movimento Pela Soberania Popular da Mineração de Minas Gerais (RAQUEL, 2020). Apesar das diversas barreiras e tentativas de criminalização de associações indígenas e ONGS (CASTRO, 2021), essas instituições desempenham um papel importante em termos de aplicar pressões sobre o governo federal para gerir de forma responsável os territórios mais remotos e fragilizados da república.

### c. Corpos na rua

A presença física na frente de luta é uma tática de resistência fundamental para contrapor os projetos de morte

que ameaçam comunidades em todo o continente. As ocupações pacíficas nos sítios extrativos são exemplos clássicos, presentes em obras como *Titicaca, entre el oro y el Mercurio* (2017), em que ocupar o bosque e resistir à repressão policial na região da Renânia, Alemanha, encontram eco nas práticas de resistência na América Latina, como podemos observar no caso guatemalteco da mina de prata El Escobal (MINERÍA..., 2016). As cenas da ocupação e repressão policial enfrentadas pelos alemães na Renânia corroboram o caráter transnacional da nossa luta. No caso da Guatemala, a segurança privada da empresa mineradora canadense, com aquiescência do Estado guatemalteco, reprimiu violentamente os ocupantes deixando dezenas de feridos. Em determinada cena de *Titicaca, entre el oro y el mercurio* (2017), os alemães começam a cantar em espanhol “*el pueblo unido jamás será vencido*”, nos dando uma mostra de que juntos podemos nos defender melhor.

As marchas nacionais também são

táticas utilizadas para visibilizar a luta dos povos diretamente afetados por esses empreendimentos. Essas marchas têm origem nos arredores em territórios tradicionais invadidos por projetos extrativos, muitas vezes remotamente localizados, e têm como destino centros de poder, como palácios nacionais localizados nos principais centros urbanos do país. Como observamos em *Allpamanta* (1992) e *Laguna Negra* (2009), essas marchas manifestam o poder dos povos para proteger suas terras, defender a mãe Terra — ou Pachamama — unindo diferentes povos e articulando suas reivindicações, que têm como centro de gravidade tanto o campo como a cidade. Esses trajetos são repletos de dificuldades e ameaças, mas também de manifestações culturais que fortalecem a caminhada até alcançar seu objetivo.

Durante a pandemia, manifestações que envolvem aglomerações têm dividido opiniões entre membros da resistência, conforme afirma Leonela Panocca, ativista

peruana residente em Espinar, província fortemente impactada pela mineração e cuja resistência tem utilizado desde 2012 as marchas e a tomada das ruas como tática de luta (PANOCCA, 2021). A pandemia impõe uma necessidade de reinventar a metodologia da resistência, agregando cuidados que antes não eram necessários. Porém, é importante reconhecer que a luta pelo território não pode ocorrer apenas “virtualmente”, mas com uma presença física nos territórios ameaçados, de modo a confrontar empresas que, em muitos casos, seguem atuando apesar da pandemia.

A persistência de práticas espirituais tradicionais também caracteriza uma forma fundamental de resistência. Em *Laguna Negra* (2009), criamos o imaginário da lagoa como sendo um corpo d’água poluído e degradado pela mineração. Porém, o documentário nos surpreende, já que o papel da “*laguna curativa*” é fundamental para fortalecer a resistência, e é uma metáfora belíssima do papel central da natureza

na vida desses povos. Em tempos de pandemia, a valorização da medicina tradicional tem desempenhado um papel fundamental no cuidado da saúde de diversas comunidades indígenas. Algumas destas “estão utilizando remédios naturais e tradicionais dos seus territórios, demonstrando a força dos conhecimentos ancestrais e da etnobioidiversidade (...) para fortalecer os territórios de cuidado” (MONDARDO, 2020).

Na pandemia, em função da ausência de uma política de Estado eficiente para atingir todos os territórios tradicionais, o movimento indígena têm mantido barreiras sanitárias e grupos de vigilância para impedir a proliferação do vírus nas aldeias. “Agimos por conta porque nunca é pautado o movimento indígena, nunca é pautada a vida indígena, nunca é pautado o bem-viver que as comunidades indígenas sempre sonharam”, afirma Enock Taurepang, coordenador-geral do Conselho Indígena de Roraima (RAQUEL, 2020).

Além da covid-19, outras doenças (respiratórias, malária, câncer, entre outras) causadas pela contaminação atmosférica, dos solos e de corpos de água, bem como o desmatamento ocasionados por megaprojetos extrativistas (RAQUEL, 2020), representam uma ameaça constante e existencial a esses povos. O que motiva as comunidades a se mobilizarem mesmo em tempos de pandemia, mediante a possibilidade de se contagiar com o vírus, é a luta por suas vidas e territórios. A situação de emergência da pandemia recrudescer uma luta pela sobrevivência que já estava posta nos sítios de extração muito antes do coronavírus.

#### **d. Arte e cultura**

“A memória tem força para nos manter no presente” (ARPILLERAS..., 2017). É com essa frase que as *arpilleras* do Movimento das Atingidas por Barragens no Brasil são conectadas às mulheres que reclamam seus desaparecidos políticos no Chile. A ressignificação das memórias trágicas

que as barragens trouxeram a suas vidas e histórias é o tema de suas confecções e bordados, uma representação visual do luto. O uso das roupas dos maridos e entes queridos desaparecidos pela ditadura de Pinochet encontra eco nas mulheres que perderam pessoas queridas em decorrência das barragens, impregnando seu bordado e sua luta. Ao ressignificar essas memórias de perdas através do empreendedorismo, essas mulheres encontram no bordado uma fonte alternativa de renda e, principalmente, uma forma de render homenagem a seus mortos.

A arte, em suas diferentes formas, é uma fonte de elaboração de identidades, permitindo a assimilação dos significados de “ser da selva”, como nos mostra *Histórias del Caucho en la Amazonía peruana* (2016). Na obra vemos que a arte, particularmente as artes plásticas, tem o poder de gerar interesse e aceitação crescente do público, revelando uma “peruanidade” que resgata valores e histórias ancestrais daqueles que

sofreram muito com a exploração da borracha no Peru. A valorização da cultura ancestral corresponde a uma forma de protesto à invasão, exploração em massa dos recursos naturais e à consequente destruição das terras indígenas.

#### **e. Informação e libertação**

No filme *Histórias del Caucho en la Amazonía peruana* (2016) observamos alguns projetos educativos bilíngues, que visam resgatar a utilização de idiomas indígenas. A possibilidade de acesso à universidade por falar um idioma indígena, por exemplo, é ainda mostrada como uma forma de resistência por meio da educação. Durante a pandemia, uma iniciativa bastante simbólica da valorização dos idiomas indígenas para resistir à expansão do vírus foi a criação de uma cartilha na língua Guaraní com orientações de combate ao coronavírus (MONDARDO, 2020).

Ainda em termos educacionais, o filme *La Lucha Sigue* (2021) apresenta um projeto desenvolvido pelas comunidades

garífunas de Honduras para valorizar o conhecimento tradicional a partir de uma “universidade do côco”, que utilize a ciência ancestral para aproveitar esse fruto de diferentes formas — seja utilizando sua fibra em construções, seu óleo para produção de alimentos e cosméticos, seja explorando os benefícios da água de coco para a saúde, etc.

Outra tática que observamos é o uso de veículos de comunicação como rádios comunitárias, em que são transmitidas informações importantes sobre a situação desses projetos em termos operacionais, seus impactos para a comunidade e as respostas que a comunidade planeja apresentar frente ao avanço dos empreendimentos. Nos filmes *La Lucha Sigue* (2021), *Minería y Corrupción, el caso de San Rafael Las Flores* (2016) e *El mineral o la vida* (2015) observamos que as rádios comunitárias são um instrumento utilizado em diferentes territórios, nesse caso em Honduras, Guatemala e México respectivamente,

como meio de luta e resistência.

Por fim, o poder da arte aliado à informação é trazido à tona em *Killa* (2017), em que a personagem do fotojornalista detém uma potente (e arriscada) arma de denúncia através das fotos que pretende publicar sobre as infrações cometidas pelos representantes de um empreendimento mineiro. A produção audiovisual, tanto com fins de denúncia como de visibilização de lutas, é outra tática poderosa em favor da resistência, tanto como fonte de visibilidade como de inspiração para reflexões críticas como este artigo.

### **Considerações finais**

Nesse artigo buscamos compreender como diferentes projetos e manifestações das indústrias extrativas articulam-se com os novos desafios impostos pela pandemia do coronavírus a partir da análise de uma variedade de obras cinematográficas (Figura 1). Ao utilizar como principal referência um conjunto de documentários, concluímos

que os registros filmográficos podem representar poderosos instrumentos de análise dentro das investigações sociais, sobretudo mediante a impossibilidade de ir a campo em tempos de pandemia. Nossa análise se dividiu em três partes. Primeiro, vimos que a divisão tradicional entre países extrativistas e países industrializados não é consistente com o nível de internacionalização das cadeias de produção e consumo. Vimos ainda que o Estado não apoia incondicionalmente projetos extrativos, uma vez que este é capaz de retardar e até mesmo inviabilizar processos destrutivos aos povos e territórios. Segundo, observamos que a polarização campo-cidade como territórios afetados e beneficiados pelos processos extrativistas é problemática. Existe uma interconexão de ambos espaços no processo de urbanização e através da circulação de agentes entre esses espaços, extrativos e urbanizados, que ora se sobrepõem, ora se mesclam. Os impactos do extrativismo nos sítios extrativos se expandem para os territórios

urbanos através de deslocamentos forçados, crescimento intensificado das cidades, degradação ambiental e impactos sobre a saúde e a economia da população urbana. Finalmente, observamos que os projetos de morte apresentam diferentes dimensões — discursivas, de repressão física, jurídica, psicológica, entre outras —, assim como as respostas a esses projetos necessitam ser multidimensionais. Essas práticas (Figura 2) precisam estar orientadas por uma estratégia coerente, com um objetivo comum. Esta estratégia exige um sentido claro de interseccionalidade, isto é, perceber que essas lutas não são exclusivas dos povos indígenas e tradicionais imediatamente atingidos pelos empreendimentos extrativistas, mas envolvem a todos nós, assim como a pandemia tem nos ensinado.

A atuação em rede nacional e internacional de movimentos sociais que enfrentam desafios semelhantes é um elemento crucial abordado em obras como *Fly me to the Moon* (2019).

No filme, o nexa geopolítico do alumínio com a Guerra do Vietnã é alinhado com a história de resistência dos panteras negras e movimentos pelos direitos civis nos EUA. O filme estabelece um vínculo implícito entre a luta da população negra dentro do movimento pacifista e pelo direito à vida, e a luta no território das comunidades na Jamaica.

A promoção da 16ª edição do Acampamento Terra Livre *online* pela APIB é um exemplo contemporâneo de articulação nacional para resistir ao avanço da pandemia. O evento reuniu, além de organizações indígenas regionais e nacionais, diversos movimentos sociais como o Movimento dos Trabalhadores Sem-Terra (MTST), a organização não governamental Instituto Socioambiental (ISA), e a Federação das Organizações Sindicalistas Revolucionárias do Brasil (FOB), discutindo “formas de auto-organização articuladas com as ações de solidariedade, arrecadações, doação de alimentos orgânicos, cestas básicas, distribuição de materiais de higiene

para os povos indígenas” (MONDARDO, 2020). Esse tipo de iniciativa atribui um sentido interseccional à luta, já que, como vimos, os impactos das indústrias extrativas alcançam diferentes grupos sociais e territórios.

Destacamos o protagonismo das mulheres na luta contra o extrativismo, que em diferentes obras analisadas assumiram um papel vital na defesa de seus territórios e direitos. Elas se contrapõem à falsa ideia de progresso e igualdade de oportunidades dos empreendimentos extrativistas, que vem acentuando violências, conflitos sociais e perpetuando a violação de direitos humanos em territórios de extração, que afeta desproporcionalmente as mulheres (CABRERA, 2018). Vemos no filme *Arpilleras* (2017) como as mulheres afetadas por barragens agem como protagonistas na resignificação da perda através do bordado, símbolo artístico e de empreendedorismo. O filme *La Lucha Sigue* (2021) também demonstra o papel das mulheres na liderança da

resistência contra projetos extrativistas de grande escala. O protagonismo das mulheres representa uma ferramenta fundamental de resistência e possibilita uma articulação interseccional.

A análise da trajetória histórica do extrativismo na América Latina e Caribe através do olhar cinematográfico possibilita uma melhor compreensão dos impactos locais do extrativismo em espaços de extração e comercialização. Desde as articulações entre territórios a nível local, nacional, regional e transnacional, até as diversas formas de luta de povos indígenas e comunidades tradicionais, vemos como o extrativismo está presente em diferentes espaços, exigindo uma lógica relacional de gestão do território. Quando observamos os impactos da pandemia da covid-19 nestes territórios, notamos que é possível estabelecer pontos em comum entre ambos os processos, cuja reflexão é válida para fortalecer e ampliar o alcance das estratégias de resistência em curso desde muito antes da pandemia.

## REFERÊNCIAS

- ACOSTA, A. Extractivismo y neoextractivismo: dos caras de la misma maldición. **Ecoportal**, 25 de jul. de 2012, Disponível em: <[https://www.ecoportal.net/temas-especiales/mineria/extractivismo\\_y\\_neoextractivismo\\_dos\\_caras\\_de\\_la\\_misma\\_maldicion/](https://www.ecoportal.net/temas-especiales/mineria/extractivismo_y_neoextractivismo_dos_caras_de_la_misma_maldicion/)>. Acesso em: 10 de abr. de 2021.
- AGNEW, J. The Territorial Trap: The Geographical Assumptions of International Relations Theory. **Review of International Political Economy**, v. 1, n. 1, 1994, p. 53-80.
- AGNEW, J.; OSLENDER, U. Territorialidades superpuestas, soberanía en disputa: lecciones empíricas desde América Latina. **Tabula Rasa**, n.13, 2010, p. 191-213.
- AGUILAR-STOEN, M.; BULL, B. Protestas contra la minería en Guatemala. ¿Qué papel juegan las élites en el conflicto? **Anuario de Estudios Centroamericanos**, v. 42, n. 1, p. 15-44. Disponível em: <<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/anuario/article/view/26932>>. Acesso em: 10 de abr. de 2021.
- ALIMONDA, H. (ed.) **La naturaleza colonizada. Ecología política y minería en América Latina**, Buenos Aires: CLACSO, 2011.
- ALLPAMANTA, Kawsaymanta, Katarishun / Por la Tierra, por la vida, levantémonos. Dirección: Alberto Muenala, Corporación Rupaí, 1992, 45', Ecuador. Disponível em: <<https://www.facebook.com/1183683281699701/videos/644650809456859>>. Acesso em: 10 de abr. de 2021.
- AMAZÔNIA S/A (Sociedade Anônima). Roteiro, Produção e Direção: Estevão Ciavatta. Pindorama Filmes, Imazon, Canal Brasil e Coletivo Audiovisual Munduruku, 2015, 5 episódios, Brasil. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=b9Tko\\_q\\_QGM&list=PLFi\\_4S2Ue18Ji5W6NGhPgsgjDsxm9g\\_SP](https://www.youtube.com/watch?v=b9Tko_q_QGM&list=PLFi_4S2Ue18Ji5W6NGhPgsgjDsxm9g_SP)>. Acesso em: 10 de abr. de 2021.
- AMAZÔNIA Sociedade Anônima. Roteiro, Produção e Direção: Estevão Ciavatta. Produtor Associado: Walter Salles. Produção Executiva: Susana Campos. Pindorama Filmes, 2020, 71', Brasil. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/8708608/>>. Acesso em: 10 de abr. de 2021.
- ARPILLERAS: Atingidas Por Barragens Bordando a Resistência. Direção: Adriane Canan e Coletivo Mulheres do MAB. 2017, 97', Brasil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PEu-AA-Tb3TU>>. Acesso em: 10 de abr. de 2021.
- BÁRCENA, A. Estado de situación de la minería en América Latina y el Caribe: desafíos y oportunidades para un desarrollo más sostenible. In: **Conferencia de Ministerios de Minería de las Américas**, IX, 2018, Lima-Peru. Disponível em: <[https://www.cepal.org/sites/default/files/presentation/files/181116\\_extendidafinalconferencia\\_a\\_los\\_ministros\\_mineria\\_lima.pdf](https://www.cepal.org/sites/default/files/presentation/files/181116_extendidafinalconferencia_a_los_ministros_mineria_lima.pdf)>. Acesso em: 11 de abr. de 2021.
- BARTRA, A. Campesindios. Aproximaciones a Los Campesinos de Un Continente Colonizado. **Boletín de Antropología Americana**, n. 44, 2008, pp. 5-24. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/41426470?seq=1>>. Acesso em: 10 de abr. de 2021.
- BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Vigilância em Saúde (SVS): Guia de Vigilância do COVID-19. Secretarias Municipais e Estaduais de Saúde, 2021. Disponível em: <<https://covid.saude.gov.br/>>. Acesso em: 13 de abr. de 2021.
- BUSSO, M.; MESSINA, J (Eds.). La crisis de la desigualdad: América Latina y el Caribe en la encrucijada. **Banco Interamericano de Desarrollo**, 2020. Disponível em: <<https://publications.iadb.org/publications/spanish/document/La-crisis-de-la-desigualdad-America-Latina-y-el-Caribe-en-la-encrucijada.pdf>>. Acesso em: 14 de abr. de 2021.
- CABRERA, P. Campos baldios: extrativismo e violências interseccionais. In: WOISCHNIK, J. (Ed) **Participação Política Feminina na América Latina**. Rio de Janeiro: Fundação Konrad Adenauer, 2018, p. 161-175. Disponível em: <<http://clacaidigital.info/bitstream/handle/123456789/1337/Participacao%20pol.feminina%20na%20A.L..pdf?sequence=1>>. Acesso em: 10 de abr. de 2021.

quence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 11 de abr. de 2021.

CAJIGAS-ROTUNDO, J. C. La biocolonialidad del poder. Amazonía, biodiversidad y ecocapitalismo. In: CASTRO-GÓMEZ, S. e GROSGUÉL, R. (eds.) **El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**, Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007, p. 169-193.

CASTRO, M. F. Terra Yanomami: “Famílias inteiras com covid onde o garimpo está fora de controle”. **Brasil de Fato**, Imperatriz (MA), 11 de fev. de 2021. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2021/02/11/terra-yanomami-familias-inteiras-com-covid-onde-o-garimpo-esta-fora-de-controle>>. Acesso em: 10 de abr. de 2021.

CEPAL (Comisión Económica para América Latina y el Caribe). **El impacto del COVID-19 en los pueblos indígenas de América Latina-Abya Yala: entre la invisibilización y la resistencia colectiva**. Santiago: Documentos de Proyectos, 2020.

\_\_\_\_\_. **Panorama Social de América Latina, 2020**. Santiago, 2021.

CONCHEIRO BÓRQUEZ, F. L. Exposição na mesa “Crisis y alternativas al modelo extractivista, desde el sur global: Decrecimiento y buen vivir”. In: COLÓQUIO EXTRACTIVISMO Y MODELOS DE DESARROLLO EN AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE, 2015, Medellín, Colômbia.

DA VEIGA, M. M.; SILVA, A. R. B.; HINTON, J. J. O garimpo de ouro na amazônia: aspectos tecnológicos, ambientais e sociais. In: TRINDADE, R.; BARBOSA, O. (Eds.) **Extração de ouro: princípios, tecnologia e meio ambiente**. Rio de Janeiro: CETEM/MCT, 2002. p. 277-305. Disponível em: <<http://mineralis.cetem.gov.br/bitstream/cetem/1233/1/extracao-ouro%20cap.11.pdf>>. Acesso em: 11 de abr. de 2021.

DUNLAP, A.; JAKOBSEN, J. **The violent technologies of extraction. Political ecology, critical agrarian studies and the capitalist worldeater**. New York: Springer International Publishing, 2020.

EL MINERAL o la vida. Direção: José Luis

Matías Alonso, 2015, 35', México. Disponível em: <<https://www.arcoiris.tv/scheda/it/19842/>>. Acesso em: 10 de abr. de 2021.

FINLEY-BROOK, M. Extreme Energy Injustice and the Expansion of Capital. In: GRANOVSKY-LARSEN, S. e PALEY, D. **Organized Violence: Capitalist Warfare in Latin America**. Regina: University of Regina Press, 2019, p. 23–47.

FLY Me To The Moon: On Planet Earth Everything Is Connected. Direção: Esther Figueroa. Produção: Vagabond Media, 123', 2019, Jamaica. Acesso cedido pela realizadora.

GALEANO, Eduardo. **As Veias Abertas da América Latina**. 48ª edição. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2008.

GAMA, A. Morre último indígena da etnia Juma em decorrência da covid-19. **UOL**, Recife (PE), 18 de fev. de 2021. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2021/02/18/ultimo-homem-indigena-da-etnia-juma-morre-covid-19.htm>>. Acesso em: 11 de abr. de 2021.

GARCIA, M. Garimpo ilegal faz mortes por Covid-19 dispararem em terras indígenas. **Observatório do Terceiro Setor**, 19 de nov. de 2020. Disponível em: <<https://observatorio3setor.org.br/noticias/garimpo-ilegal-faz-mortes-por-covid-19-dispararem-em-terras-indigenas/>>. Acesso em: 10 de abr. de 2021.

GONZÁLEZ, E.; HARRISON, C.; HOPKINS, K.; HORWITZ, L.; NAGOVITCH, P.; SONNENLAND, H. K.; ZISSIS, C. El coronavirus en América Latina. **Americas Society/Council of the Americas**, 10 de fev. de 2021. Disponível em: <<https://www.as-coa.org/articles/el-coronavirus-en-america-latina>>. Acesso em: 14 de abr. de 2021.

GRANOVSKY-LARSEN, S.; SANTOS, L. From the war on terror to a war on territory: corporate counterinsurgency at the Escobal mine and the Dakota Access Pipeline. **Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies / Revue canadienne des études latino-américaines et caraïbes**, v. 46, n. 1, 2021, p. 121-145, Disponível em: <<https://doi.org/10.1080/08263663.2021.1855892>>.

Acesso em: 10 de abr. de 2021.

GUDYNAS, E. Diez tesis urgentes sobre el nuevo extractivismo. Contextos y demandas bajo el progresismo sudamericano actual. In: ACOSTA, A. *et al.* **Extractivismo, política y sociedad**. Quito: caap / claes, 2009, p. 187-225. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/326671445\\_Diez\\_tesis\\_urgentes\\_sobre\\_el\\_nuevo\\_extractivismo\\_Contextos\\_y\\_demandas\\_bajo\\_el\\_progresismo\\_sudamericano\\_actual](https://www.researchgate.net/publication/326671445_Diez_tesis_urgentes_sobre_el_nuevo_extractivismo_Contextos_y_demandas_bajo_el_progresismo_sudamericano_actual)>. Acesso em: 10 de abr. de 2021.

HISTORIAS del caucho en la Amazonía peruana. Dirección e produção: Wilton Martínez e Centro de Antropología Visual del Perú (CAVP), 2016, 70', Peru.

ISA (Instituto Socioambiental). Covid-19 e os povos indígenas. Disponível em: <<https://covid19.socioambiental.org/>>. Acesso em: 11 de abr. de 2021.

JOHNS HOPKINS CORONAVIRUS RESOURCE INSTITUTE. "Animated Maps", 2021. Disponível em: <<https://coronavirus.jhu.edu/data/animated-world-map>>. Acesso em: 13 de abr. de 2021.

KILLA. Dirección: Alberto Muenala. Produção: Humberto Morales. Fotografia: Guillermo Ruiz. Dirección de arte: Daniela Sánchez. Montagem: Frida Manuela e Tato Leon. Corporación Rupai, 2017, 61', Equador. Disponível em: <<https://zine.ec/movie/killla/>>. Acesso em: 10 de abr. de 2021.

LA LUCHA Sigue. Dirección: Sam Vinard. Produção e Segunda Cinematógrafa: Melissa Cox. Edição: Frank López. Cinematógrafo Principal e Colorista: Ignacio Miguel Ortiz. Sonoplastia: Jeff Fuller. Mutual Aid Media, 2021, Honduras.

LAGUNA Negra. Dirección, cinematografía e edição: Michael Watts, 2009, 23', Peru. Disponível em: <<https://vimeo.com/6942613>>. Acesso em: 10 de abr. de 2021.

LAS RUTAS del oro ilegal. Dirección: Audrey Córdova. Edição e Pós-produção: Antonio Soto. Roteiro: Audrey Córdova e Antonio Soto. Produção: Sociedad Peruana de Derecho Ambiental (SPDA) y International Union for Conservation of Nature (IUCN), 2015, 29', Peru. Disponível

em: <<https://vimeo.com/151538843>>. Acesso em: 10 de abr. de 2021.

MACHADO ARAÓZ, H., Ecología política del "extractivismo", Clase Nº10 **Curso Ecología Política Latinoamericana**, Buenos Aires: Campus CLACSO Mimeo. 2015.

MARTÍN, F. Extractivismo y espacialidad en Latinoamérica. Reflexiones desde la teoría espacial crítica. In: **Tensiones (Pos) Identitarias, Desarrollo y Derechos Procesos De (Des)(Re)Territorialización en América Latina**. Córdoba-Buenos Aires: CLACSO, 2017, p. 13-26. Disponível em: <[http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20171018104705/Tensiones\\_post\\_identitarias.pdf](http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20171018104705/Tensiones_post_identitarias.pdf)>. Acesso em: 10 de abr. de 2021.

MAYER, M. To What End Do We Theorize Sociospatial Relations? **Environment and Planning D: Society and Space**, v. 26, n. 3, 2008, p. 414-19.

MEZZADRA, S.; GAGO, V. Para una crítica de las operaciones extractivas del capital. Patrón de acumulación y luchas sociales en el tiempo de la financiarización. **Re-**

**vista Nueva Sociedad**, n. 255, enero-febrero de 2015, p. 38-52. Disponível em: <[https://static.nuso.org/media/articles/downloads/4091\\_1.pdf](https://static.nuso.org/media/articles/downloads/4091_1.pdf)>. Acesso em: 10 de abr. de 2021.

MINERÍA y corrupción, el caso de San Rafael Las Flores. Dirección: Colectivo Ecológico Madre Tierra, 2016, 27', Guatemala. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9dmp8Ddg2el>>. Acesso em: 10 de abr. de 2021.

MIRANDA, M. Panel de La Lucha Sigue. In: FESTIVAL DE CINE GRATUITO: CONSTRUYENDO MOVIMIENTOS EN DEFENSA DE LA VIDA, Mutual Aid Media. 20 de Mar. de 2021.

MONDARDO, M. Povos indígenas e comunidades tradicionais em tempos de pandemia da Covid-19 no Brasil: estratégias de luta e r-existência. **Revista Portuguesa de Geografia**, v. 55 n. 115 (Número especial: COVID-19), p. 81-88, 2020. Disponível em: <<https://revistas.rcaap.pt/finisterra/article/view/20364>>. Acesso em: 11 de abr. de 2021.

NOVE Águas. Dirección: Gabriel Martins e

Quilombo dos Marques. Roteiro Quilombo dos Marques, 2019, 25', Brasil. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=EV0wt2\\_Tbgk&t=1265s](https://www.youtube.com/watch?v=EV0wt2_Tbgk&t=1265s)>. Acesso em: 10 de abr. de 2021.

PANOCCA, L. **Draining Latin America: Extractivism and Mining**, UBC Climate Hub e Youth4Climate, 11 de Mar. de 2021.

PORTO GONÇALVES, C. W. Pela Vida, pela Dignidade e pelo Território: um novo léxico teórico político desde as lutas sociais na América Latina/Abya Yala/Quilombola. **Revista de la Universidad Bolivariana**, v. 14, n. 41, 2015, p. 237-251. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/305/30541588017.pdf>>. Acesso em: 10 de abr. de 2021.

PRÉCOMA, A. A.; FERREIRA, H. S.; PORTANOVA, R. S. A plurinacionalidade na Bolívia e no Equador: superação dos estados coloniais. **Revista Brasileira de Políticas Públicas**, v. 9, n. 2, Oct. 2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.5102/rbpp.v9i2.6061>>. Acesso em: 10 de abr. de 2021.

RAQUEL, M. Garimpo gera problemas sanitários, ambientais e culturais em terras indígenas. **Brasil de Fato**, Salvador (BA), 31 de jul. de 2020. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2020/07/31/garimpo-gera-problemas-sanitarios-ambientais-e-culturais-em-terras-indigenas>>. Acesso em: 10 de abr. de 2021.

SCHEIDEL, A.; DEL BENE, D; LIU, J.; NAVAS, G.; MINGORRÍA, S.; DEMARIA, F.; AVILA, S.; et al. Environmental conflicts and defenders: a global overview. **Global Environmental Change**, v. 63, p. 102-114, 2020. Disponível em: <<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0959378020301424>>. Acesso em: 11 de abr. de 2021.

SERRAS da Desordem. Direção: Andrea Tonacci. Roteiro: Aloysio Raulino, Alziro Barbosa e Fernando Coster. Usina Digital, 2006, 135', Brasil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IAK4sPeShx4>>. Acesso em: 11 de abr. de 2021.

SIPAKAPA no se vende. Direção e Ro-

teiro: Álvaro Revenga. Produção: Álvaro Revenga y Nora Murillo. Edição: Álvaro Revenga, Nora Murillo. Sonoplastia: Ladan Mehranvar. Pós-produção: Manuel Coguox. Caracol Producciones, 2005, 56', Guatemala. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qfHDgWnBC5>>. Acesso em: 10 de abr. de 2021.

SOJA, E. **Seeking Social Justice**. Minneapolis, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

STEFANO, D.; MENDONÇA, M. **Direitos Humanos no Brasil 2020: relatório da Rede Social de Justiça e Direitos Humanos**. São Paulo: Outras expressões, 2020. Disponível em: <[https://www.social.org.br/files/pdf/relatorio\\_2020.pdf](https://www.social.org.br/files/pdf/relatorio_2020.pdf)>. Acesso em: 11 de abr. de 2021.

SUDRÉ, L. Plano de mineração de Bolsonaro ameaça indígenas e fragiliza leis, dizem organizações. **Brasil de Fato**, São Paulo (SP), 01 de out. de 2020a. Disponível em: <[liza-leis-dizem-organizacoes>. Acesso em: 10 de abr. de 2021.](https://www.brasildefato.com.br/2020/10/01/plano-de-mineracao-de-bolsonaro-ameaca-indigenas-e-fragi-</a></p></div><div data-bbox=)

\_\_\_\_\_. "Projeto de morte", diz Apib sobre PL que autoriza mineração em terras indígenas. **Brasil de Fato**, São Paulo (SP), 07 de fev. de 2020b. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2020/02/07/projeto-de-morte-diz-apib-sobre-pl-que-autoriza-mineracao-em-terras-indigenas>>. Acesso em: 10 de abr. de 2021.

SVAMPA, M. Consenso de los Commodities, Giro Ecoterritorial y Pensamiento crítico en América Latina. **Revista OSAL Observatorio Social de América Latina**, 2012, v. XIII, n. 32. Disponível em: <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/osal/20120927103642/OSAL32.pdf>>. Acesso em: 10 de abr. de 2021.

THE RIGHTS of Nature: a Global Movement. Direção: Maria Valeria Berros, Issac Goeckeritz, María Valeria Berros, Hal Crimmel. Roteiro: Produção: Issac Goeckeritz, Hal Crimmel, 2018, 52', EUA. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kuFNmH7IVTA>>. Acesso

em: 10 de abr. de 2021.

TITICACA entre el oro y el mercurio. Dirección: Heeder Soto. Produção: Saywa Films. 2017, 82', Peru e Alemanha. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RqYdHENX6fA>>. Acesso em: 10 de abr. de 2021.

VALENCIA, L. **Las rutas del oro ilegal: estudios de caso en cinco países amazónicos**. Lima: SPDA, 2015.

VICK, M. A nova regra que abre brecha para exploração em terras indígenas. **Nexo Jornal**, 27 de fev. de 2021. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2021/02/27/A-nova-regra-que-abre-brecha-para-explora%C3%A7%C3%A3o-em-terras-ind%C3%ADgenas>>. Acesso em: 10 de abr. de 2021.

\_\_\_\_\_. Os desafios da vacinação de indígenas contra a covid-19. **Nexo Jornal**, 05 de fev de 2021. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2021/02/05/Os-desafios-da-vacina%C3%A7%C3%A3o-de-ind%C3%ADgenas-contra-a-covid-19>>. Acesso em:

10 de abr. de 2021.

VOZ DE AMÉRICA. América Latina y el Caribe: con más muertes por COVID-19 después de Europa. **Voz de América**, 05 de fev. de 2021. Disponível em: <<https://www.vozdeamerica.com/america-latina/america-latina-caribe-segunda-region-mundo-muertes-COVID19>>. Acesso em: 14 de abr. de 2021.

YBARRA, M. **Green Wars: Conservation and Decolonization in the Maya Forest**. Berkeley: University of California Press, 2017.

# TEMA LIVRE



# Bacurau: uma situação colonial?

## Bacurau: a colonial situation?

**Rafael Ferreira Passos**

Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes.

### RESUMO:

A produção cinematográfica brasileira – e o pensamento teórico/crítico gestado por tal – apresenta, de maneira recorrente, influxos acerca do problema do subdesenvolvimento. O movimento do Cinema Novo é simbólico nesse sentido por tentar incorporar criativamente a própria precariedade econômica e técnica, índices do terceiro mundo, na linguagem cinematográfica de seus filmes, buscando uma dicção original, isto é, independente dos repertórios estrangeiros. Outras manifestações artísticas também irão pôr em perspectiva a construção da identidade nacional em diálogo com o discurso da precariedade (como o

### ABSTRACT:

The Brazilian cinematographic production – and the theoretical / critical thinking started by it – presents, in recurring way, influxes about the problem of underdevelopment. Cinema Novo's movement is symbolic in this sense for trying to creatively incorporate its own economic and technical precariousness, third world indices, into the cinematographic language of its films, seeking an original diction, that is, independent of foreign repertoires. Other artistic manifestations will also put in perspective the construction of national identity in dialogue with the precariousness discourse (such as

tropicalismo na música e o cinema marginal, por exemplo), e é nessa toada que este artigo pretende analisar o filme Bacurau (2019), dirigido pelos cineastas pernambucanos Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Para tal, recorreremos sobretudo ao estudo da violência como produto de uma estética derivada da *Estética da fome*, manifesto escrito por Glauber Rocha para definir a ética e a estética do cinema produzido em terras tupiniquins. Além disso, buscamos mapear historicamente o longo campo da contemporaneidade, identificando elementos por vezes anacrônicos acoplados a tessitura cinematográfica do filme. Debruçamo-nos, pois, tanto a investigação dos aspectos próprios da linguagem fílmica (enquadramentos, diálogos, movimentos de câmera etc.), quanto à interação desses elementos com estudos ligados ao campo da história e da sociologia, de modo a tornar a leitura dinâmica, dialética, no sentido de discutir arte e sociedade.

cinema, for example), and it is in this tone that this article intends to analyze the film Bacurau (2019), directed by Pernambuco's filmmakers Kleber Mendonça Filho and Juliano Dornelles. To this end, we resort mainly to the study of violence as a product of an aesthetic derived from the *Aesthetics of Hunger* (Estética da fome), a manifesto by Glauber Rocha to define the ethics and aesthetics of cinema produced in tupiniquins's lands. In addition, we seek to map historically the film in the field of contemporaneity, identifying elements that are sometimes anachronistic together with the cinematographic tissue of the film. Therefore, we looked at the investigation of the proper aspects of film language (framing, dialogues, camera movements, etc.), as well as the interaction of these elements with studies related to the fields of history and sociology, in order to make dynamic the reading, dialectic, in the sense of discussing art and society.

**PALAVRAS - CHAVE :** Underdevelopment;  
Subdesenvolvimento; Cinema Novo; Cinema Novo; Bacurau; Violence;  
Bacurau; Violência; Contemporaneidade Contemporaneity.

Não somos europeus nem americanos do Norte, mas, destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. (EMÍLIO, Paulo. In:\_\_\_\_. **Uma situação colonial?**. 2016)

### 1. Introdução

Asentençadocélebre críticoehistoriador paulista que antecede este texto nos leva a pensar em como se dá a construção de nós mesmos enquanto brasileiros, isto é, quais são os acervos de imagens e de discursos que nos constituem? Paulo Emílio analisa em seus artigos e ensaios a produção cinematográfica brasileira a partir do índice da colonização, do subdesenvolvimento, de nossa dependência cultural em relação aos repertórios não-brasileiros. Em texto produzido para a primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica intitulado *Uma situação colonial?*, o crítico argumenta que:

O denominador comum de todas as atividades relacionadas com o cinema é em nosso país a mediocridade. A indústria, as cinematecas, o comércio, os clubes de cinema, os laboratórios, a crítica, a legislação, os quadros técnicos e artísticos, o público e tudo o mais que se relacione com o cinema no Brasil apresentam a marca cruel do subdesenvolvimento (EMÍLIO, 2016, p. 47-48).

A constituição cultural tupiniquim se dá no interregno entre o vazio nosso – representado simbolicamente, inclusive, pela inexistência de uma indústria cultural sólida, dado importante quando refletimos o cinema, arte industrial por excelência – e as enunciações do outro. No ínterim entre a data de publicação do artigo (meados de 1960) do autor de *O cinema no século* e os dias atuais (meados de 2020), acreditamos que as artes brasileiras passaram por algumas convulsões que tensionaram os seus modelos de representação, tais quais: o Cinema Novo, marcado sobretudo pela figura totêmica de Glauber

Rocha; o cinema marginal de Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Jairo Ferreira e companhia; o tropicalismo de Tom Zé, Gilberto Gil e Caetano Veloso; o museu-mundo de Hélio Oiticica; a poesia concreta do grupo paulista formado por Décio Pignatari e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos; o neoconcretismo de Ferreira Gullar; o mangue eletrônico de Chico Science e a Nação Zumbi etc. No caso específico do cinema feito desde os anos 2000, passamos por dois períodos importantes: a retomada e a pós-retomada.

Esses movimentos estabeleceram, a partir de suas particularidades estéticas, maneiras de dizer, de sentir, de ver e de viver o Brasil e o brasileiro, gerando uma teia rizomática de imaginários acerca do país que se repetem no percurso da história. Essas repetições encadeiam uma série de enunciados que nos constituem: a colonização, o subdesenvolvimento, a precariedade, por exemplo, são alguns deles. Este trabalho pretende, portanto, visitando alguns destes acervos de

imagens e de discursos, realizar uma leitura intra e extraestética (de modo que nos valeremos das camadas específicas da linguagem fílmica, bem como das interpretações sociais para as quais a obra aponta ou sugere) do filme *Bacurau* (2019), tendo em vista sobretudo o problema da violência como força de resistência ou força revolucionária na dissolução de entraves relacionados a uma região ou espaço, tensão que faz parte da teleologia da obra. Pretendemos, ainda, situar o filme no terreno do cinema contemporâneo brasileiro e, para tal, discutiremos o gênero *nordestern* – termo cunhado pelo pesquisador Salvyano Cavalcanti para designar filmes nordestinos influenciados pelos westerns estadunidenses cujas temáticas incidem sobre a figura do cangaceiro – pensando a influência dos repertórios estrangeiros na construção do tecido cinematográfico nacional.

## 2. A invenção de Bacurau

O filme de Juliano Dornelles e Kleber Mendonça<sup>1</sup> se abre aos olhos do espectador com a imagem do espaço: escuridão imensa, estrelas. O letreiro com o título da obra é apresentado e a câmera começa a se deslocar em torno do seu próprio eixo para a esquerda, momento em que nos deparamos com a imagem do planeta terra. Nesse instante, uma espécie de satélite atravessa a tela, o que já sugere certo movimento de invasão da eletrônica ou elemento moderno na constituição da trama. Tal leitura se sustenta, inclusive, na música que acompanha toda a sequência: na voz de Gal Costa, são entoados os versos de *Não identificado*, composição de Caetano Veloso. “Disco voador”, “espaço sideral” e “objeto não identificado” compõem parte do campo semântico da canção, em oposição a palavras e expressões como “canção singela”, “romântico” e “carnaval”. Há um ponto de contato entre esses universos de significado quando Gal canta “Eu vou fazer uma canção de amor / para gravar

num disco voador”. Aí o sentimento de singelo romantismo adentra a esfera ultramoderna, estranha e estrangeira do disco voador. É, portanto, a partir desse conflito expresso na letra de Caetano que a narrativa fílmica se desenvolverá, como veremos adiante.

A câmera como que penetra a terra. A imagem esmaece e defrontamo-nos com a figura de um caminhão-pipa percorrendo uma estrada esburacada de uma região interiorana. A indicação é a de que o terreno fica a Oeste de Pernambuco e em espectro temporal futuro. As informações são registradas em letreiros que aparecem na tela. Dentro do automóvel, os primeiros personagens são apresentados: Erivaldo, motorista do caminhão, e Teresa, que veste um jaleco utilizado por médicos e enfermeiros. Os dois personagens são alarmados por caixões no meio da estrada, fruto do tombamento de um caminhão que os carregava. A câmera revela o caminhão tombado, um agrupamento de pessoas e um homem morto no meio da rua.

Erivaldo e Teresa seguem o caminho a que tinham se destinado, passam pelas ruínas da escola municipal Silvino Adonias Bezerra, quando são informados pela tela central do automóvel da procura de Adailton do Nascimento (ou Lunga, como é conhecido pelos habitantes de Bacurau) pelas forças do sul.

São prenunciadas algumas situações nas cenas descritas até aqui. Os acontecimentos projetados pela máquina cinematográfica constituem signos, isto é, representações de algo que serão acessadas pelo espectador. A localização geográfica do ambiente, por exemplo, nos sugere a indicação do tipo ou gênero cinematográfico explorado no filme. Os *westerns* possuem como característica fundamental narrativas de conflito, de dominação de um território ou povo sobre o outro, normalmente ambientados no Oeste dos Estados Unidos.

O western, como ficção literária e gênero do cinema, construiu um imaginário que transfigura uma experiência histórica

em termos de uma épica que trabalha a conquista territorial como um eixo central da formação dos Estados Unidos (XAVIER, 2014, p. 171).

Outras representações importantes são mostradas: a morte, as ruínas da educação, o período distópico. Além disso, há o jogo de oposições entre forças do Sul e forças do Norte ligado à figura clandestina de Lunga, espécie de neocangaceiro que se encontra foragido – eis outro elemento deste cinema.

O traço definidor do gênero é o conflito elementar entre civilização e selvageria. Esse conflito básico é expresso através de uma variedade de oposições: Leste contra Oeste, cidade contra sertão, ordem social contra anarquia, indivíduo contra comunidade, inocência contra corrupção, pioneiro contra índio, professora rural contra dançarina de saloon, e assim por diante. A trajetória narrativa de todo e qualquer western aciona a oposição dominante civilização-selvageria, gerando um conflito – ou uma série de conflitos – que são constantemente intensificados

até que o confronto climático se torna inevitável (MATTOS, 2004, p. 17-18).

No caso brasileiro, a estrutura do *western* é revestida pelas cores locais do cenário nordestino<sup>2</sup> – normalmente plugadas em imagens de devastação ou de precariedade, não raro constituintes do sertão arcaico flagelado pela seca e pela fome. De contornos narrativos semelhantes ao gênero estadunidense, o *nordestern* do crítico de cinema potiguar Salvyano Cavalcanti tem na figura do cangaceiro a representação do *cowboy* ou do pistoleiro estadunidense. “A violência, o cavalo, os grandes descampados e a falta de tradição cinematográfica no Brasil: mais nada era preciso para transformar em filial do western norte-americano o filme de cangaceiro, que Salvyani Cavalcanti de Paiva chama de *nordestern*” (BERNARDET, 2007, p. 60).

O neologismo criado por Paiva assenta em um território este tipo de cinema, em que as disposições antagônicas se estabelecem e se relacionam a partir de

sequências de confrontos. Nesse sentido, faz-se necessário pensar em como esses embates são captados em termos de construção imagética-discursiva da região onde se gesta o gênero: o Nordeste. Varjão (2018) estudou a mitologia do Nordeste sob prisma da literatura e do cinema e apontou certo “modelo obsessivo de representação do nordeste”, amparado sobretudo na violência e na religiosidade, o que extrapola os extratos ficcionais e são reproduzidos nos setores diversos da sociedade.

O turismo, por exemplo, até hoje ainda lucra com passeios que retratam as trilhas do cangaço, ou com pôsteres e cartões com suas imagens que são vendidos a preços módicos, artistas e escultores dão vida à memória em suas obras. A criação das obras de arte está atrelada fortemente às imagens que se têm da região (VARJÃO, 2018, p. 522).

Bacurau se instaura, ou melhor, é inventado nesse território maniqueísta de oposições: bem *versus* mal, nativo

*versus* invasor estrangeiro. Dessa água bebem alguns outros diretores quando da retratação do cangaço na história do cinema brasileiro, como Lima Barreto – este, para Vieira (2007), legitima em seu *O cangaceiro* (1953) o nordestern no contexto cinematográfico do país, tendo em vista as dinâmicas próprias no campo fílmico (que se tornarão características formais e narrativas comuns a este gênero) – e João Batista de Andrade em *O homem que virou suco* (1981), por exemplo. *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964), expressivo filme de Glauber Rocha, expõe em seu título a dimensão desse panorama de antagonismos. “Glauber, em 1964, projeta sobre o cangaço as virtudes do bandido social que será motivo do livro de Hobsbawm<sup>3</sup> em 1968, dentro da mesma perspectiva: ou seja, ele é um protorevolucionário, guerrilheiro” (XAVIER, 2006, p. 59). O imaginário do cangaço em Glauber e nos filmes do Cinema Novo têm no mito da revolução o ensejo comum, de modo que a violência, o despautério do

sangue jorrado pelo sertão e a imagem de homens empunhando carabinas ou fuzis são recorrentes. Movidos por interesses afins – quer dizer: o anseio por mudanças de paradigmas sociais e políticos –, a figura do cineasta passa por um processo de isomorfia com relação ao cangaceiro da ficção. O cineasta aponta metaforicamente para o universo cinematográfico a mesma arma (neste caso, a câmera) que o bandido social empunha para se libertar do braço repressivo dos aparelhos do Estado.

No confronto contra a violência maior – isto é, a fome, a miséria, a colonização – os cinemanovistas justificam a barbárie justiceira de seus personagens. A estética da fome do diretor de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969) versa sobre uma estética da violência como “o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora”

(ROCHA, 1965).

Esse modelo delimitou o universo imagético dos filmes do Cinema Novo, movimento que representou o modernismo na sétima arte produzida em terras brasileiras a partir da interação entre as imagens urgentes da miséria, da pobreza e o inovador trato com a linguagem fílmica (que incide na apropriação criativa da precariedade dos aparatos técnicos, inclusive, de modo que o procedimento-clichê e marca do movimento é a câmera na mão), além da oxigenação dos aspectos teóricos envolvendo o cinema no contexto dos anos sessenta.

Por outro lado, as terras que assentaram o filme de Kleber Mendonça e Juliano Dornelles são outras. O Brasil e o cinema produzido no século XXI apresentam outras demandas, problemas e implicações. O terreno das utopias brasileiras no campo das artes – o desbunde orgiástico do teatro de José Celso Martinez, o deboche baratinado dos músicos tropicalistas, o mito

fundante da formação nacional gerado pelo modernismo, por exemplo – foi fragmentado pelos anos de ditadura. O cinema feito neste século deve, portanto, produzir novas imagens, novas proposições estéticas, novas subjetividades, novos modelos de representação, novos discursos, novas alegorias, sob a suspeita de, não oferecendo enunciados rearticulados ao espectador, ser taxado de anacrônico, pré-moderno. As imagens da barbárie, da violência desmedida e da pobreza associadas aos imaginários da revolução compõem uma poética do tempo passado. Investigando as diferenças de referenciais concernentes à violência geradas pelo nosso cinema no transcorrer do tempo, o crítico Ismail Xavier comenta as características contemporâneas dessas representações.

correlato ao eclipse do bandido social, é também o eclipse da figura do cineasta revolucionário com mandato conferido pela nação. As metáforas dos anos 60-70 que transformavam a câmera num

fuzil, o cineasta de esquerda num proto-guerrilheiro enfrentando a mídia, e associava a estética da violência às guerras de libertação nacional. A ênfase agora muda e entra em cena um cinema cujos desdobramentos são mais problemáticos, pois este instrumento moderno pode corroer relações e tem consequências imprevisas. Menos ambicioso, o novo cinema reivindica seu espaço na sociedade como um foco de advertência diante da barbárie (XAVIER, 2006, p. 66-67).

A questão do contemporâneo é também problematizada pelo professor e crítico literário Silviano Santiago em artigo sobre a atualidade do inventivo romance de Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*. Em face disso, Santiago (2020) discorre com agudez e sensibilidade acerca do atraso de certas manifestações ditas modernas. Para ele, ações como a construção no estilo belle époque da Avenida Central no Rio de Janeiro e o soerguimento da capital federal em plano modernizador, por exemplo, concorreram paralelamente

com o crescimento das favelas na cidade carioca e, em Brasília, na desfaçatez desmemoriada no trato com a região do Alto São Francisco, território dominado pela anarquia feroz dos jagunços.

Esses desmembramentos sociais são revelados nas telonas e adquirem os tons deflagrados por tal ou qual repertório acessado pelo cineasta por meio de paronomásias visuais, paródias, metonímias etc. As mudanças de paradigmas éticos e estéticos das produções contemporâneas com relação a cinemas de outros períodos históricos e/ou movimentos artísticos dependem das leituras que os novos diretores fazem de contextos como esse explicitado pelo crítico literário e das escolhas que se valem em se tratando do acervo imagético e discursivo da trama, atrelando-a aos procedimentos de linguagem que modelarão a experiência fílmica.

Pensando esses desdobramentos, o professor dialoga, ainda, com as ideias do filósofo italiano Giorgio Agamben

para formular a sua leitura acerca do registro temporal das manifestações artísticas contemporâneas.

Ao afirmar que o contemporâneo é o inatural, Giorgio Agamben se descola das luzes do presente em que vive para receber o escuro da realidade em que vivemos todos. O artista contemporâneo neutraliza o clarão sedutor que norteia o artista na época moderna, para enxergar as trevas, de que as luzes são inseparáveis. Só é contemporâneo quem recebe no rosto o facho de trevas – e não o clarão – que provém do seu tempo. Recebe o facho de trevas no rosto e, no entanto, enxerga (SANTIAGO, 2020).

O contemporâneo é ilustrado como a figuração da sombria opacidade, em detrimento da iluminada transparência realista. Quer dizer, é o artista que carrega em si a poética da elipse, da sugestão, do não-dito, da recusa, enfim; é o que, em lucidez epifânica, busca nas outras tradições maneiras de recriá-las criativamente, e não apenas copiá-las, criando jogos intertextuais

de complexas tonalidades; é o que projeta todo o universo em uma única imagem, atestando as facetas várias de sua dicção; é, pois, aquele capaz de suspender o tempo presente para viajar por outras temporalidades e territorialidades. Em Bacurau, na leitura proposta neste trabalho, Dornelles e Mendonça tropeçam em algumas dessas características.

Os dados estão lançados; vamos aos casos e acasos desse singelo interior *Não identificado*.

### **3. Um punhal na mão e uma ideia na cabeça**

Pois bem, o novo narrativo de Bacurau volta a se desenvolver. A câmera tabela numa sequência fragmentária de planos médios e abertos, enquanto Erivaldo mostra a Teresa as circunstâncias em que se encontram: a barragem que fornece água para o pequeno vilarejo encontra-se obstruída por forças desconhecidas. A presença de Lunga é pontuada

como símbolo de desestabilização dos malfeitores, posto que foi personagem de uma tentativa (fracassada) de reabilitar o canal. Interessante pontuar os dilemas instaurados pela sintaxe cinematográfica nessa sequência: num momento de introdução das problemáticas que permearão o filme, os supostos inimigos são filmados à distância, são seres sem identidade ou identificação sumária, quer dizer, os representantes do mal são qualquer coisa como estrangeiros, desconhecidos. Os benfeitores são apresentados de perto, tem seus corpos e rostos flagrados de maneira nítida.

Teresa é recepcionada primeiramente pelo pacato Damiano em Bacurau, que lhe oferece uma estranha substância, talvez uma droga natural. Ela carrega uma mala que contém medicamentos para os moradores do lugar. O cenário é fúnebre: os habitantes do vilarejo estão prestes a enterrar Carmelita, figura bem conhecida naquela constelação social. O velório ocorre sob o som de *Bichos da noite*, composição de Sérgio Ricardo. A

sequência se encerra com a montagem trucada de imagens intercaladas do rosto de Teresa em plano fechado com feições de preocupação, o caixão de Carmelita escorrendo água – símbolo da morte em analogia com o elemento água –, plano fechadíssimo na boca de Teresa engolindo a substância oferecida por Damiano, câmera em *plongée* sobre a população presente no enterro e, marcado pelo término da música, ocorre a repetição dos dois primeiros movimentos: rosto de Teresa-caixão-rosto de Teresa. A câmera em plano aberto filma à distância o último momento do velório: os participantes erguem os braços e balançam ao vento panos brancos, marcando um pedido de paz aos seus algozes.

Outros desenhos próprios do *western* atravessam a tela, como imagens demarcadoras do território em que se passa a trama. O alaranjado do final da tarde e o fim de luz por detrás das árvores que rodeiam Bacurau anunciam, em quadros posteriores, uma das *personas*

fundamentais do conflito narrativo: a Escola Municipal professor João Carpinteiro – revelando um intertexto paródico com o nome do diretor de *Halloween* (1978), o cineasta novaiorquino John Carpenter, autor de filmes que vão do terror e da ficção científica a releituras dos westerns clássicos. Bebendo da fonte de Carpenter, o filme aqui analisado também se vale de releituras. Isso fica flagrante quando pensamos a sequência em que Plínio, afável professor, tenta responder ao questionamento postulado por um de seus alunos: “qual é a distância de Bacurau pra São Paulo?”, indaga a criança. O excerto fílmico, parece-nos, é um remodelamento de uma das cenas iniciais de *O dragão da maldade*, supracitado filme de Glauber Rocha. Os fotogramas a seguir indicam as semelhanças, tanto no que se refere ao enquadramento como na disposição dos personagens.



Figura 1: o professor e as crianças. Frame do filme “O dragão da maldade contra o santo guerreiro”, 1969.



Figura 2: crianças, professor e *tablet*. Frame do filme “Bacurau”, 2019.

No filme do diretor baiano (Figura 1), os alunos, cercado o professor, respondem mecanicamente a proposições postuladas por ele acerca de eventos e figuras históricas correspondentes à construção da identidade nacional. São perguntadas as datas de descobrimento do Brasil, da independência, da abolição da escravidão, da proclamação da república e, ao fim, da morte de lampião. Essa interação cenográfica nos sugere a leitura crítica por parte do cineasta dos modelos pedagógicos que assumiam o conhecimento como uma moeda de troca a serviço da máquina capitalista. Nessa arcaica metodologia, os alunos assumem acriticamente as informações propostas pelo professor e cabe a eles apenas decorar datas. Em Bacurau (Figura 2), o panorama se modifica, dado que de cara o espectador é confrontado por elementos modernizantes. Quem profere as perguntas são os alunos, o que causa um deslocamento nas relações de poder instauradas pelo paradigma professor-aluno. Além disso,

Plínio porta um *tablet* que o auxilia, pontuando a intrusão da eletrônica no processo pedagógico. Na sequência posterior, instigado pela dúvida acerca da localização de Bacurau no mapa, o professor entra com a turma na sala de aula e procura a pequena cidade no mapa digital, que está projetado numa televisão. Não obtendo sucesso, ele desiste da tecnologia e apresenta aos alunos um mapa desenhado à mão onde Bacurau está situado. Dialogam no filme dos cineastas pernambucanos, portanto, o arcaico e o moderno, o digital e o analógico, criando uma dimensão temporal difusa, apesar da expressa indicação de tempo futuro.

“Pessoal, Tony Júnior na área, hein? Repetindo: Tony Júnior na área!”, comunica Darlene (uma espécie de informante) por celular da entrada do prefeito na cidade. Quando do recebimento do recado pelo carro de som de DJ Urso (músico local), os habitantes de Bacurau complacentemente abdicam de seus afazeres para se recolherem

em suas casas, em demonstração de resistência à força política que está se aproximando. A constituição dos afetos entre os moradores nos permite apontar novamente a difusa temporalidade expressa no ambiente. Essa vida comunitária enseja os estereotipados enunciados postulados pela indústria cultural e por parte dos discursos da política institucional sobre o interior nordestino, como aponta o historiador Durval Muniz em artigo sobre o filme: “A anacrônica nostalgia da vida comunitária, da vida da cidade pequena, dos sertões, um certo pastoralismo nostálgico, tão característico das esquerdas dos anos sessenta, aí se faz presente” (MUNIZ, 2019).

Após chegar em Bacurau acompanhado de um caminhão carregando livros em estado de condições precários – que são despejados na frente da escola João Carpinteiro –, Tony Júnior, enquadrado em plano americano, anuncia num megafone as motivações de sua visita: o aproximado período de eleições. Além

dos livros velhos, ele deixa aos habitantes alimentos, caixões e medicamentos de tarja preta que inibem o humor. Na saída, o prefeito leva a prostituta Sandra em seu carro, visivelmente contrariada. Instaure-se aí o cenário já conhecido do coronelismo, representação constante na invenção do nordeste pelas manifestações culturais regionalistas.

Os discursos regionalistas surgem na segunda metade do século XIX, à medida que se dava a construção da nação e que a centralização política do Império ia conseguindo se impor sobre a dispersão anterior. Quando a ideia de pátria se impõe, há uma enorme reação que parte de diferentes pontos do país. Este regionalismo se caracterizava, no entanto, pelo seu apego a questões provincianas ou locais, já trazendo a semente do separatismo. [...] A escolha de elementos como o cangaço, o messianismo, o coronelismo, para temas definidores do Nordeste, se faz em meio a uma multiplicidade de outros fatos, que, no entanto, não são iluminados como matérias capazes de dar uma cara à região.

A escolha, porém, não é aleatória. Ela é dirigida pelos interesses em jogo, tanto no interior da região que se forma, como na sua relação com outras regiões (MUNIZ, 2011, p. 60-61).

Nas cenas que decorrem, os elementos configuradores do conflito-ápice da narrativa surgem com mais intensidade. O drone em formato de disco voador sobrevoando Damiano enquanto ele percorre uma estrada de terra numa motocicleta, a estranha migração dos cavalos que habitavam uma fazenda próxima ao povoado – em decorrência de um ataque sofrido pelo lugar –, buracos de bala cravados na laticia do caminhão-pipa de Erivaldo e a presença inesperada de um casal de motoqueiros são indicadores do confronto que está sendo estabelecido. Os motociclistas forasteiros, representantes alegóricos do Sul do Brasil, interagem com os moradores em dois ambientes: em um bar, primeiramente, onde instalam debaixo de uma bancada um mecanismo eletrônico capaz de cortar o sinal de

celular; posteriormente, encostados em suas motos, na rua. Nos dois momentos, há a sugestão de visita do museu histórico de Bacurau, indicação não acatada pelo casal.

O museu, instituição responsável pela conservação do patrimônio histórico, é alçado como carta de boas-vindas aos visitantes do lugar. Antes de ser essa instituição de manutenção de armas, documentos, obras de arte e outros elementos que detêm relevância para a construção do passado histórico, o museu mais nos parece uma metáfora para representar Bacurau – cidade-museu, relegada a uma invenção subjetiva norteadas por imagens e discursos ultrapassados, sobretudo quando tratamos desses signos (pastoralismo, coronelismo, escassez, etc.) no imaginário cultural brasileiro. Dornelles e Mendonça tentam uma distopia, mas acabam criando uma experiência fílmica enterrada no pior passado constituído para o nordeste. Os acontecimentos que sucedem a trama

atestam essa afirmação.

A matança desenfreada fará parte do enredo. O casal, no caminho para a fazenda de onde escaparam os cavalos, esbarra com dois locais que vinham de lá e tinham avistado um carro destronado, uma casa com a porta escancarada e várias pessoas mortas. A câmera acompanha o diálogo do encontro em jogo de plano e contraplano, traçando em linguagem cinematográfica a oposição entre as partes. Os sulistas descem de suas motos, perguntam se os homens estão com celular e se o sinal do aparelho está funcionando. Eles, assustados, respondem que sim – que estão com celular e com sinal –, ao passo que são surpreendidos por armas empunhadas pelo casal. Os dois homens são assassinados. O drone disfarçado de disco voador filma toda a ação de cima, lugar de onde os portadores do aparelho se colocam hierarquicamente, por possuírem ascendência europeia e norte-americana. O casal vai de encontro a esses estrangeiros, localizados na

denominada “base”, uma casa colonial, identificada como tal por fotografias alocadas na parede.

Na chegada dos sulistas, organiza-se uma reunião na mesa de refeições da casa. Na cena inicial da conversa, a câmera descortina num plano de conjunto os vilões da história, personagens alegóricos que representam as forças colonizadoras: homens e mulheres de cor branca, naturais da Europa, dos Estados Unidos e, aliados a eles, o casal do Sul do Brasil. A colonização, figuração do passado das terras brasileiras, mas que se perpetua em nosso presente, é tensionada na caracterização dos capangas, que utilizam apenas armas vintage em suas ações, isto é, elementos datados que são estetizados para o tempo presente.

O espectador descobre nesse momento os responsáveis pelo ataque na fazenda, dois dos integrantes do grupo, Jake e Terry. A câmera passa pelo rosto dos dois e depois mira o perfil do alemão Michael, líder do bando, ao que parece.

Na reunião, os integrantes discorrem sobre a futura invasão que farão no povoado de Bacurau, sem que as motivações fiquem claras. O único ensejo apresentado a quem assiste ao filme são os comandos estabelecidos por uma voz que fala com os estrangeiros por meio de comunicadores eletrônicos que eles portam (os brasileiros não possuem esse equipamento). A voz indica as informações de como os ataques devem acontecer, quem deve morrer e o número de munição que pode ser utilizado na ação. A dinâmica se assemelha a de um jogo de videogame e essa leitura se potencializa quando descobrimos que cada morte equivale ao ganho de determinado número de pontos pelo assassino. A sequência da reunião finda com a execução dos brasileiros pelo descumprimento das regras estabelecidas pelos estrangeiros, sendo elas a utilização de armas modernas e a intrusão na captação de pontos em decorrência do confronto com os nativos na estrada da fazenda.

Acácio (também conhecido pelo apelido de Pacote) – matador de aluguel nas cidades grandes, signo do ressentimento no imaginário dos flagelados gestado por arcaizantes manifestações culturais brasileiras, corroborando, como já citamos, o panorama museológico das representações que compõem Bacurau – defronta-se com o horror provocado pela facção de Michael na estrada. Ele recolhe os cadáveres estendidos na rua de terra e, após breve diálogo com Damiano, afirma que vai atrás de Lunga. A câmera pousa sobre ossos de um animal no chão; a imagem esmaece e se reestabelece mostrando uma cruz velando o defunto de alguém que fora enterrado debaixo daquele terreno. O acervo estético por vezes anacrônico que incide sobre o filme dá o tom mais uma vez nessa sequência, rodada em parte sob o som de *Réquiem para matraga* (composição de Geraldo Vandré, música-hino da arte engajada em oposição à ditadura militar). Os versos da canção fazem as vezes da cruz, acompanhando as imagens-cadáveres

num desvelamento que aponta para a barbárie sem precedentes. Lunga encontra-se foragido na barragem que represava a água que abastecia Bacurau, antes de ser obstruída pelos inimigos. Composto por interessante identidade visual – em devir, na fronteira entre o feminino e o masculino –, o personagem é uma revisão da imagem do cangaceiro. Apesar dos traços modernos, Lunga carrega, como se verá, a mesma marca de ressentimento que se expressa em Acácio, o que se afigura, então, é antes uma exótica identidade pré-moderna do que pós-moderna do cangaço. Pacote rapidamente convence Lunga da necessidade em tê-lo na pequena cidade para combater os ataques estrangeiros. Sua chegada é celebrada pelos habitantes. A escuridão da noite invade as ruas de Bacurau, o que se vê são velas acesas pelos que partiram. A população, em roda, dança capoeira, manifestação da resistência de povos escravizados no período de colonização.

Estamos nesse momento diante de outro elemento de museu: o imaginário da resistência revolucionária a partir da coesão absoluta de um grupo, sob a tutela ou chefia de um predestinado messiânico, normalmente injustiçado, vindo de outras cercanias, lugar-comum de tantas narrativas sobre o sertão nordestino – de Canudos ao bando de lampião a letra é a mesma.

O recém-chegado comanda, com uma pá em punho, a abertura de um buraco no solo, ao que os residentes auxiliam prontamente. As mortes, no entanto, não cessam. Nessa mesma noite, uma criança é assassinada por um dos tiras norte-americanos. Câmera em plano fechado diante da face de Lunga. Com os olhos esbugalhados de tensão, ele profere: “a gente tá sendo atacado!”. Claudio e sua mulher, residentes nativos, sob o peso do desespero, tentam fugir de carro do lugar, ao que são metralhados pelos invasores.

No dia seguinte, dois dos estrangeiros se dirigem furtivamente para a casa de

Damiano. Enquanto rega as suas plantas, ele percebe a presença estranha, o que o conduz ao preparo de pólvora para abastecer as armas que têm em sua casa. As cenas que seguem são, por parte do público que assiste, animadoras, cativantes, dado que o jogo da história começa a mudar, isto é, o bem inicia o seu processo de dominação ou, melhor dizendo, de reação sobre o mal: os dois invasores são fuzilados pelas armas de Damiano e de sua esposa, Daisy. Problematizemos esse processo de reação.

O filme se encaminha para o seu período final com o clássico cenário de *bang-bang* envolvendo as forças da província *versus* os braços pesados do terror estrangeiro. A câmera em plano de detalhe na boca dos habitantes de Bacurau ingerindo o que denominamos furtivamente de “droga natural”, conotando uma preparação para o confronto, demonstra um componente importante no conflito.

O bando dos invasores se divide. Michael segue sozinho, enquanto o

resto do grupo mira o centro de Bacurau. Ele esbarra em Domingas (médica local), que posa a sua frente com uma mesa farta de elementos estereótipos da nordestinidade, quer dizer, ela oferece ao estranho um ensopado de carne (ou guisado, como é conhecido comumente) e suco de caju. Ao fundo, o que se ouve é a música de uma banda inglesa. Essa exibição performática da cultura nordestina em detrimento da cultura estrangeira, além de ser totalizante e esteticamente arcaica, é exotificante, porque está mediada pelo discurso da estereotipia, no qual o outro (nesse caso, o nordestino, o sertanejo, as populações interioranas) é caracterizado grosseiramente, em poucas palavras ou imagens, causando o apagamento de suas particularidades. Michael, figuração do colonizador, vira a mesa que contém a cultura nativa, num gesto de desprezo. Ademais, ele pergunta a respeito da localização dos dois personagens fuzilados nas cenas anteriores.

Nocentro, os invasores estranhamente

da cidade, quando são surpreendidos por mais uma personagem metafórica da trama, a escola João Carpinteiro, lugar de onde provém os tiros da salvação de Bacurau. É como se, no seio da escola e dos estudos, residisse o alimento da resistência de um povo. A pedagogia impressa pelos oprimidos, entretanto, parece-nos tão cruel e impiedosa quanto a violência exercida pelos opressores, atestando não o poder restaurador, reflexivo e conscientizador da educação, mas a sua capacidade de reprodução dos valores instituídos.

É dos porões da história, ainda, que se encontram outros elementos que nos permitem elaborar tal afirmação. A pedagogia da violência destitui os seres humanos dos valores fundamentais, de modo que o vencedor da história é expresso sempre sob a égide da barbárie, isto é, ganha quem mata mais. O cangaço, por exemplo, legitima-se no discurso escuso da reação violenta contra os seus detratores. Em Bacurau não é diferente, Lunga literalmente

aparece dos porões do museu para o derramamento de sangue final do filme. Com a câmera fechada em seu rosto, vemos o neocangaceiro golpear com um punhal o pescoço do inimigo, cortando a sua cabeça.

Na cena posterior, a finada Carmelita aparece como uma entidade espiritual que reside sobre a cidade. A última sequência apresenta os moradores carregando caixões de pessoas como Marisa Letícia Silveira da Costa e Marielle Gomes de Sousa – referências transversais a ex-esposa do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, Marisa Letícia, e a ex-vereadora do Rio de Janeiro, Marielle Franco, que tiveram as suas mortes e, sobretudo, as suas memórias rechaçadas pelos setores mais conservadores e reacionários da sociedade brasileira. Estes, que são frutos exatamente dessa dizibilidade e visibilidade da violência, pedras de onde tiram os seus projetos de poder.

A câmera flagra em plano de conjunto a infeliz e tão brasileira imagem das

cabeças cortadas, expostas em praça pública para deleite dos presentes. O encerramento se dá com o encontro de Michael e do prefeito Tony Júnior, apresentados como aliados. A “droga natural” – pulsão energética corporal que habilitou, talvez, os moradores de Bacurau ao conflito que se desembocou – é descrita por Plínio como um poderoso psicotrópico. A morte de Tony Júnior é anunciada e Michael é levado para o buraco que havia sido cavado por Lunga e seus ajudantes. Ao ser enterrado, o alemão profere a frase “isso é só o começo”. Isto é, para um regime calcado na crueldade, o horizonte de saída não se encontra em um referente próximo.

A sequência termina com a celebração da barbárie gerada pela interação entre a partitura visual e a partitura sonora do filme, como afirma o diretor e montador cinematográfico Eduardo Scorel nas linhas que seguem.

Após ter começado com Não identificado, a “canção singela, brasileira” de Caetano Veloso, Bacurau termina com Réquiem

para matraga, na voz de seu autor, Geraldo Vandré: “vim aqui só pra dizer / Ninguém há de me calar / Se alguém tem que morrer / Que seja pra melhorar [...]”. Como devemos entender esses versos entoados de modos a parecer palavra de ordem? Seriam uma forma de Mendonça Filho e Dornelles justificarem seus personagens por fazer justiça com as próprias mãos? Além de desafiar qualquer tentativa de emudecer quem canta (ou filma), a canção e o filme pretendem defender o ato de matar desde “seja para melhorar?” (SCOREL, 2019).

A tela escurece. Os créditos sobrepõem a escuridão que se projeta.

#### **4. Conclusão (ou: a projeção se encerra)**

Ambientado pelos acervos culturais produzidos pelas artes brasileiras e estrangeiras e o pensamento teórico engendrado por tais (especialmente no que se refere ao cinema), este trabalho buscou consultar alguns enunciados gerados por esses repertórios para mapear historicamente a ética e a estética

de Bacurau no contexto do cinema brasileiro. Recorremos, portanto, para além dos artigos, teses e dissertações sobre cinema, à história e à sociologia, a fim de assegurar uma leitura crítica que integrasse a análise da violência na arte e na sociedade.

Trocando figurinhas com essas referências científicas, este texto alia a elaboração artística – e as suas implicações próprias no campo da linguagem (no caso do filme analisado, detivemo-nos ao estudo de enquadramentos, movimentos de câmera e elementos de cena, por exemplo) – a um pensamento gestado sobre a recepção crítica da obra, atestando, por meio de investigações comparativas, a ainda presente preponderância de relações coloniais arcaizantes tanto na tessitura do filme examinado, como no tecido social brasileiro de maneira geral. Percebemos, então, que o filme estudado concentra alguns discursos e imagens balizados na estereotipia, representantes da construção histórica, política e social de uma região. Esta

crítica, sob ponto de vista ético, admite, portanto, a contundente recusa em considerar o fenômeno artístico apenas a partir de um ponto de vista, quer dizer, a interface filme/resistência, dualidade questionada e desconsiderada neste texto pelos elementos devidamente elencados e analisados. A obra de arte, para ser considerada como tal, precisa necessariamente ser diversa, múltipla, aberta a um sem número de leituras e interpretações. Do contrário, penaríamos sobre um fenômeno tutelado sob palavras de ordem e/ou chavões reacionários.

Desse modo, acreditamos que este trabalho é sobretudo uma ode ao movimento gerado pelo pensamento que se estabelece a partir da dissidência, do democrático conflito de ideias e apontamentos motivado pela pluralidade de leituras e olhares acerca de um fenômeno em comum: a obra de arte. Ainda assim, toda a nossa discussão crítica a respeito do filme de Kleber Mendonça e Juliano Dornelles reflete,

antes de qualquer desenrolar teórico ou conceitual, a profunda intimidade afetiva com o objeto de estudo, o filme, e é só em relação a ele que os posicionamentos aqui expostos se fundamentam.

## NOTAS

<sup>1</sup> Os realizadores se situam no contexto do novo cinema pernambucano, índice da chamada “pós-retomada”. Em *O cinema contemporâneo de Pernambuco*, Santos (2019) cataloga-os e aponta algumas “Estruturas de sentimentos” ligadas ao grupo, tais quais: “experimentação narrativa que desloca paradigmas clássicos do que seja documentário e ficção, muitas vezes, confundindo as fronteiras entre um e outro e questionando mesmo uma classificação possível. [...] Outra herança moderna que podemos perceber em alguns filmes dessa geração é o recurso à alegoria (de *allo*, outro e *agorein*, dizer), ou seja, dizer algo de sentido distinto do literal. O uso de argumentos narrativos metafóricos, montagem descontínua ou fragmentada, arranjos improváveis de cenários, signos díspares que são reconfigurados, associações conotativas entre símbolos e/ou objetos pertencentes a universos de sentidos usualmente distintos, são alguns recursos que reiteram esse desígnio”. Outros elementos caros a esta geração estão explícitos no trabalho de Silva (2015) intitulado *O SOM AO REDOR DO BAILE: Retomada e pós-Retomada no cinema produzido em Pernambuco*, quais sejam: a cinefilia e a “brodagem”.

<sup>2</sup> Vieira (2007) afirma que as primeiras manifestações de ficcionalização do cangaço pelo cinema datam dos anos 1920, mas essas experiências só se solidificaram como gênero quando o western já estava difundido e conhecido ao redor do mundo.

<sup>3</sup> Trata-se do livro do historiador britânico Eric Hobsbawm: *Bandidos*.

HOBSBAWM, Eric. *Bandidos*. Tradução Donaldson M. Garschagen. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015. 198 p.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

ESCOREL, Eduardo. Bacurau – celebração da barbárie. Piauí. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/bacurau-celebracao-da-barbarie/>>. Acesso em: maio. 2020.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?**. 1 ed. São Paulo: Companhia das letras, 2016.

MATTOS, Antônio Carlos Gomes de. **Publique-se a lenda: a história do western**. 1 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MUNIZ, Durval. **A invenção do nordeste e outras artes**. 5 ed. São Paulo: Cortez, 2011.

\_\_\_\_\_. Bacurau: será mesmo resistência?. Saiba Mais. Disponível em: <<https://www.saibamais.jor.br/bacurau-sera-mesmo-resistencia/>>. Acesso em: abril. 2020.

ROCHA, Glauber. Eztetyka da fome.

Hambre espacio cine experimental. Disponível em: <<https://hambrecine.com/2013/09/15/eztetyka-da-fome/>>. Acesso em: maio. 2020.

SANTIAGO, Silvano. Grande sertão: crossroads blues. Suplemento Pernambuco. Disponível em: <<https://www.suplementopernambuco.com.br/artigos/2505-grande-sert%C3%A3o-crossroads-blues.html>>. Acesso em: junho. 2020.

SILVA, Renato Kleibson da. **O som ao redor do baile: retomada e pós-retomada no cinema produzido em Pernambuco**. 2015. 130f. Dissertação de Mestrado – UFRN, Natal, 2015.

VARJÃO, T. DE B. As mitologias do sertão através do cinema e literatura. **Letras de Hoje**, v. 53, n. 4, p. 517-525, 30 dez. 2018.

VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza. **O cangaço no cinema brasileiro**. 2007. 418f. Tese de Doutorado – UNICAMP, São Paulo, 2007.

XAVIER, Ismail. Da violência justiceira à violência ressentida. **Ilha do desterro**, Florianópolis, v. 51, pp. 55-68, Jul./dez.

de 2006.

XAVIER, Ismail. John Ford e os heróis da transição no imaginário do *western*. **Novos estudos**, São Paulo, v. 100, pp. 171-192, Novembro de 2014.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar**. 1 ed. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2019.

## REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Produção de Emilie Lesclaux. Pernambuco: Cinemascópio, sbs, 2019. 1 DVD (132 min.).

DEUS e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Copacabana filmes, 1964. 1 DVD (118 min.).

HALLOWEEN. Direção: John Carpenter. Califórnia: Compass International Pictures, 1978. 1 DVD (112 min.).

O DRAGÃO da maldade contra o santo guerreiro. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1969. 1 DVD (95 min.).

# O Cinema Estrutural e a Ruptura com o Cinema Institucional

## Structural Film and the Break with Institucional Cinema

**Frederico Franco Rimoli**

Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Escola da Indústria Criativa.

### RESUMO

O presente trabalho busca, através de uma reflexão empírica, compreender como o cinema estrutural – vertente experimental da sétima arte – desenvolve um caráter anticapitalista a partir de suas peculiaridades estéticas. Para dar início a esse estudo, apresenta-se uma exposição teórica de como se comporta o cinema institucional, que não representa apenas o cinema clássico, mas toda a gama de produções cinematográficas com perfil narrativo. Em seguida, é necessário compreender a gênese do pensamento artístico que questiona o institucional: a teoria das vanguardas, inspirada por movimentos artísticos como futurismo, dadaísmo e

### ABSTRACT

This article seeks, based on an empirical reflection, to understand how structural film – an experimental niche of the seventh art – develops an anticapitalist ideal by its aesthetic peculiarities. To begin this study, a theoretical exposition of how institutional cinema works is presented, which not only represents classic cinema, but the entire range of cinematographic productions with a narrative style. Then, it is necessary to understand the genesis of artistic thought that questions the institutional: the avant-garde theory, inspired by artistic movements such as futurism, dadaism and expressionism. Finally, structural cinema is presented from its

expressionismo. Por fim, é apresentado o cinema estrutural a partir de suas manifestações teóricas e práticas, criando um breve entendimento da maneira como o estruturalismo cria sua crítica. As questões referentes são expostas com o objetivo principal de apresentar como um ramo cinematográfico não-narrativo pode configurar um ato de resistência por meio de suas características formais.

**PALAVRAS-CHAVE:** cinema estrutural; cinema experimental; representação; ilusionismo.

theoretical and practical manifestations, creating a brief understanding of the way structuralism creates its criticism.

The related question is exposed with the objective of presenting a non-narrative cinematographic branch that can constitute an act of resistance through its formal characteristics.

**KEYWORDS:** structural film; experimental film; representation; illusionism.

## 1 INTRODUÇÃO

Os estudos da filosofia pós-hegeliana, capitaneados por Karl Marx (1818 – 1883) e Friedrich Engels (1820 – 1895), apontam para uma nova direção a respeito dos estudos historiográficos. O termo dialética, antes utilizado em prol da arte retórica grega, agora ganha uma nova abordagem, visando compreender fenômenos históricos e, sobretudo, sociais. Como relembra Konder (2008), uma das pedras angulares dos estudos marxistas, a segunda lei da dialética está posicionada justamente na compreensão historiográfica dos processos que desembocaram nos paradigmas de um tempo, representando um dos primeiros passos para uma ruptura com a estrutura social vigente.

Marx (2011) em *Grundrisse*, por exemplo, dissecou a sociedade burguesa a fim de compreender como, a partir das minúcias das estruturas sociais, se cria um estado de controle de classes e de dominação do homem pelo homem. Retirando o véu

da ideologia das complexidades sociais, o filósofo alemão passa a construir os primeiros passos de sua teoria revolucionária. No ramo artístico, mais especificamente no cinema, o caminho não é distinto. Por mais que busque um distanciamento da ideologia, a sétima arte não está imune às implicações sistemáticas do modelo de produção hegemônico. A questão aqui vai muito além de elementos discursivos: está posicionada nas características formais e estéticas do modelo de produção cinematográfico.

No epicentro da arte contemporânea no *underground*<sup>1</sup> dos Estados Unidos, surge uma vertente cinematográfica experimental que busca justamente compreender os mecanismos do cinema dominante para, então, subvertê-los. Entre a arte minimalista de Donald Judd (1928 – 1994) e as performances de Marina Abramovic (1946 –), desenvolve-se o *cinema estrutural* ou, como aponta Sitney (2002, p. 347), “o mais significativo desenvolvimento no cinema de

vanguarda norte-americano desde as tendências das formas mitopoéticas no início dos anos 1960”. Em uma rápida definição, o cinema estrutural representa uma série de filmes que propõem uma abordagem materialista do filme, focando exclusivamente em suas particularidades físicas e explorando suas dimensões, suas especificidades e seus limites.

A proposição do presente trabalho se dá, sobretudo, por meio de uma revisão geral de conceitos que englobam desde as teorias da representação de Jacques Aumont (1942 –), passando pela construção da ideia de vanguarda de Peter Bürger (1936 – 2017) e François Albera (1948 –), e culminando na teoria do cinema estrutural de Peter Gidal (1946 –), buscando compreender de que maneira os filmes estruturais rompem com a lógica burguesa-capitalista do fazer cinematográfico e, dessa forma, configuram um novo horizonte para o cinema. Ou melhor: o cinema estrutural é uma oposição ao cinema normativo?

Como se dá essa construção de possível oposição?

Para um desenvolvimento coeso da pesquisa, é proposta uma divisão clássica, contendo um tópico de retrospectiva teórica – buscando abordar os principais pontos de cada teoria exposta –, um seguinte tópico dedicado à análise a partir dos enunciados estudados anteriormente e, por fim, o fechamento do trabalho apontando as considerações finais atingidas. No âmbito metodológico, há de explicitar um movimento de desconstrução a partir de uma revisão do cinema institucional, apoiado em Andrew (2002), Burch (1977) e Aumont (2012) para, depois, apresentar a oposição proposta pelo cinema estrutural – movimento teórico capaz de criar uma dinâmica dialética de tese e antítese. A síntese, no entanto, é construída de maneira quase intrínseca à seção dedicada ao estrutural, já que os autores abordados são capazes de desenvolver conclusões precisas a respeito da ligação do estruturalismo

com o antiburguês. A conclusão, dessa forma, atua como um apêndice às proposições do tópico de número três, colocando em perspectiva geral as principais ideias extraídas da cisão entre clássico e estrutural.

## 2 DO NORMATIVO À VANGUARDA

Seguindo os passos da teoria marxista e marxiana, antes de uma análise voltada para o movimento estrutural propriamente dito, retorna-se a um entendimento da institucionalização de um fazer cinematográfico, aqui nomeado como cinema normativo. Posteriormente, é necessário compreender como se dá a gênese dos primeiros pensamentos de real desconstrução e autocrítica das regras normativas da sétima arte: a teoria das vanguardas. Esses primeiros processos servirão de base para um entendimento mais claro das distâncias estéticas entre o modo de representação hegemônico e a origem político-revolucionária das

artes vanguardistas.

### 2.1 O modelo de representação *mainstream*

Entender os mecanismos de dominação, antes de tudo, é parte chave de qualquer processo de subversão – seja artístico, seja político, como fez Karl Marx. Assim como fez Eisenstein (1898 – 1948), segundo Andrew (2002), estudando o desenvolvimento da montagem clássica para, depois, realizar a desconstrução com a montagem de atrações, inicia-se, aqui, uma recapitulação das grandes categorias que marcam o cinema *mainstream* como um todo. Se há algum processo de ruptura, é necessário, antes de tudo, entender contra o que se dá essa ruptura para, dessa forma, encontrar os melhores meios para tal afronta contra o sistema hegemônico.

A ideia de uma consolidação de um sistema padrão capitalista para a atividade cinematográfica remete, principalmente, à ascensão dos Estados

Unidos da América como uma grande potência econômica do pós-primeira guerra mundial, como nota Burch (1977). Isso não significa, no entanto, que o cinema predecessor às produções estadunidenses partiria de lógicas proletárias, muito pelo contrário; por mais que a classe trabalhadora estivesse representada nas imagens exibidas, havia, sempre, uma exploração desta por parte do diretor oriundo da burguesia industrial do início do século. As lógicas industriais eurocêntricas de França e Suécia, países dominantes no ramo do cinema até 1915, segundo Costa (2006), também eram responsáveis por uma visão burguesa desse *vaudeville*<sup>2</sup>.

O desenvolvimento de uma lógica industrial do cinema, seguindo a economia mundial como um todo, propiciou à sétima arte um caráter mercadológico, comercial. O entendimento do cinema enquanto objeto comercial é tema central de uma evolução técnica e, também, estética do cinema. Segundo Cubitt (2004) e

Burch (1977), essa evolução comercial do cinema é uma forma de serialização e homogeneização dos modelos cinematográficos; a ideia quase fordista de uma mecanização da indústria do cinema está diretamente ligada à tendência industrial que vem desde o tempo de Karl Marx (2011). Para o autor, a arte dentro de uma sociedade burguesa “cria um público capaz de apreciar a arte e de sentir prazer com a beleza. A produção, por conseguinte, produz não somente um objeto para o sujeito, mas um sujeito para o objeto” (MARX, 2011, p. 66). As bases para instrumentos de dominação estão postas e basta, agora, entender como isso ocorre.

Dentro do cinema hegemônico, a imagem é utilizada a partir de estratégias ilusionistas para extasiar o espectador, deixando-o imerso em um mundo estranhamente similar ao seu. Segundo Aumont (2012), esse efeito não é exclusivo propriamente do cinema, mas, sim, das artes visuais como um todo, que se apropriam de ferramentas ilusórias,

como a perspectiva tridimensional. O cinema, no entanto, possui a ferramenta do tempo; seja o tempo esculpido ou bruto, a arte cinematográfica aproxima o espectador de seu mundo ilusório por meio das convenções temporais. Ainda de acordo com Aumont,

Mais amplamente, pôde-se sustentar que todas as artes representativas, em nossa civilização, foram fundadas em uma ilusão parcial da realidade, dependente das condições tecnológicas e físicas de cada arte. É em particular a tese de Rudolf Arnheim [(1904 – 2007)] [...], em que distingue o cinema das outras artes representativas por produzir uma ilusão de realidade bastante forte, baseada no fato de que o cinema dispõe do tempo e de um equivalente aceitável de volume, a profundidade (AUMONT, 2012, p. 99-100, comentário nosso).

Gidal (1990) postula que outro aspecto da dominação ideológica do cinema burguês é a ideia do filme enquanto

obra fechada. O diretor, como autor máximo da película, não deixa margens para uma construção dialética ao lado do espectador – lacunas narrativas, no entanto, não representam uma espécie de relação dialética descrita pelo autor. Por mais que seja uma afirmação válida, o contraponto de Baudry (1983) é necessário: o veículo, para ele, não possui uma propensão ideológica inerente à sua natureza: por mais que o cinema *mainstream* tenha, em sua maioria, vocação capitalista, não existe nada que impeça os autores de realizarem subversões a esse sistema. Assim como Schiller (1759 - 1805) utilizava-se de estruturas poéticas normativas para realizar críticas ao sistema vigente, Luís Buñuel (1900 – 1983) o faz no campo do cinema.

A partir dos enunciados de Burch (1977), também há de se introduzir um pensamento acerca da antropomorfia presente no cinema comercial em decorrência da utilização da figura do ser humano. Em sua maioria, a parcela

*mainstream* da sétima arte, além de se calcar em narrativas humanas, expondo tanto suas virtudes quanto seus defeitos, também se apropria da fisicalidade dos atores. Recursos como *close up*, tão analisados por Béla Balasz (1884 – 1949), são fatores que remetem diretamente às possibilidades de identificação entre audiência e filme. A exaltação da *persona* como elemento máximo do filme é decorrente das reflexões de Benjamin (2017) relativas à aura da imagem fotográfica. Para o autor alemão, representação humanoide ganha novo significado aurático por remeter ao culto à saudade. Como visto até aqui, a identificação do público com a tela de cinema, criando possibilidades imersivas, é elemento chave do desenvolvimento de um modo de representação padrão. Em geral, há de se compreender, a partir dos tópicos apontados, que os valores do cinema capitalista, comercial, *mainstream*, estão ligados a uma dominação ideológica por meio de suas características formais – por

mais que possam ser utilizadas em prol da subversão. Neles, as narrativas se sobrepõem à forma fílmica através de uma identificação do espectador com o modelo representativo, similar, por exemplo, à visão renascentista do *quattrocento* no qual a figura humana é o centro de toda a atenção espectral.

## 2.2. Vanguardas: a primeira ruptura

Não existe ao certo uma origem específica do uso do termo *avant garde* para as artes em geral, mas Albera (2012) constrói uma breve linha temporal sobre os primórdios do vocábulo. *Stricto sensu*, “vanguarda” é proveniente do vocabulário militar, representando a primeira linha de batalha, composta por soldados que puxam a fila de todo um batalhão. Posteriormente, o termo foi adaptado para o ramo artístico com a finalidade de categorizar os movimentos que, de certa maneira, representavam pioneirismo acerca de determinado meio de expressão. A relação entre essa

rápida definição com a origem militar do termo é imediata: os dois versam sobre aquilo que vem primeiro.

As quebras representadas pelas artes de vanguarda são vistas, inclusive, a partir de uma ruptura quase total com três grandes pontos da arte na sociedade burguesa. Abordados nos seguintes parágrafos, são: 1) a crítica à própria arte – levemente citado anteriormente; 2) a questão do termo “arte”; e, por fim, 3) a problemática da autoria.

Sasse (1984) formula a ideia de que a grande separação dos movimentos modernos e do vanguardismo se estabelece a partir da autocrítica. Enquanto os primeiros estariam enquadrados na categoria marxiana de crítica imanente ao sistema, a vanguarda vai ao encontro da autocrítica. E como se dá esse caráter autocrítico? Justamente utilizando o entendimento da posição da arte na sociedade burguesa como elemento para a desconstrução da instituição arte. Uma quebra com o idealismo da arte-pela-arte

instaurado pela ideologia hegemônica representaria, dessa maneira, uma nova proposição formalista, retirando o foco do conteúdo artístico e lançando-o em direção à desconstrução dos valores da arte burguesa pela forma artística.

Fechado esse primeiro ponto, é importante, nesse momento, focar na instância do próprio termo “arte”. Enquanto a arte burguesa é interpretada puramente através de sua similaridade visual e estética com outras obras, o vanguardismo apenas é visto como arte quando o espectador realiza o exercício mental de pensar na própria categoria artística. Uma obra *avant garde* só é validada como “obra de arte” porque provoca, ataca, a própria arte como um todo. Além disso, a própria questão das instituições de arte, museus, galerias e afins é, segundo Bürger (1993), o principal motivo da categorização.

Por fim, o último tópico refere-se à autoria. Se dentro da lógica burguesa “a obra de arte autônoma dá-se individualmente, [...] é concebida como

singularidade radical” (BÜRGER, 1993, p. 93), o *avant garde* busca questionar esse local de unicidade da arte. Com o advento do século XX, a produção de imagens aumenta consideravelmente, e debates acerca da serialidade são trazidos para o ramo das artes por meio de expoentes vanguardistas como Marcel Duchamp (1887 – 1968). Buscando questionar a singularidade da arte como um todo, o artista francês, ao desenvolver *L.H.O.O.Q* (1919) – sátira do clássico *La Gioconda* (1503) – debocha do caráter de unicidade da arte ao reproduzir a obra de Da Vinci (1452 – 1519) com as intervenções próprias e o infame xingamento proveniente dos fonemas das letras do título.

Burch (1977) em seu texto sobre o modo hegemônico aponta, também, para um primeiro momento de ruptura com tais regras a partir da figura do construtivismo russo, ou montagem soviética. Segundo o autor, nesse primeiro momento, o grupo de cineastas capitaneados por Sergei Eisenstein e Dziga Vertov (1896 – 1954)

apresenta uma primeira experiência a fazer frente com os preceitos clássicos já estabelecidos. A montagem, que dentro do clássico trabalha em prol da ilusão e da fluidez, para os soviéticos, é instrumento de choque e estranhamento, indo além do ilusionismo e deixando a forma fílmica em evidência. Muito mais do que uma transparência, talvez pela primeira vez em grande escala, o veículo do cinema é colocado como protagonista.

A busca por uma revolução, por uma mudança drástica na estrutura social, é um elemento que caminha de mãos dadas com as vanguardas. Tais contextos despertam a consciência social da arte que, ao invés de se manter distante dos problemas sociais, junta-se à luta e questiona seu próprio uso dentro da esfera social. A busca por uma revolução é também dever artístico, que antes de se voltar para uma crítica direta e didática, deve se voltar para sua essência. É esse o caminho capaz de resgatar a semente vanguardista do início do século XX ao final dos anos 1950, quando novas

tendências artísticas e cinematográficas surgem como alternativa aos moldes hegemônicos tradicionais.

### 3 O CINEMA ESTRUTURAL: UMA NOVA ALTERNATIVA

Em sua clássica definição a respeito do cinema estrutural, Sitney (2002) afirma que esta estética vanguardista é composta por filmes que se concentram em transitar por entre quatro características: a posição fixa de câmera, o *flicker*, a cópia em *loop* e a refilmagem da tela. Contudo, sua mais importante reflexão é: o filme estrutural tem sua potência localizada na forma do filme; o conteúdo é vazio, a forma é o cerne da obra. Concluindo: esta vertente cinematográfica nega aquilo que mostra o filme, focando, apenas, nas especificidades do veículo.

As definições e os limites do cinema estrutural não se limitam à escrita de Sitney (2015). A vertente estrutural não é homogênea e não é, muito menos,

um movimento no qual todos os filmes dialogam de maneira imediata – justiça seja feita, o autor deixa esses detalhes claros em seu ensaio. Peter Gidal (1990), por exemplo, aponta o cinema estrutural como uma corrente de pensamento que se expande para além dos cinemas de vanguarda, chegando a atingir Godard (1930 –) e Straub (1933 –) e Huillet (1936 – 2006). Chega-se até mesmo a propor uma nomenclatura diferente daquela aplicada por Sitney (2015): cinema materialista. Vale lembrar que Gidal (1990) trata o cinema estrutural a partir de uma ótica para além do cinema experimental propriamente dito. Mesmo assim, como ele mesmo aponta (1978), o cerne das teorias apresentadas em seus textos estão presentes naquilo que Sitney (2015) batiza de cinema estrutural – filmes que se utilizam da teoria do cinema materialista de maneira mais radical.

A partir de um olhar sobre o cinema estrutural como um todo, Gidal (1990) nota que um dos principais

preceitos dessa vertente vanguardista é, justamente, desconstruir a ideia de uma representação ilusória do mundo natural. Se a natureza da imagem é, inevitavelmente, representacional, não há de se negar sua principal característica: a questão é justamente mostrar os movimentos ilusórios do veículo. O autor desenvolve que, no cinema estrutural, os filmes buscam mostrar ao espectador que nada daquilo que surge na tela é, de maneira alguma, natural: o filme é, necessariamente, uma reprodução física e finita do mundo material. Dentro do estruturalismo, “os incidentes visuais (o “conteúdo”) dessas obras são “mínimos”, pouco diversos (...) subordinados a estruturas formais” (DUARTE, 2017, p. 13) – como principal exemplo, vê-se *Wavelength* (1967), no qual as pequenas ações presentes na obra pouco importam, o grande foco do filme reside no movimento do *zoom*. Outra característica dos filmes estruturais é a exploração exaustiva de alguma particularidade do cinema, seja

a alternância de *frames* ou até mesmo movimentos de câmera.

Nessa vertente de vanguarda em específico, ocorre uma anulação, ou supressão, de estruturas narrativas, para deixar em primeiro plano analítico as questões materiais do filme. O cinema estrutural volta suas atenções efetivamente para tornar a forma fílmica o principal conteúdo. A ideia de questionar, além da ideologia, a estética do cinema *mainstream*, corrobora esse movimento; o conteúdo, as reflexões, vão além daquilo que é mostrado e buscam questionar as maneiras e os processos que culminaram naquele resultado em específico. Em *The flicker* (1965), o entendimento narrativo é nulo, já que a incansável e ininterrupta justaposição de *frames* pretos e brancos direciona os olhares do espectador para o mecanismo básico do cinema. Dito isso, há uma retórica conceitual no exemplo citado, ultrapassando a própria imagem e atingindo a instituição “cinema” (“arte”) como um todo.

Para Gidal (1990), a desconstrução das estruturas clássicas de narrativa e de forma são resultado direto da herança vanguardista dos anos 1920. O ato de desconstruir é utilizado por inúmeros cineastas, como Pasolini (1922 – 1975), Bergman (1918 – 2007) e até mesmo Antonioni (1912–2007), que destrincham narrativas clássicas, mas ainda se veem presos na semiótica usual do cinema hegemônico. O cinema estrutural, no entanto, vai além da desconstrução e se encontra na subversão: desconstrói o próprio mecanismo cinematográfico, desnudando-o e deixando-o aparente para o espectador. A negação dos símbolos dominantes e a proposta de uma nova história para o cinema, que se distancie de modelos já social e comercialmente aceitos, é um ato que visa ressignificar a arte cinematográfica, e não apenas um de seus aspectos formais.

A noção de “acaso” para Noel Burch (1992) está intrinsecamente ligada a todo conteúdo exposto até o momento.

Para o autor, as obras de vanguardas se distanciam do cinema comercial ao negarem a ideia de uma obra sagrada, fechada, na qual o gênio do diretor impõe sua visão de maneira calculada – ao melhor estilo de ferro de Hitchcock (1899 – 1980). A obra aberta, construída através do acaso da existência mundana, é um universo não-natural em que ocorre um “sentimento de que existe um mundo realmente incontrolável além dos limites da tela [ou seja, dos limites do mundo projetado]” (BURCH, 1992, p. 145, comentário nosso). Imaginar um universo para além da representação cinematográfica é a exata antítese do ilusionismo clássico. Assim como a tradição vanguardista, o cinema estrutural é composto por obras lacunares que apenas com a participação externa do espectador atingem sua totalidade.

As relações dialéticas entre filme e público permeiam as vanguardas desde os anos 1920 e culminam nos anos 1960 e, sobretudo por causa da efervescência

teórica e artística do tempo, transformam o espectador em um elemento ativo do discurso cinematográfico, uma espécie de interlocutor, segundo Burch (1992). As aberturas para margens interpretativas e reflexivas acerca do mecanismo cinematográfico são, segundo Gidal (1978), uma afronta à tentativa de dominação capitalista – que se mantém viva através da ideia de uma falsa autonomia das massas perante o filme. Para o autor, nem mesmo ambiguidades narrativas e de personagens são capazes de fugir da lógica sistemática da imposição ideológica do mercado cinematográfico capitalista. Nas palavras do autor,

[no cinema estrutural], cada filme não é apenas estrutural, mas também estruturante [...]. O espectador está formando um ‘filme’ igual e possivelmente mais ou menos oposto em sua cabeça, constantemente antecipando, corrigindo, recorrigindo – constantemente intervindo na arena de confronto com a realidade

dada (GIDAL, 1978, p. 3).

Gidal (1990) propõe que a ruptura total com a dominação ideológica do capitalismo no cinema só é concebível por meio da construção de espectador engajado e ativo, que não se deixe acomodar pelos aparatos ilusórios do cinema hegemônico. Tornando a audiência ativa e construtiva, o filme passa a ser construído, também, pelo espectador. Há, aqui, uma via de duas mãos: ao mesmo tempo em que o público deve se abrir de maneira crítica à obra, os artistas devem cumprir seu dever vanguardista de voltar suas atenções para a instituição “cinema”. Segundo Andrew (2002), tudo isso é, para Eisenstein, mera utopia se não aliado à revolução socialista, a representação sócio-política da libertação popular das amarras capitalistas.

Mudar o rumo e a história do cinema não é possível sem um novo entendimento da questão do movimento (ou da ilusão deste) dentro da sétima arte. Como visto

anteriormente, uma das estratégias ilusionistas utilizadas é uma reprodução fidedigna do movimento humano ou natural. Contudo, o mecanismo cinematográfico é incapaz de apresentar uma relação realista com o movimento. Nas palavras de Peter Kubelka (1934 –), entrevistado por Mekas (1970, p. 290, tradução nossa): “O cinema não se trata de movimento. [...] O cinema não é movimento, mas, sim, a projeção de imagens fixas em um ritmo acelerado”. Ernie Gehr (1941 –), em *Serene velocity* (1970), retorna à Man Ray (1890 – 1976) e, a partir de imagens *stills*, revela a ilusão de movimento capaz de ser criada pelo cinema. O próprio título, uma clara ironia à utopia do movimento cinematográfico, é um compilado de uma mesma imagem sendo repetida, mas com leves variações de enquadramento, que cria uma falsa aproximação da câmera com o fundo da imagem. Como a citação de Mekas (1970), a rapidez dos *frames*, com intervalos mínimos, ou quase inexistentes, entre si, são fatores, comprovados por Gehr,

que criam a suposta reprodução ideal do movimento da realidade material. Os propósitos anti-ilusionistas estão baseados, para Gidal (1990), no conceito de arbitrariedade. Esse termo, oriundo da política, representa uma ideia de que nada pode ser visto como natural, visando expor a importância da ideologia e da autonomia do pensamento humano na vida social. Se, por um lado, o cinema hegemônico busca a naturalização ilusória do cinema, por outro lado, o estruturalismo se apoia na arbitrariedade em busca do “conceito de significante vazio, da tentativa de [...] construção de tal significante em direção à não identidade” (GIDAL, 1990, p. 12), no qual o espectador percebe que o processo de observar o filme é, sobretudo, ver uma representação material das particularidades físicas do cinema. Ao mecanizar o cinema, utilizando o próprio veículo como instrumento teórico, é inevitável relacionar a prática do cinema estrutural com experiências

metalinguísticas. Gidal (1978) diz que o caráter reflexivo do filme não está relacionado à sua potência filosófica, metafórica ou alegórica; a reflexão proposta pelo cinema estrutural está baseada na revisão do próprio veículo do cinema e de suas particularidades:

O filme opera dialeticamente, na medida em que foi alcançada uma estrutura prévia que indica as operações a serem executadas pela câmara e pelo operador de câmera, e isso, durante o decorrer do filme, interage com as variáveis da situação da filmagem (GIDAL, 1990, p. 33).

Observar o cinema como o resultado da união das máquinas e da força humana é, possivelmente, um retorno ao pensamento construtivista da arte baseada no entendimento do meio de expressão como o produto da labuta artística.

LeGrice (1978), por exemplo, recupera uma específica obra da montagem soviética como inspiração da questão

metalinguística no cinema estrutural. Para ele, *Um homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov, foi um marco que inaugurou um processo de deixar visíveis as manipulações da câmera para o espectador, buscando uma filosofia acerca do próprio cinema. A revelação da câmera e, quiçá, do próprio diretor do filme, aliada ao modelo de representação estrutural, tem como finalidade um foco exclusivo na forma fílmica, quase anulando qualquer tentativa de conexão narrativa. Para o autor,

O filme é complexo apesar da simplicidade do cenário, que só é apreendido lentamente. Particularmente, sucinto é o modo como o efeito de manipulação da câmera, como a mudança de foco, é visto na imagem simultaneamente com uma visão de como ele é realizado. Não há outro ‘conteúdo’ senão o funcionamento da própria câmera, considerada suficiente e até poética (LEGRICE, 1978, p. 24, tradução nossa).

Se Benjamin (2017) aponta que a figura humana é a relação mais próxima possível de uma aura da imagem fotográfica, o teórico postula, também, que o cinema é responsável pela destruição do conceito de aura através da figura humana. O cinema estrutural, por outro lado, lida de maneira particular com a questão da figura humana ou, como será tratado aqui, da antropomorfia do próprio filme. Aqui, há uma relação dialética entre as relações humanas para com a máquina. Se por um lado, como vê LeGrice (1978), os filmes estruturais representam uma ultramecanização do filme, entendendo-os como um instrumento puramente mecânico (reiterado pela ideia da arbitrariedade), por outro lado, o fato de se negar a assumir a representação ilusória do cinema hegemônico concede à sua corrente a ideia de uma intervenção humana perante a realidade material. É razoável concluir que a representação não ilusória é capaz de ratificar ambas as ideias expostas, criando uma coexistência dialética da intervenção humana no

cinema estrutural. Nas palavras de LeGrice (1978, p. 23, tradução nossa), uma “dialética complexa entre resposta existencial subjetiva, de um lado, e um conceito estrutural reflexivo, de outro”.

Busca-se, nesse trecho, exemplificar o uso da figura humana a partir da obra de Hollis Frampton (1936 – 1984), (*nostalgia*) (1971). Aqui, não há relação aurática entre espectador e a imagem: a figura humana é subjugada, posta como fator secundário da obra. Contudo, é, da mesma forma, a ação humana através da figura mecânica da câmera cinematográfica e do próprio fogão que expõe o veículo cinematográfico, desnudando-o para o espectador. A imagem queimada, dando a ideia da finitude da imagem, é, novamente, fator que mostra a volatilidade da ação do ser humano através da representação do mundo natural.

Além disso, é importante ressaltar, mais uma vez, a influência direta da teoria das vanguardas no processo do cinema estrutural. Ao se voltar

contra às peculiaridades formais do cinema *mainstream* e não apenas às convenções narrativas e aos desvios estéticos básicos, o cinema estrutural é capaz de estabelecer uma importante autocrítica do uso da própria imagem. Ao aceitar sua natureza de veículo de representação bidimensional e negar aparatos ilusionistas, ocorre uma clara reflexão acerca do próprio material fílmico – desde sua base e os frames até as questões temporais e de movimento. Enquanto o modelo hegemônico propõe uma espécie de alienação das massas e uma identificação massiva por parte do público, os estruturalistas fazem o contrário: distanciam o espectador dos recursos ilusórios a fim de criar um pensamento crítico do próprio veículo cinematográfico.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Arte e política são dois elementos que não se separam. Por mais que nem sempre a política esteja evidente na

obra de arte, como em *A chinesa* (1967), de Jean-Luc Godard, ou *Guernica* (1937 –), de Pablo Picasso (1881 – 1973), os contextos sociais e políticos dizem muito sobre como uma obra se encaixa dentro da política de seu tempo. Ginzburg (2014), ao desenvolver uma leitura a respeito do quadro *A morte de Marat* (1793), de Jacques-Louis David (1748 – 1825), aponta como o entorno político da Revolução Francesa está presente dentro da pintura. Por mais que não existam diretas referências ao contexto político da época, David consegue, a partir de recursos de enquadramento e de ênfase em pequenos detalhes (como o calendário, elemento de apreço do autor ao longo da análise), apontar a influência social em sua obra. A política vai muito além da figura de Marat, personagem importante do processo revolucionário e pós-revolucionário na França do século XVIII: sua estética também se inspira na revolução.

A mensagem transmitida por Ginzburg (2014) vai ao encontro do propósito

deste escrito. O cinema estrutural, como já dito, é o cinema da forma como conteúdo. Nele, não existem pretensões narrativas, ou seja, não existem propostas temáticas que sejam capazes de desencadear uma mensagem de crítica social. No entanto, a maneira com a qual os diretores lidam com a forma do filme é a chave da questão. Se o cinema hegemônico, segundo Gidal (1990), representa um reflexo fidedigno da sociedade burguesa-capitalista do século XX, a ruptura estrutural desses moldes institucionais é, também, uma afronta ao sistema: um ato político. Por mais que os próprios autores não assumam tal caráter, seu modo de lidar com o material do filme é, sem dúvida, uma proposta de intervenção revolucionária.

A própria ligação com os preceitos vanguardistas de Bürger (1993) dá a tônica de uma influência política nas obras estruturais. O cinema estrutural e a política estão conectados por algo que se situa muito além da estética. A

gênese do pensamento vanguardista os mantém unidos por um cordão umbilical cuja força apenas cresce ao longo dos tempos. Se Snow (1928 –), Frampton, Wieland (1930 – 1998) e Conrad (1940 – 2016) deixam propositais lacunas em suas obras, sejamos nós a preenchê-las para, dessa forma, fazer aquilo que Debord (2003) suscita em seu livro *A sociedade do espetáculo*: desvelar o espetáculo e compreender como ele manifesta sua ideologia na sociedade. Se uma vanguarda é uma maneira de revolução, estudá-la também o é? A resposta para essa pergunta, referente a esse trabalho em específico, está mais relacionada à experiência pessoal do que à *práxis política*. Estudar vanguardas é, definitivamente, uma revolução, mas uma revolução interna; novas percepções e novos meios de compreender o espetáculo são descobertos, trazendo à vida o espírito rebelde que, desde Duchamp, está plantado no mundo das artes.

## NOTAS

<sup>1</sup> Termo inglês que, em tradução livre, significa “subterrâneo”. No contexto artístico, refere-se aos produtos culturais que fogem de padrões estéticos e comerciais.

<sup>2</sup> Gênero de entretenimento popular de variedades conceituado entre a segunda metade do século XIX até meados de 1930.

## REFERÊNCIAS

- A CHINESA.** Direção Jean-Luc Godard. Intérprete: Anne Wiazemsky, Jean-Pierre Léaud, Juliet Berto, Michel Semeniako, Lex de Brujin, Omar Diop, Blandine Jeanson, Francis Jeanson et al. Roteiro: Jean-Luc Godard. [S. 1]: Anouchka Films, Les Productions de la Guéville, Athos Films, Parc Films, 1967. (99 min), son., color., 35 mm. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uz0Y6jNaCp0>. Acesso em: 4 jan. 2021.
- ALBERA, François. **Modernidade e Vanguarda no Cinema.** Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial Ltda, 2012.
- ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema.** Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- AUMONT, Jacques. **A Imagem.** Campinas: Papirus, 2012.
- BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema:** antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Porto Alegre: L&PM, 2017.
- BURCH, Noel. Film's institutional mode of representation and the Soviet response. **October**, Berkeley, p. 77-96, 1977.
- \_\_\_\_\_. **A práxis do cinema.** São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda.** Lisboa: Vega LTDA, 1993.
- COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro Cinema. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial.** Campinas: Papirus, 2006.
- CUBITT, Sean. **The Cinema Effect.** Cambridge: MIT Press, 2004.
- DAVID, Jacques-Louis. 1793. **A morte de Marat.** Óleo sobre tela, 165 x 128 cm.
- DAVINCI, Leonardo. 1503. La Gioconda. Óleo sobre tela, 77 x 53 cm.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** E-Books Brasil, 2003. E-book.
- DUARTE, Theo Costa. **O cinema de vanguarda em diálogo com as artes visuais:** contrastes e paralelos em experiências brasileiras e norte-americanas (1967-1971). 2017. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2017.
- DUCHAMP, Marcel. **L.H.O.O.Q.** 1919. Lápis sobre tela, 61,5 x 49,5 cm.
- GIDAL, Peter. Theory and Definition of Structuralist/Materialist Film. In: \_\_\_\_\_. **Structural film anthology.** Londres: British Film Institute, 1978.
- \_\_\_\_\_. **Materialist film.** Londres: Routledge, 1990.
- GINZBURG, Carol. **Medo, reverência e terror:** quatro ensaios de iconografia política. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- KONDER, Leandro. **O que é dialética.** São Paulo: Brasiliense, 2008.
- LEGRICE, Malcolm. Abstract film and beyond. In: GIDAL, Peter. **Structural film anthology.** Londres: British Film Institute, 1978.
- MARX, Karl. **Grundrisse.** São Paulo: Boitempo, 2011.
- MEKAS, Jonas. Interview with Peter Kubelka. In: SITNEY, P. Adams (org.). **Film Culture Reader.** Nova Iorque: Praeger, 1970.
- NOSTALGIA.** Direção: Hollis Frampton. EUA: 1971. P&B.
- PICASSO, Pablo. **Guernica.** 1937. Óleo sobre tela, 349 x 776 cm.
- SASSE, Jochen Schulte. Theory of Modernism *versus* **Theory of the Avant-Garde.** In: BÜRGER, Peter. Theory of the Avant-Garde. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- SERENE VELOCITY.** Direção de Ernie Gehr. EUA: 1970. Color.
- SITNEY, P. Adams. **Visionary Film:** The American Avant-Garde (1943-2000). Nova Iorque: Oxford University Press, 2002.
- \_\_\_\_\_. O cinema estrutural. In: MOURÃO, Patrícia; DUARTE, Theo. **Cinema Estrutural.** Rio de Janeiro: Caixa Econômica Federal, 2015.
- THE FLICKER.** Direção de Tony Conrad. EUA: 1965. P&B. (30 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/>

watch?v=rVxNGUTsdJY. Acesso em: 6 jan. 2021.

**UM HOMEM COM UMA CÂMERA.** Direção de Dziga Vertov. URSS: 1929. P&B. (68 min).

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cGYZ5847Fil>. Acesso em: 4 jan. 2021.

**WAVELENGTH.** Direção de Michael Snow. EUA: 1967. Color. (43 min).

# O pior exemplo: uma análise fílmica de *Drácula 3000*

## The worst example: an film analysis of *Dracula 3000*

**Victor Finkler Lachowski**

Universidade Federal do Paraná. Departamento de Comunicação Social.

**Osmar Serafin Buzinhani Filho**

Universidade Federal do Paraná. Departamento de Comunicação Social.

**Lucas Matsumura**

Universidade Federal do Paraná. Departamento de Comunicação Social.

### RESUMO

Este artigo realiza uma análise fílmica da obra *Drácula 3000* (ROODT, 2004). Para isso, discute-se a presença de mitos e seu realocamento da cultura *pop* para outra temporalidade sob uma lógica capitalista, as narrativas de ficção científica e a relação entre os mitos e os arquétipos presentes nos personagens da trama. Como resultado, foi observado que a criação da obra parte de uma lógica mercadológica capitalista, que reconta mitos por meio de personagens baseados em arquétipos, visando

### ABSTRACT

This article performs a film analysis on the work *Dracula 3000* (ROODT, 2004). For this purpose, it discusses the presence of myths and its relocation from pop culture to a new temporality under a capitalist logic, Sci-fi narratives and the connection between myths and archetypes in the characters' plot. As a result, it shows a market-oriented logic under its development, that recapitulates myths through archetype-based characters, eyeing profit with cultural production. In that regard,

ao lucro com uma produção cultural. Assim, os mitos continuam vivos dentro da cultura e do conhecimento popular.

Também foi concluído que o conteúdo do filme pertence principalmente ao gênero da ficção científica, porém utiliza diversos elementos da fantasia como suporte para justificar sua trama, além de diálogos com o terror e a ação para auxiliar a direção e as decisões de roteiro.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Drácula 3000*; Análise Fílmica; Mitos; Cultura *Pop*; Transtemporalidade Mítica; Arquétipos.

myths stay alive inside culture and popular knowledge. Another conclusion was that the film content majoritarily

fit into the Sci-fi genre, despite utilizing several elements from fiction to justify itself, as well as dialogues between horror and action to facilitate direction and plot decisions.

**KEYWORDS:** *Dracula 3000*; Film Analysis; Myths; Pop Culture; Mythical Trans-temporality; Archetypes.

## INTRODUÇÃO

Para se analisar *Drácula 3000* (ROODT, 2004), é necessário um resumo do enredo da obra a partir de sua sinopse: a trama se passa no espaço sideral do ano 3000 d. C., quando a nave de resgate Mãe III, comandada pelo Capitão Van Helsing (Casper Van Dien), detecta uma espaçonave abandonada em seus sensores. Para buscar e embolsar cargas de valor, os tripulantes decidem rebocá-la de volta à Terra, mas ela se desacopla e começa a vagar pelo espaço. No meio dessa operação, Conde Drácula ressurgue das trevas para aterrorizar a tripulação espacial que, ao mesmo tempo, tenta descobrir o que aconteceu com a nave e busca formas de combater a presença maligna mais famosa dos vampiros (ADOROCINEMA, 2004).

Lançado em 4 de dezembro de 2004, *Drácula 3000* ficou conhecido por ser um filme *trash* ou *Z*, termos que remetem a um grupo de filmes de baixo orçamento e de qualidade duvidosa. O longa é uma produção norte-americana e sul-

africana, e possui uma hora e vinte seis minutos de duração. Em agregadores de críticas cinematográficas na internet, o filme costuma ocupar listas de “piores filmes da história” e conta com avaliações extremamente baixas. Seguem alguns exemplos<sup>1</sup>:

1. IMDb (*Internet Movie Database*): apresenta uma nota 2.1, significando a média das avaliações de 1 a 10 dadas pelos usuários do site;

2. TMDb (*The Movie Database*): apresenta uma nota de 26%, sendo essa similar ao sistema do IMDb, mas em porcentagem;

3. *Letterboxd*: apresenta uma nota de 1.3, média das avaliações dos usuários de 1 a 5;

4. *Rotten Tomatoes*: apresenta uma nota 1 de 5 na avaliação dos críticos (média de duas notas 1 no total, o que o site considera como “sem consenso”). A avaliação dos usuários fica em 15%<sup>2</sup>.

Apesar de suas péssimas qualidades, incluindo direção, roteiro, cinematografia, atuações, produção de cena, maquiagens

e figurinos, o filme é conhecido por transportar uma narrativa *pop* e, com pequenas inspirações históricas (Conde Vlad da Romênia), inserir o vampiro mais famoso do mundo para um ambiente *unusual*: o espaço sideral em quase mil anos no futuro.

O impulso para adaptar a história do vampiro Drácula no cinema surgiu do livro homônimo, lançado originalmente em 1897 por Bram Stoker (1847 – 1912). Em 1922, o livro foi adaptado e recebeu outro título, o clássico *Nosferatu* (1922), o qual é um dos marcos da história do cinema e foi refilmado em 1979. Em 1958, Christopher Lee (1922 – 2015) interpretou o vampiro pela primeira vez, e repetiu o papel em mais sete ocasiões. Francis Ford Coppola (1939 – ) dirigiu a versão cinematográfica definitiva, *Drácula de Bram Stoker* (1992), que trouxe Gary Oldman (1958 – ) imortalizado como Conde Drácula. A última grande produção em cinema sobre o vampiro foi *Drácula: a história nunca contada* (2014), alvo de inúmeras

críticas negativas e de fraca bilheteria.

Além da presença no cinema, o vampiro já passou por desenhos animados, HQs, gibis, livros, novelas, etc., sendo uma das criaturas do terror mais populares e disseminadas pela cultura *pop*.

Dessa forma, é interessante o questionamento de como a imagem do Drácula se tornou um mito que se disseminaria através da cultura, chegando na indústria cinematográfica atual. *Drácula 3000* é uma das adaptações que tem como objetivo reutilizar personificações já consolidadas e inseri-las em novos contextos. No final do ano de 2000, por exemplo, quatro anos antes de *Drácula 3000*, o diretor Patrick Lussier (1964 – ) lançou *Drácula 2000* (2000), filme que colocou a figura do vampiro na contemporaneidade. Embora não tenha recebido críticas tão duras quanto seu sucessor futurista, suas notas em agregadores, assim como de suas duas sequências, são igualmente baixas.

Portanto, o objetivo deste artigo é compreender os elementos presentes

em *Drácula 3000* que merecem atenção para serem pesquisados. Para isso, utiliza-se a análise fílmica (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2002) para a descoberta de significados dentro da obra e para entender como se desenvolve a imagem do vampiro no cinema contemporâneo. Assim surgiu esta pesquisa, referente à temporalidade, à mitologia, à cultura pop e aos arquétipos presentes dentro do filme.

Com o intuito de realizar uma análise dessas temáticas em *Drácula 3000*, foi necessário ter como parâmetros determinadas concepções teóricas que permitam o estudo. Para entender a imagem do Drácula como um mito repassado pela cultura, com elementos sendo adaptados e transformados ao longo de diferentes contextos, foram utilizadas as definições de mito de Mano, Corso e Weinmann (2018), e as conceituações de mito e cultura de Camargo (2013). Para explicar como os mitos são adaptados na contemporaneidade em produções

culturais, por meio da cultura *pop*, foram coletadas argumentações de Castro (2015), com os apontamentos de Conter, Telles e Araujo (2015) para revelar o papel mercadológico do capitalismo em recontar mitos com novas roupagens.

Para compreender o aspecto conteudista do filme quanto ao seu gênero, ou melhor, gêneros cinematográficos, foram trazidas as definições de ficção científica, fantasia, terror e ação propostas por Nogueira (2010). Para aprofundar o debate sobre a ficção científica em *Drácula 3000*, gênero identificado como o principal da obra, foi analisado se seu conjunto de recursos fílmicos (roteiro, direção, montagem, cinematografia, direção de arte, etc.) se enquadra nas 5 fases da ficção científica de Santana (2015).

Na última etapa do desenvolvimento desta pesquisa, são apresentadas as formas pelas quais foram construídas a trama e a concepção dos personagens de *Drácula 3000*, a partir de abstrações universais que regem o inconsciente

coletivo, definidas por Jung (2000) e Anaz (2020) como arquétipos. Para intercalar a presença de figuras míticas e arquetípicas em estruturas narrativas, são introduzidas ideias de Campbell (1997) e Vogler (2006), os quais também são utilizados para classificar os personagens do filme analisado dentro de certos padrões propostos.

## 1 METODOLOGIA

Para elaborar uma pesquisa coerente aos temas citados, foram utilizadas duas metodologias que se complementam. Primeiro, uma revisão bibliográfica feita após assistir ao filme, referente aos temas de interesse levantados. Nessa etapa, coletamos percepções e textos acadêmicos referentes aos assuntos ligados à mitologia, à cultura pop e aos arquétipos que se encaixam na temática do *Drácula 3000*, que proporcionam uma gama de materiais e que permitam uma possível conclusão sobre o objeto de estudo.

Depois, foi feito o uso da análise fílmica

de Vanoye e Goliot-Lété (2002), uma metodologia que permite o processo de desfragmentação textual do filme estudado. Para isso, ela requer o isolamento dos elementos de maior interesse do pesquisador e o alinhamento com a bibliografia buscada. Durante a análise fílmica, são situados os contextos e as variáveis de um filme, combinando-os com leituras e autores que permitem ao pesquisador reexaminar a obra de maneira aprofundada. No caso da presente pesquisa, mais do que ver ou rever *Drácula 3000*, foi possível estabelecer uma relação objeto-filme que revelou uma riqueza de elementos e de características pelo processo de desmonte da obra. Por se tratar de um filme rejeitado pela crítica e pelo público, seus detalhes e componentes fílmicos que valem o processo de estudo são ocultados pela crítica cinematográfica tradicional. Assim, esse método nos leva a usufruir de maneira ímpar uma obra considerada simplesmente como "ruim". Isso ocorre justamente pela maneira

como a metodologia da análise fílmica trabalha o objeto, o fazendo se mover, de maneira a permitir aos pesquisadores moverem e mexerem seus significados e impactos (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2002). Os autores dessa metodologia recomendam algumas regras, que proporcionam o uso correto da análise fílmica, as quais foram seguidas para elaboração do estudo de *Drácula 3000*. A primeira é o pesquisador (ou pesquisadores, como no caso desta análise) assistir várias vezes ao filme, para resultar em uma análise menos espontânea e mais controlada ao conteúdo observado. Isso é feito para o analista ser trabalhado, o fazendo realocar suas percepções e impressões sobre a obra e, assim, levantar hipóteses para serem consolidadas ou invalidadas (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2002). Isso faz a análise fílmica ser vista como uma metodologia “visceral”, uma vez que sua proposta é despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se

percebem isoladamente “a olho nu”.

Diante dos conceitos estudados a partir da revisão bibliográfica, a última fase da análise fílmica consistiu em executar uma comparação entre os elementos observados no filme e os referenciais de estudos acadêmicos. O intuito dessa última parte foi compreender os elementos desconstruídos do filme a partir de uma ótica mais aprofundada, por meio dos estudos de Vanoye e Goliot-Lété (2002), e entender como se deu a elaboração da imagem do vampiro no filme *Drácula 3000*.

## 2 DESENVOLVIMENTO

### 2.1 Mito e cultura *pop*

Uma forma de se entender *Drácula 3000* como um objeto de análise da resignificação e da recontagem de mitos pela cultura *pop* é sua maneira de tratar o mito da figura do Drácula. Os mitos são entendidos como narrativas ou discursos que influenciam a cultura e são transportados através da historicidade por narradores, meios de comunicação e

artes. Eles transpassam a temporalidade atual, como esclarecem Mano, Corso e Weinmann (2018). Assim, os mitos se mantêm vivos pela capacidade de serem repetidos e reimaginados, conservando a estrutura narrativa original que permite a adaptação e a alteração de detalhes específicos, se perpetuando e se renovando pelo tempo.

Com isso, pode-se dizer que o mito é historicizável, pois se permite ser convertido em uma narrativa remetida e localizada em uma temporalidade outra, ou seja, diferente da que foi concebida originalmente, e dá liberdade para o narrador ou espectador se inserir na história contada (MANO; CORSO; WEINMANN, 2018). O mito se apresenta como ficção justamente por possuir características ficcionais e por ter estabilidade e percepções individuais, o que resulta na sua definição de ficção coletiva.

Esse raciocínio pode ser complementado por Camargo (2013), que aponta o mito como “uma narrativa fantástica,

impressionante e ainda viva no âmago humano” (p.54). Na perspectiva do autor, o cinema é uma mídia na qual os mitos se transmitem, ou melhor, se retransmitem, aproveitando o fato de esse meio ser um reforçador de subjetividades coletivas em que, inclusive, os arquétipos estão presentes.

Os mitos, além de influenciarem a cultura, também são transportados por ela. Ainda segundo Camargo (2013), a palavra cultura, por ser um conceito complexo, é abordada de várias maneiras dependendo da área de estudo, e pode ser entendida pela sua atribuição ao viés artístico, como referente às produções literárias, cinematográficas, musicais, teatrais ou circenses.

Dentro do espectro das “culturas” temos a “popular”, constituída pelos saberes do povo. Esse conjunto de conhecimento similar também envolve o saber e a interpretação das narrativas e das ficções em que se inserem os mitos, por meio da cultura para as próprias produções culturais (MANO; CORSO; WEINMANN,

2018).

Com o advento do capitalismo, principalmente no ocidente, a conservação das narrativas ficou à mercê dos processos midiáticos e da reprodutibilidade comercial para obtenção de lucro, o que ampliou o poder de penetração das narrativas mitológicas nas produções artísticas e nos meios de comunicação. Isso torna a cultura *pop*, no capitalismo, um campo caracterizado pela constante mobilidade. É esse território móvel, transnacional e autorreferencial que constrói mídias com perpetuações intergerações, e que cujo consumo não está delimitado a uma única camada social ou classe, elevando o nível de interatividade entre público e obra (MANO; CORSO; WEINMANN, 2018). E mais: “o *pop* seria uma prática cultural caracterizada pela presença de marcadores culturais, dentre os quais alguns dominantes e que se situam nesse espectro de temporalidade afeita ao cotidiano” (CASTRO, 2015, p.38), o que é um indício de que certas representações

mitológicas conseguem ser repassadas pela cultura *pop* e acompanham as transformações tecnológicas, sociais e culturais da sociedade e suas demandas. Como justificam Conter, Telles e Araujo (2015), com o avanço tecnológico do capitalismo e sua produção cultural, foi criado um repertório digital de memórias culturais, em que fica mais fácil ter acesso aos materiais de diferentes épocas e, com isso, a criatividade para transportar histórias, roteiros, aventuras e narrativas para diversas ressignificações é incentivada. Uma vez que a cultura *pop* tem a intrínseca tendência de se reatualizar, esse repertório expande a criação de novas formas a partir de uma narrativa e, conseqüentemente, o acréscimo de um acervo de imagens e elementos textuais apropriados do mito inicial.

Essa reinvenção própria da cultura *pop* é marcada pela noção de temporalidade, a qual utiliza o passado para a construção de um futuro ou para a criação do novo totalmente consciente de seus

referenciais primordiais.

O processo de ressignificação dos mitos narrativos e de sua apropriação pelo capitalismo é bem visível em *Drácula 3000*. A proposta do filme é diretamente voltada em se apropriar da mitologia famosa e consolidada do vampiro, utilizando o nome de Drácula e de outros personagens relevantes desde sua gênese. Um exemplo é o famoso matador de vampiros, Van Helsing, que se torna o capitão da nave Mãe III, Abraham Van Helsing. O filme passa por realocação e ressignificação próprias para se enquadrar no gênero da ficção científica. Essa catarse mítica posiciona o acúmulo de passado mantido no original para o ano 3000, em um futuro inimaginável e com liberdade criativa para seus idealizadores (SANTANA, 2015). Com isso, fica mais nítida a relevância de se estudar o marco dos *remakes* e dos *reboots* nas recontagens das narrativas marcantes presentes na cultura *pop*, e pode-se compreender melhor a perpetuação das estruturas

mitológicas de origens antigas, às vezes desconhecidas, por meio de suas atualizações elaboradas ao longo da historicidade.

Mais amostras desses fenômenos são fornecidas ao longo da experiência fílmica de *Drácula 3000*. O nome dos personagens, suas funções e objetivos finais são realocados e se mantêm até certo ponto da trama, e o lugar geográfico da Transilvânia (região da Romênia) se transmuta em um planeta habitado por vampiros, dando, assim, sentido para tal local dentro da proposta da obra. Este é o efeito obtido ao desmaterializar e atemporalizar o mito (CONTER; TELLES; ARAUJO, 2015): desmaterializar ao remover os contextos originais dos conteúdos da narrativa e inseri-los em novas roupagens e acepções; temporalizar ao alocar tal história para um novo espaço temporal. Isso também é observável quando analisamos o comportamento, as crenças e as racionalidades dos personagens. Símbolos e credos tradicionais e

difundidos há séculos, como a cruz, a noção do cristianismo e a concepção de Deus, são ilegais no ano 3000 d.C. e, como resultado, os personagens desconhecem as fraquezas clássicas dos vampiros. Para enfrentarem Conde Drácula e seus servos, os tripulantes devem entrar em contato com um passado distante e esquecido, e esse diálogo com o passado, presente desde o início do filme, é o que dá sentido, forma, desenvolvimento e conclusão ao filme.

A narrativa cinematográfica, no exemplo desta pesquisa, é utilizada em *Drácula 3000* como uma forma de remake da história original do Conde Drácula. Isso é comum pois, como ressaltado anteriormente, a indústria cinematográfica capitalista reconta as mesmas tramas a partir de *remakes*, *prequels*, sequências, *reboots* e *spin-offs*. Para Conter, Telles e Araujo (2015), o repositório de dados digital do capitalismo, que permite o fácil acesso aos produtos culturais desenvolvidos, simplifica o processo de remoção

de alguns desses de seus contextos originais para permitir realocações e desmaterializações que temporalizem suas propriedades narrativo-míticas em novos cenários.

A cultura necessita dessa redescoberta de materiais esquecidos ou localizados em círculos sociais limitados, para os atualizar e reinventar. Com novas roupagens, narrativas do passado retornam como elementos criativos novos, capitalizáveis, mercantilizados e, o mais importante, lucrativos (CONTER; TELLES; ARAUJO, 2015). Como exemplo do mito do Drácula, sua narrativa, seus valores, seus conteúdos e seus elementos não caíram no esquecimento ou nos nichos por serem perpetuados na cultura *pop*. Suas características e sua estrutura base seguem vivas e sendo recontadas em novas roupagens, estéticas e produções, com a benesse de processos de atualizações constantes. *Drácula 3000* é um exemplo de produção cultural responsável por repassar um mito adiante, se aproveitando de suas características

clássicas e impulsionando-as para um futuro distante, tanto em tempo quanto em espaço, e mesmo assim induzir o espectador a um sentimento de já visto e de pertencimento a um conjunto de ideias e elementos. Como diz Castro (2015): “sua temporalidade não tem angústia do tempo. Não compreende o tempo como um limite. É o modo do presente, da quotidianidade” (p. 39). Isso mostra a valorização e a exploração da originalidade dentro de uma mitologia já sabida popularmente de variadas formas.

## 2.2 Ficção Científica

Para categorizar *Drácula 3000* em um ou mais gêneros cinematográficos, é necessário, antes de tudo, compreender que esses gêneros apresentam hibridismo e se apropriam de elementos uns dos outros para construir novas possibilidades narrativas, ampliando a versatilidade e o instigamento dessas (SANTANA, 2015). No filme estudado, os principais, a priori, são a ficção

científica, pois fabula fenômenos com o uso de conhecimentos científicos e de tecnologias que podem ser desenvolvidas em algum momento futuro; e o terror, por buscar o fascínio por meio do incômodo e do desconforto capaz de provocar em quem assiste (NOGUEIRA, 2010).

Como o gênero central da obra é a ficção científica, pode-se analisar como esse filme se enquadra dentro das 5 fases da ficção científica, elaboradas por Santana (2015):

1ª Fase: Trabalha a narrativa a partir do maravilhoso (que causa assombro) e dos impactos deste para a humanidade;

2ª Fase: Constrói as narrativas envoltas de uma cientificidade que direciona os rumos da humanidade;

3ª Fase: Estabelece a inserção de um modo fabular à ficção científica;

4ª Fase: Planta os padrões narrativos decorrentes da presença desses aparatos tecnológicos ficcionais;

5ª Fase: Mescla o legado do gênero e da narrativa da obra com

os artifícios visuais e sonoros, criados para representar e imprimir imersão no espectador enquanto simultaneamente são misturadas as quatro fases anteriores. Dessa forma, o filme é desconstruído por uma análise dentro do seu próprio gênero principal e analisado quanto à correspondência às 5 fases e a outras características da ficção científica. Importante ressaltar que essas fases se apresentam embaralhadas e mescladas, não estando necessariamente em ordem, mas, sim, dentro da miscelânea que compõe uma obra cinematográfica. Na análise do filme, foi observado que ele se encaixa nessas 5 fases com facilidade:

1ª Fase: O trabalho “maravilhoso”, da “surpresa”, acontece com a introdução da nave abandonada logo no início, quando os tripulantes da Mãe III entram no veículo espacial fantasma e se deparam com situações inexplicáveis, como cadáveres segurando crucifixos, e começam a criar suspeitas e teorias quanto ao que aconteceu com a nave e com o que estava sendo transportado

na carga abandonada.

2ª Fase: O trabalho da narrativa por meio da cientificidade se dá pelo uso do próprio tempo em que o filme se passa. Conceitos como viagens interplanetárias, passando por diferentes sistemas solares, e o uso de aparatos avançados e de termos científicos inexistentes na atualidade inserem o espectador dentro do recorte temporal em que se transmite a película.

3ª Fase: A introdução do modo fabular dentro da ficção científica acontece na trama que dá nome ao filme, na qual o elemento vampiresco, bem como a mitologia (família Van Helsing, modos de matar e espantar um vampiro) vão se tornando mais evidentes e presentes. A concepção de algo além do lógico, que precisa ser enfrentado usando até mesmo a fé e a religião, traz uma interrupção da ciência e da lógica antes vigentes no filme.

4ª Fase: A trama é resolvida utilizando a tecnologia e, no caso do filme, direcionando a nave para a estrela

mais próxima a fim de que sua luz mate o vampiro. Assim, o aparato tecnológico se alinha com a lenda sobrenatural e sombria do vampiro para a solução do problema inicial.

5ª Fase: A utilização técnica de imagens e sons, tanto com efeitos computadorizados quanto com efeitos práticos, se mistura aos elementos das fases anteriores para que a junção de todas elas construa o tecido fílmico.

Juntas, essas fases exercem vários aspectos da ficção científica contemporânea, em que os personagens e seus dramas “perdem força para o efeito científico e acabam por deslocar o eixo narrativa do drama humano para um espaço narrativo que deixa em segundo plano o drama individual de cada personagem” (SANTANA, 2015, p. 155-156).

Retornando à 3ª fase, o modo “fabular” dentro da ficção científica se relaciona bem com o gênero, uma vez que os tipos de saber (religioso e científico) podem apresentar proximidades e diálogos em

suas abordagens, com ambos tendo os mesmos objetivos: dar respostas e projeções sobre fenômenos, ações e possíveis futuros para a humanidade (NOGUEIRA, 2010). A fantasia é, então, um gênero essencial para o uso da ficção científica no objeto estudado, pela forma como traz à tona essas formas de conhecimentos místicos, religiosos e fabulares, e como sustenta seu *plot* em uma mitologia abundante em conceitos e concepções.

Nogueira (2010) justifica que, na ficção científica, as religiões e as magias, que dominaram os discursos e as crenças sociais da humanidade, são substituídas pela tecnologia e pela racionalidade lógica, uma vez que a ciência desmistifica e esclarece os fenômenos. Como explicado, o futuro do filme deixa isso notável, com os conhecimentos e desconhecimentos dos personagens, sem nenhuma noção de messianismo, divino e profano. Isso reforça a classificação do filme no gênero.

Para encerrar o tópico, a ficção científica

do filme também dialoga com outros dois gêneros: o terror e a ação. O terror por apresentar a angústia advinda da ameaça da criatura sobrenatural e racionalmente incompreensível do vampiro. Já a ação está nas cenas de batalha, no uso de equipamento bélico e na coreografia de lutas de artes marciais e de autodefesa, recursos usados tanto pelos mocinhos quanto pelos vilões na tentativa de subjugar uns aos outros.

### 2.3 Arquétipos junguianos e a Jornada do Herói

O conceito de arquétipos pode ajudar na compreensão de como os personagens de *Drácula 3000* foram concebidos e de quais ideias as suas personalidades passam aos espectadores. Em *remakes* como esse, e no cinema dito *mainstream* em geral, que abarca um grande orçamento disponível para produções feitas para a obtenção de um lucro massivo, os arquétipos são vitais para o desenvolvimento de personagens carismáticos e completos que cativem

o público, resgatando a ideia dos mitos. Essa escolha de roteiro, dentro da cultura *pop*,

explora de forma pragmática as adaptações do conceito junguiano, a partir principalmente das obras *O herói de mil faces* (1997), de Joseph Campbell [1904 – 1987], com sua teoria da “jornada do herói”, ou “monomito”, e *A jornada do escritor* (2006), de Christopher Vogler [1949 –], que desenvolve uma espécie de guia para roteiristas (ANAZ, 2020, p. 253, comentários nossos).

A ideia dos arquétipos remonta ao mundo das ideias de Platão (428/427 a.C. – 348/347 a.C.), que ressoou em muitos outros filósofos como Immanuel Kant (1724 – 1804), até chegar no que foi formulado pelo psicólogo suíço Carl Jung (1875 – 1961), apesar de o conceito junguiano de arquétipo ser bem diferente do de seus antecessores. Jung pensa os arquétipos como órgãos psicológicos do cérebro humano que,

dentro do inconsciente, demarcam características comuns a todos os indivíduos e agem como mitos que antropomorfizam a realidade (JUNG, 2000). Em suma, eles funcionam como motivos inconscientes, mas coletivos, para as ações dos personagens, e são facilmente identificáveis e formulaicos, uma forma prática de construção literária.

Isso ocorre, pois ao se deparar com o arquétipo, “a mente humana (em sua parte inconsciente) abriga *imagens primordiais, universais e a-históricas* que operam na psique e resultam em padrões de comportamento suprapessoais” (ANAZ, 2020, p. 255, grifos do autor). Entretanto, Jung difere o arquétipo da ideia de mito. O arquétipo está presente na criação mitológica, porém é visto como uma reação psicológica mais imediata do que as elaborações conscientes historicamente concebidas que a definem. Nas palavras do autor:

Sua manifestação imediata, como a

encontramos em sonhos e visões, é muito mais individual, incompreensível e ingênua do que nos mitos, por exemplo. O arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta. (JUNG, 2000, p. 17).

Como conceitos pré-concebidos, os arquétipos tiveram um papel fundamental nos mitos de criação e na tradição, por exemplo. Então, é impossível pensar na produção cultural histórica do ser humano sem sua presença. Os padrões cognitivos podem ser encontrados em diversas culturas completamente autônomas entre si (ANAZ, 2020).

As fases da ficção científica não fogem dessa lógica em sua construção de roteiro e de personagens, e o gênero não está livre do monomito, conceito retratado na obra de Joseph Campbell (1997).

Cabe aqui uma breve contextualização

para que os personagens de *Drácula 3000* possam ser descritos na lógica arquetípica junguiana. Campbell (1997) e Vogler (2006) deixaram as ideias de Jung mais palatáveis para o estudo do cinema e para a identificação dos atores da construção de personagens. Campbell (1997) fala da Jornada do Herói entendendo que toda a mitologia, sendo mitos de criação, filosofia, religião e artes, funcionam dentro do círculo básico do mito – o que significa que são inspirados por ele e se encontram dentro do limite da atividade da mente humana (CAMPBELL, 1997). Toda história contada que contém um herói, desde Prometeu, Moisés e Buda até os dias de hoje, com personagens como Frodo, Beatrix Kiddo e Harry Potter, abusam da Jornada do Herói e de suas fases e componentes.

É claro que a história de Moisés não é minuciosamente igual à da Noiva de *Kill Bill* (TARANTINO, 2003), mas, como os mitos são historicizados e mutáveis ao longo do tempo, os arquétipos e a Jornada do Herói também encontram-se

em um espaço no qual “cada contador de histórias adapta o padrão mítico a seus propósitos ou às necessidades de sua cultura” (VOGLER, 2006, p. 35). Isso seria o conceito do livro de Christopher Vogler, *O Herói de Mil Fases*, em que ele realizou uma análise mais compacta e realmente formulaica para o ato da escrita, ao reverenciar a obra de Campbell. Para Vogler (2006), a Jornada do Herói é composta de doze fases. São elas: **o mundo comum; o chamado à aventura; a recusa do chamado; o encontro com o mentor; a travessia do primeiro limiar; testes, aliados, inimigos; a aproximação da caverna oculta; a provação; a recompensa; o caminho de volta; a ressurreição; o retorno com o Elixir** (VOGLER, 2006, grifo nosso).

Nas doze fases, pode-se encontrar o monomito, as histórias sempre se repetem de acordo com a lógica **separação-iniciação-retorno** (CAMPBELL, 1997). Ele descreve essa “unidade nuclear” da mitologia como “um afastamento do

mundo, uma penetração em alguma fonte de poder e um retorno que enriquece a vida.” (CAMPBELL, 1997, p. 20).

Em relação com o esquema de Vogler (2006), a **separação** pode ser encontrada no chamado à aventura, em que o herói encontra-se fora de seu mundo comum e vê-se num local hostil e diferente. Podemos pensar na primeira ida de Harry Potter à Hogwarts, em *Harry Potter e a pedra filosofal* (COLUMBUS, 2001), ou no filme aqui analisado, quando os personagens saem do conforto da Mãe III e adentram a nave espacial desconhecida. A iniciação pode ser entendida como toda fase posterior ao encontro com o mentor: os testes, inimigos, a provação etc., pois é o que cria o conflito e onde reside o climax da história. Nesse caso, ela pode ser entendida como o descobrimento do Drácula e, citando caso análogo, a jornada enfrentada por Frodo após a missão da destruição do anel dada pelo mentor Gandalf em *O senhor dos anéis: a sociedade do anel*

(JACKSON, 2001). Por último, o **retorno** é a resolução. Quando o herói completa sua jornada, ele supera seus problemas internos (da psique) e torna-se o herói *de facto*, retornando ao seu local de origem com uma recompensa, com seu dever cumprido ou com um maior conhecimento (o que seria, dentro da análise de Vogler (2006), o **retorno com o Elixir**). Por exemplo, quando Sen resgata seu nome verdadeiro em *A viagem de Chihiro* (MIYAZAKI, 2001). Em *Drácula 3000*, o retorno estaria entre o sacrifício de Van Helsing e a nave colidindo no sol. O monomito também possui outras características marcantes que se encontram presentes em *Drácula 3000*. Há uma figura de “monstro-tirano”, uma transformação do mundo comum (o fim da presença maligna de Drácula) e um herói que supera suas limitações e que se sacrifica pelo seu ideal, além de possuir dons considerados divinos. Essas ideias que encontradas em todas as narrativas podem ser entendidas como diversos personagens, mas que não são

fechados dentro de si, já que são mais bem representados como facetas do próprio herói - mutáveis, como máscaras que desempenham funções. Por isso, é normal que certo personagem tenha múltiplos papéis na jornada. As máscaras de Vogler (2006) dividem-se nos seguintes arquétipos: Herói, Mentor ou Velho Sábio, Guardião de Limiar, Arauto, Camaleão, Sombra e Pícaro.

#### **2.4 Os arquétipos em *Drácula 3000***

Van Helsing é tido na trama como descendente direto do personagem Abraham Van Helsing, o caçador de vampiros do *Drácula* de Bram Stoker (2018 [1897]). Ele é alvo da ira e da vingança do Conde Orlock e a razão para o vampiro ter retornado de seu sono (embora o filme não explique como o encontro entre os dois foi proposital). Ele se posiciona no ranque mais alto entre os tripulantes, dita as ações de todos e confere todas as decisões antes de serem deferidas. Van Helsing é claramente o Herói desse filme, pois é “alguém que

está disposto a sacrificar suas próprias necessidades em benefício dos outros” (VOGLER, 2006, p. 52). Incorporando as partes de si mesmo divididas entre os outros arquétipos, o Herói possui algumas funções dramáticas específicas. A primeira delas é a identificação com a plateia, à medida que o desejo de sucesso e de ser amado pelos outros é uma qualidade universal – seria natural, então, que o Herói fosse a pessoa em que o público depositará suas esperanças e vivências durante a experiência cinematográfica. O Herói também é sempre o mais ativo do roteiro, fato evidente na película, e precisa lidar com a morte: “No âmago de toda história existe um confronto com a morte.” (VOGLER, 2006, p. 54). Essa, presente como ameaça de morte real no confronto com *Drácula* e simbólica em sua relação afetuosa com Aurora e os demais membros da equipe. Vogler (2006) aponta que os heróis “orientados para o grupo”, como Van Helsing tem de optar entre o retorno ao “Mundo Comum” e a permanência no

“Mundo Especial” e, em *Drácula 3000*, a escolha é a permanência na forma de sacrifício, outra característica desse arquétipo (VOGLER, 2006). Isso difere de outras edições com a mesma mitologia, pois Van Helsing não derrota o vilão, tornando-se mártir e mito inspirador.

A sua ascendência da personagem original também não pode ser ignorada. O Herói simboliza “aquela divina imagem redentora e criadora, que se encontra escondida dentro de todos nós e apenas espera ser conhecida e transformada em vida” (CAMPBELL, 1997, p. 21), o que faz com que o público torça para seu sucesso por reconhecimento. O capitão da nave resgata “os poderes divinos, procurados e perigosamente obtidos” dos seus antepassados que “sempre estiveram presentes no coração do herói” (CAMPBELL, 1997, p. 21). Campbell (1997) traz a ideia do “filho do rei” para descrever essa predestinação divina, aqui ele é o “filho de Van Helsing” e deve agir de acordo. É assim que seu protagonismo é justificado.

Outro personagem é O Professor, que se enquadra no arquétipo do Sábio, ou do Mentor. Ele sempre digita rapidamente nos computadores, utiliza óculos e se locomove em uma cadeira de rodas, reforçando estereótipos de pessoas muito inteligentes. É o personagem que mais tem autonomia no grupo e essa característica, que pode ser tida como heroica, pode ser explicada por três motivos. Na análise arquetípica, Arthur foge do mentor comum, o que guia o herói para a aventura, apesar de ter informações privilegiadas (notoriamente o conhecimento de religião, embora o filme indique que nenhum resquício de cristianismo existia naquela sociedade há milênios). Assim, além de representar o *self*, como tido por Jung (2000) e Vogler (2006), ele caracteriza-se como “mentor inventor” e presenteia o herói com “descobertas, planos ou invenções” (VOGLER, 2006, p. 64). Um bom exemplo desse tipo de Sábio é a figura de Alfred Pennyworth, o mordomo do super-herói *Batman*.

Os outros dois motivos são a razão deste artigo tratar sobre *Drácula 3000* e edificam-se em falhas de roteiro e em um desenvolvimento de personagem questionável. Imagina-se que um grupo de mercenários espaciais, como apresentado, conheça os termos básicos da pilotagem de naves ou que saibam ao menos o objetivo da missão, o que não acontece. O Professor, então, se acomoda nessa função de amenizar a parte cômica de uma maneira não intencional do roteiro. Por outro lado, pode pensar-se que não tinham tanta utilidade para a personagem somente e que seu sumiço da tela pela maior parte do filme caiu no pretexto de sua independência. Mesmo com a explicação de Vogler (2006) sobre a flexibilidade do arquétipo, e sobretudo desse arquétipo, não há uma boa razão para as funções flutuantes e irrelevantes d'O Professor.

Por outro lado, Aurora Ash pode ser entendida como um caos de personalidades, assim como O Professor, mas a história particular e os múltiplos

*plot twists* e incongruências de suas falas a fazem a personagem mais complexa. A androide age de diversas formas no decorrer do filme, adotando diferentes máscaras, ainda mais quando revela aos seus companheiros ser uma espiã. Sem embargo, o arquétipo mais utilizado por Aurora é o do Camaleão, já que sua personalidade é confusa e pode estar em constante mudança, além de geralmente ser “o interesse amoroso do herói ou sua parceira romântica” (VOGLER, 2006, p. 78). Psicologicamente, é o ponto em que o espectador encontra dúvidas comuns aos seus relacionamentos: “Todos temos experiências de relações nas quais nosso parceiro é dúbio, tem duas caras, ou é espantosamente mutante” (VOGLER, 2006, p. 78). Por isso, Aurora carrega uma dualidade necessária para a Jornada do Herói, além de trazer a ideia de oposto dentro da dialética masculino/feminino, ela gera a desconfiança de todos quando revela ser uma espiã e é amarrada por Humvee.

Uma última reflexão sobre o fato

de ela não ser humana remonta aos conceitos de robótica. Aqui, talvez os roteiristas tenham feito referência ao escritor americano Isaac Asimov (1920 – 1992) e às suas três leis da robótica, desenvolvidas ao longo de suas obras de ficção científica, para dar credibilidade ao gênero. Asimov (2014, p. 65) definiu a primeira diretiva como: “Um robô não pode ferir um ser humano ou, por inação, permitir que um ser humano sofra algum mal”. Por exemplo, Aurora é altruísta, e quando é ordenada por Van Helsing a matar um dos vampiros que estavam dormindo nos caixões, a androide não é capaz de fazê-lo.

O personagem interpretado pelo rapper Coolio é diferente dos demais. 187 enquadra-se no arquétipo do Bobo da Corte ou do Pícaro, apresentando características de fora da lei, algo como um anti-herói. Desde a descrição dada sobre 187 no começo do filme, na qual é exposto que ele possui um Quociente de Inteligência de valor 187 e que começou a perdê-lo após entrar

na universidade de Berkeley por “fumar tudo o que encontrava”, o personagem exprime muito bem a posição. O Bobo da Corte tem duas características muito evidentes: a diversão inconsequente e a necessidade de enquadrar-se em um grupo – muitas vezes, rebaixando-se à humilhação para alcançar o segundo. Para Vogler (2006, p. 87), o Pícaro introduz “mudanças e transformações sadias, muitas vezes chamando a atenção para o desequilíbrio ou o absurdo de uma situação psicológica estagnada”, algo cristalino em todo o decorrer do filme. O Bobo da Corte é uma figura importante para o herói, já que “Quando estamos nos levando demasiadamente a sério, a parte Pícaro de nossa personalidade pode surgir de repente para nos devolver a necessária perspectiva” (VOGLER, 2006, p. 87). Ademais, esse arquétipo é indispensável para o enredo de filmes de comédia e dentro da intergenericidade promovida pela ficção científica, além de ser presente na maioria dos filmes de terror ditos *Trash* ou B.

187 também usa a máscara do Arauto, de uma maneira não-intencional, como muito do roteiro de Roodt e Milborrow. O Arauto desempenha a função de motivar e chamar à mudança, necessária para a conclusão da aventura heroica. Diz-se: “O Chamado pode vir de um livro que lemos, ou de um filme que vimos. Mas algo dentro de nós é tocado, como um sino que leva um golpe, e as vibrações resultantes espalham-se por nossa vida, até que a mudança seja inevitável” (VOGLER, 2006, p. 76). O Chamado, em *Drácula 3000*, aparece por conta do vício em inebriação descabida de 187, ao procurar drogas nos caixões da nave e começar de fato a história.

Por fim, Humvee é descrito no filme como alguém cuja única qualidade é ser forte. O personagem aparenta não possuir um arquétipo predominante. Na maioria das cenas, Humvee segue ordens do capitão Van Helsing e faz comentários inapropriados. A personalidade caótica e imprevisível de Humvee o qualifica como Sombra. A função do Sombra

é fazer oposição ao herói, causando conflito. Ele faz com que Van Helsing tenha sua vida ameaçada e tenta trazer o melhor de dentro dele. Segundo Vogler (2006, p. 83), esse arquétipo representa “a energia do lado obscuro, os aspectos não-expressos, irrealizados ou rejeitados de alguma coisa”. Para uma construção de personagem decente, os autores tentam humanizar ao máximo o Sombra e, em tramas mais complexas, os próprios vilões, algo que não é encontrado nem no “monstro-tirano” Drácula, nem em Humvee, o homem com nome de veículo militar. Ele torna-se o Herói no final, depois do sacrifício de Van Helsing, dirigindo a nave a caminho do sol (o final não é muito bem amarrado com a trama, então essa mudança completa na Jornada do Herói não fica tão descabida).

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Drácula 3000* é considerado um péssimo filme, tanto por avaliações de críticos especializados quanto pelo público geral. Apresenta críticas fundadas tanto

no conteúdo em si quanto na filmografia e no desenvolvimento da trama e de seus personagens. Entretanto, até mesmo um filme não valorizado possui seu valor intelectual, o qual é comprovado na sua contribuição ao gênero do qual faz parte. Nessa análise, foi observado que ele se adapta de maneira adequada às 5 fases de Santana (2015), além de ter o uso do conhecimento científico para situar temporal e geograficamente a trama, requisito da definição do gênero para Nogueira (2010), o que conclui que esse é o gênero principal de *Drácula 3000*. Também foi observado que a obra recorre aos conceitos místicos e religiosos próprios do gênero cinematográfico da fantasia, uma vez que precisa inserir e desenvolver a mitologia do vampiro em seu decorrer, sendo essa mescla algo comum à ficção científica quanto gênero. Por fim, o terror e a ação contribuem com elementos de seus gêneros para escolhas de direção, manejo de cenas e andamento de roteiro.

A obra também revela os processos de

transmissão dos mitos e dos arquétipos e como estes são empregados dentro da indústria cinematográfica sob a lógica capitalista. Assim, *Drácula 3000*, como outros filmes ou formas de expressão cultural, se utiliza de narrativas mitológicas populares para contá-las sob novas roupagens. O resgate de Conde Drácula e de elementos de sua mitologia demonstram uma ação conjunta benéfica para a indústria cinematográfica e para os mitos: a indústria desenvolve produções culturais para obtenção de lucro e os mitos continuam sendo narrados adiante pela cultura *pop* (CONTER; TELLES; ARAUJO, 2015), mesmo que capitalizados em obras de baixo orçamento e de baixa qualidade. A mitologia também é mantida no conhecimento popular e seus produtos esperam futuras oportunidades para serem readaptados em novas fabulações. Exemplo disso é a constante propagação da Jornada do Herói no cinema e a relevância dada aos arquétipos pelos roteiristas e diretores

na produção *mainstream*.

Dada a relação entre o inconsciente coletivo do público e as imagens universais transmitidas, os elementos que compõem a trama são mais facilmente reconhecidos e, portanto, comercializáveis, mesmo em um filme com uma qualidade técnica inferior ao padrão vigente. A rápida identificação dos arquétipos do Arauto, do Pícaro e do Mentor, como aqui observado, não é negativa. O Herói sempre terá a história desenvolvida ao seu redor e suas máscaras idem. Entretanto, a caracterização de *Drácula 3000* é tão exagerada que seus personagens caem em estereótipos, fugindo da relação saudável da fórmula de Vogler (2006) e Campbell (1997), tornando o filme cômico de maneira não proposital.

## NOTAS

<sup>1</sup> Dados acessados em 18/08/2021.

<sup>2</sup> Críticas disponíveis em:

IMDB: <https://www.imdb.com/title/tt0367677/>

TMDB: <https://www.themoviedb.org/movie/10838-dracula-3000>

LETTERBOXD: <https://letterboxd.com/film/dracula-3000/>

ROTTEN TOMATOES: [https://www.rottentomatoes.com/m/dracula\\_3000](https://www.rottentomatoes.com/m/dracula_3000)

## REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

A VIAGEM DE CHIHIRO. Direção: Hayao Miyazaki. Produção: Toshio Suzuki. Roteiro: Hayao Miyazaki. Intérprete: Joe Hisaishi. Japão: Studio Ghibli, 2001. (125 min.), son., color.

DRACULA 2000. Direção: Patrick Lussier. Produção: W. K. Border e Joel Soisson. Roteiro: Joel Soisson e Patrick Lussier. Intérprete: Marco Beltrami. 2000. (105 min.), son., color.

DRACULA 3000. Direção: Darrell Roodt. Produção: David Wicht. Roteiro: Ivan Milborrow e Darrell Roodt. Intérprete: Michael Hoenig. África do Sul: Film Afrika e Apollopromedia, 2004. (86 min.), son., color.

DRÁCULA: A História Nunca Contada. Direção: Gary Shore. Produção: Michael de Luca. Roteiro: Matt Sazama e Burk Sharpless. Intérprete: Ramin Djawadi. Estados Unidos: Legendary Pictures Michael de Luca Productions, 2014. (92 min.), son., color.

DRÁCULA de Bram Stoker. Direção:

Francis Ford Coppola. Produção: Francis Ford Coppola, Fred Fuchs e Charles Mulvehill. Roteiro: James V. Hart. Intérprete: Annie Lennox e Wojciech Kilar. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1992. (128 min), son, color.

HARRY POTTER e a pedra filosofal. Direção: Chris Columbus. Produção: David Heyman. Roteiro: J.K. Rowling e Steve Kloves. Música: John Williams. Estados Unidos, Reino Unido: Heyday Films, 1492 Pictures, 2001. (152 min.), son., color.

KILL BILL. Direção: Quentin Tarantino. Produção: Lawrence Bender. Roteiro: Quentin Tarantino e Uma Thurman. Intérprete: RZA. Estados Unidos: Miramax, A Band Apart, Super Cool ManChu, 2003. (111 min.), son., color.

NOSFERATU. Direção: F. W. Murnau. Produção: Albin Grau. Roteiro: Henrik Galeen. Alemanha: Prana-Film, 1922. (94 min.), P&B.

O SENHOR DOS ANÉIS: A Sociedade do Anel. Direção: Peter Jackson. Produção: Peter Jackson. Roteiro: J.R.R. Tolkien, Fran

Walsh, Philippa Boyens e Peter Jackson. Intérprete: Howard Shore. Estados Unidos, Nova Zelândia: WingNut Films, The Saul Zaentz Company, 2001. (178 min.), son., color.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADOROCINEMA. **Drácula 3000** - Escuridão Infinita. 2004. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-145411/>. Acesso em: 07 dez. 2020.

ANAZ, Sílvio Antonio Luiz. Teoria dos arquétipos e construção de personagens em filmes e séries. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, [S. l.], v. 47, n. 54, p. 251-270, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/159964>. Acesso em: 25 maio 2021.

ASIMOV, Isaac. **Eu, Robô**. 1ª edição. São Paulo: Editora Aleph, 2014.

CAMARGO, Hertz Wendel de. **Mito e filme publicitário**: estruturas de significação. Londrina: EDUEL - Editora da Universidade Estadual de Londrina,

2013.

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces**. Trad. Adail Ubirajara Sobral. 10. ed. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.

CASTRO, Fábio Fonseca de. Temporalidade e quotidianidade do pop. In: SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério (orgs.). **Cultura Pop**. Salvador/Brasília: EDUFBA/Compós, 2015. p. 35-44.

CONTER, Marcelo Bergamin; TELLES, Marcio; ARAUJO, André. O Revirtual: a memória da memória na cultura pop. In: SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério (orgs.). **Cultura Pop**. Salvador/Brasília: EDUFBA/Compós, 2015. p. 93-108.

JUNG. Carl Gustav. **Arquétipos e o inconsciente coletivo**. Trad. Dora Mariana R. Ferreira da Silva e Maria Luiza Appy. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

MANO, Gustavo; CORSO, Mário.; WEINMANN, Amadeu de Oliveira. Psicanálise e cultura pop: os mitos no contemporâneo. **Psicol. USP**, São Paulo, vol. 29, no. 1, . p. 78-86, jan./abr. 2018.

Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pusp/a/xHvhVQNxDN3Z65rMkbbJqrm/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 17 nov. 2020.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de cinema II: gêneros cinematográficos**. 1. ed. Covilhã/Portugal: LabCom Book, 2010.

SANTANA, Gelson. O líquido céu do futuro: o cinema de ficção científica na cultura pop. In: SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério (orgs.). **Cultura Pop**. Salvador/Brasília: EDUFBA/Compós, 2015. p. 151-164.

STOKER, Bram. Drácula. Trad. Marcia Heloisa. Cajamar: Darkside, 2018.

VANOYE, Francis.; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Trad. Marina Apenzeller. 2. ed. Campinas: Papyrus, 2002.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores**. Trad. Ana Maria Machado. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

# CRÍTICA



# A precarização do trabalho no contexto da pandemia de Covid-19: uma leitura do filme *Estou me guardando para quando o Carnaval chegar* (2019)

The precariousness of work in the context of the Covid-19 pandemic: a reading of the film *Waiting for the Carnival* (2019)

**Matheus Guimarães Costa**

Universidade Estadual de Feira de Santana. Departamento de Tecnologia.

## RESUMO

Diante da urgência em discutir relações de trabalho e suas implicações nas subjetividades dos sujeitos, conforme compreendemos que a estrutura social brasileira está apoiada sobre a exploração laboral de certos grupos sociais, ainda mais quando o COVID-19 e a situação de desequilíbrio do sistema público de saúde, tem escancarado as desigualdades sociais. Partindo do filme “Estou me guardando para quando o carnaval chegar” (2019), de Marcelo Gomes, esse texto percorre pelas questões que tangem o mundo do trabalho e a informalidade do mesmo,

## ABSTRACT

In view of the urgency to discuss labor relations and their conclusions on the subjects’ subjectivities, as we understand that a Brazilian social structure is supported on the labor exploitation of certain social groups, even more so when COVID-19 and the unbalanced situation of the public health system. Starting from the film “I’m saving myself for when the carnival arrives” (2019), by Marcelo Gomes, this text goes through the issues that touch the world of work and the informality of it, characteristic of the production of jeans in Toritama,

característica da produção do jeans em Toritama, Pernambuco, servindo como ponto de discussão para a realidade atual de muitos trabalhadores no país.

Pernambuco, serving as discussion point for the current reality of many workers in the country.

**KEYWORDS:** Work; Brazil; inequality;

**PALAVRAS-CHAVE:** Trabalho; Brasil; desigualdade; saúde.

health.

“E quem me vê apanhando da vida  
Dúvida que eu vá revidar  
Tô me guardando pra quando o carnaval  
chegar”  
Chico Buarque – *Quando o Carnaval chegar*  
“Metrópoles sufocam, são necrópoles que  
não se tocam  
Então se chocam com o sonho de alguém  
São assassinas de domingo a pausar tudo  
que é lindo  
Todos que sentem isso são meus amigos,  
também”  
Emicida – *Cananéia, Iguape e Ilha Comprida*

Na cidade de Toritama, interior do estado de Pernambuco, às margens do rio Capibaribe, está localizado um dos polos mais produtivos do setor de vestuário da região Nordeste, onde mais de 20 milhões de jeans são produzidos, por ano, em fábricas de fundo de quintal. Com um pouco mais de 44 mil habitantes, a produção dessa cidade representa 20%

da produção nacional (ESTOU..., 2019). Os moradores trabalham sem parar e são orgulhosos de serem os donos do seu próprio tempo. Durante o carnaval – o único momento de lazer do ano –, eles transgredem a lógica da acumulação de bens, vendem seus pertences e tiram esse tempo para descansar da rotina anual exaustiva. Apenas após a Quarta-feira de Cinzas, um novo ciclo de trabalho começará. Esse é o enredo do filme *Estou me guardando para quando o Carnaval chegar* (2019), direção de Marcelo Gomes. O título do documentário inspira-se em um verso da canção *Quando o Carnaval chegar*, de Chico Buarque, transcrito na epígrafe. Tal verso dialoga com o filme pelo fato de os moradores de Toritama, apelidada de “Capital do Jeans”, somente descansarem efetivamente no período do Carnaval. O presente texto objetiva fazer uma análise geral do documentário e propor uma reflexão sobre as relações de trabalho no contexto da pandemia de Covid-19, com base nos seguintes questionamentos:

como conciliar trabalho e descanso em meio ao luto e isolamento social? Quais são as subjetividades mais abaladas pelo confinamento e pela situação de abandono por parte do Estado brasileiro? Apesar de ter sido lançado em 2019, dentro de um contexto pré-pandêmico, e, portanto, não apresentar dados do quanto o isolamento social tem afetado essa população, é possível fabular e reflexionar seus supostos impactos a essa população.

Incontáveis têm sido as perdas frente aos impactos do vírus Covid-19 nos últimos meses, bem como se acentuaram algumas vulnerabilidades sociais, por vezes camufladas nas sombras de uma falsa ideia de democracia vigente. Ao negar um processo que não é de hoje e “no ápice do desenvolvimento capitalista”, não estamos retrocedendo, mas avançando em formas sofisticadas da barbárie (CARA, 2020). Essa frase ecoa bastante quando percebemos a quantidade de trabalhos informais que tem se firmado na atualidade. Segundo

dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD), do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), no último trimestre de 2019, os trabalhadores informais brasileiros representaram 41% dos postos de ocupação. Na Bahia, por exemplo, o percentual da informalidade saltou para 51%, ou seja, são quase 3 milhões de trabalhadores que agora enfrentam um outro problema: uma exposição maior diante do novo coronavírus (UFBA, 2020). No filme, como mencionado acima, toda a produção local de jeans se paralisa durante a semana festiva do Carnaval e só se reinicia na Quarta-feira de Cinzas, o que permite pensar qual lugar é dado ao lazer dentro desse sistema produtivo, visto que ele representa uma conquista do tempo disponível do ser humano para desenvolver potencialidades intelectuais, cognitivas, sensoriais e emocionais. Uma vez que se concede, por meio da troca de relações no mundo social, se aproximar da experiência de um pensar para além do intermédio do

absurdo proposto por Albert Camus em *O Mito do Sísifo* (CAMUS, 2010), esse mito do exercício laboral se apresenta na metáfora de uma pedra a ser carregada pelo indivíduo, como um fardo interminável e sem sossego, não restando tempo para exercer suas individualidades.

Logo no início do filme nos deparamos com imagens de *outdoors* na entrada da cidade, contendo fotos de pessoas que supostamente representam marcas de roupas, desde já mostrando a influência da moda em Toritama. A produção nos convida a conhecer um pouco da realidade vivenciada pelos habitantes dessa cidade em Pernambuco, onde o jeans é chamado pelos moradores de “ouro azul”. Eles têm esse produto como uma oportunidade laboral viável, por ser uma cidade que se articula na distribuição dessa produção, promovendo estratégias para vender o que foi produzido na semana, mais especificamente, através da Feira do Jeans, que acontece aos domingos, e

que atrai muitas pessoas da região e de todo país.

Segundo Hannah Morais (2016), um produto cultural é reconhecido como uma forma de representação da subjetividade de um grupo de realizadores, tornando-se, assim, um produto rico de significados, e destacando, em seu processo, a sobreposição de formas de produção cultural e das mercadorias capitalistas (MORAIS, 2016). Enxergando o jeans como um produto que marca a subjetividade das pessoas que vivem na realidade de Toritama, se faz relevante discutir como que essa função laboral trazida no filme, assim como outras que também exigem esforço físico em demasia, se mostra como algo repetitivo, manual e sem fim. Máquinas que não descansam e mãos humanas que executam movimentos mecânicos geram, como consequência, um cansaço que, na verdade, aponta para um ritmo acelerado de produção de quanto mais se produz, mais se ganha.

O som das máquinas de corte e costura

do jeans causam desconforto a quem assiste ao documentário, além de cenas que beiram à angústia pela repetição das funções executadas, tempo coletivo preenchido pelo trabalho que não finda, em uma cidade cujo nome em tupi-guarani significa “terra da felicidade”. No documentário, não há relatos de infelicidade no exercício laboral por parte das pessoas que foram entrevistadas, e sim de satisfação por trabalharem para si e não possuírem um patrão direto, mesmo com toda a fadiga.

A fotografia do filme e a trilha sonora são bastante responsáveis por despertar no espectador essa sensação de inquietação diante do trabalho realizado em Toritama, esses dois elementos em conjunto têm papel sinestésico nesta experiência cinematográfica. Em determinada cena narrada pelo próprio diretor, retira-se o som estridente das máquinas de costura, sendo então substituído por uma música clássica, na tentativa de tornar menos angustiante a sensação de quem assiste. Entretanto,

as imagens dão conta de manter essa agonia proveniente da exaustão do ofício nas garagens da cidade, devido aos movimentos repetitivos de costura feitos pelos trabalhadores.

O trabalhador existe de forma conflitante, de um lado, insatisfeito com a posição e com as condições às quais é submetido no processo de produção, cansaço e ritmo acelerado, no caso de Toritama, e de outro lado, a aceitação dessas condições pela necessidade de garantir sua reprodução social (SOUSA; LUNA, 2007). Ainda que seja positivo o próprio trabalhador definir o ritmo do seu trabalho, de acordo com sua necessidade financeira, existe uma situação de desamparo, visto que não são oferecidos direitos trabalhistas, principalmente nesse momento em que a pandemia explicitou muitas vulnerabilidades e desajustes na estrutura social atual.

Muitas vezes também é possível perceber esse desamparo nas jornadas de trabalho relatadas no documentário, no qual a maioria dos depoentes diz

realizar três turnos diários, parando apenas nos horários das refeições. Logo, mesmo não possuindo patrão direto, executam trabalhos exaustivos por conta da necessidade financeira, estando igualmente dependentes do acúmulo capitalista de bens, assim como uma pessoa com carteira formalmente assinada. O sujeito que realiza tal função laboral desfruta de uma certa independência por hipoteticamente definir o próprio ritmo, mas ao final do dia, as horas corridas de trabalho e a exaustão enfatizam a vulnerabilidade que essas pessoas se encontram, evidenciando a existência de um sistema produtivo detentor do poder de definição sobre o andamento da produção.

Segundo Adalberto Cardoso e Thiago Brandão Peres (2020), cerca de seis meses após a Organização Mundial da Saúde (OMS) declarar o início da pandemia do Covid-19, dados mostraram que a América Latina, em especial a América do Sul, se tornou a região mais afetada do mundo, no quesito número de mortes.

Tal aumento também relacionado com a informalidade do mercado de trabalho, visto que, nas atividades informais, homens e mulheres obtêm sua renda, na maioria das vezes, com transações comerciais ou com prestação de serviços por meio do contato físico direto, seja nas ruas, nos mercados populares, nas pequenas bancas de alimentos ou produtos, no trabalho doméstico e outros, observando-se que as medidas tão necessárias de isolamento impactam enormemente os meios de obtenção de renda desses trabalhadores, os deixando ainda mais em uma situação fragilizada. A cidade de Toritama, de acordo com o que foi abordado no documentário, é um território marcado pelo trabalho, cada um na sua garagem, com suas “facções”, como eles chamam esses locais, realizando suas funções produtivas para manter a produção da cidade e seu próprio sustento. Em certo momento no filme, mostra-se a parte mais rural do município, áreas que margeiam as casas e as facções onde se produzem os jeans.

Nestas regiões ainda restam criações de animais e agricultores que tentam não aderir à produção da moda, como o caso de Dona Rosilda, cujo galinheiro da sua terra foi substituído por um depósito de tecidos, evidenciando que mesmo havendo resistência por parte de alguns moradores da cidade a ceder ao jeans, o “mundo rural” têm sido absorvidos por essa cadeia produtiva, tão influente na região e no Brasil. Dessa forma, a tecnologia e a ciência, que deveriam trazer ganhos para a classe trabalhadora, intensificam a exploração da força de trabalho, submetendo-a às mais degradantes formas de exploração e informalidade. Mesmo estando “sem patrão”, eles se sujeitam ao trabalho às margens da proteção legal, como única saída para a garantia de sua sobrevivência.

Joacir da Costa Pereira (2018) pontua que o lazer deveria ser um instrumento de promoção social, colaborando no rompimento da alienação do trabalho, apresentando-se politicamente

como um mecanismo inovador aos trabalhadores, na medida em que novas perspectivas de relacionamento social são estabelecidas; promovendo a integração do indivíduo livremente no seu contexto social, onde este meio serviria para o desenvolvimento de sua capacidade crítica, criativa e transformadora; e além de proporcionar condições de bem-estar físico e mental ao proletariado. Isso faz tanto sentido no caso de Toritama, que as cenas gravadas pelos próprios habitantes da cidade, quando estão na praia, quebram o ritmo um tanto exaustivo que o filme levava desde o início, em um momento de diversão e abstração das atividades laborais, e também tão aguardado durante todo o ano por eles.

Através da realidade apresentada no documentário, é possível pensar que as relações de trabalho atuais, em uma sociedade dominada pelo mercado e marcada pelos avanços tecnológicos que geram mudanças constantes, quase nunca favorecem o trabalhador, que se

encontra constantemente apreensivo e cercado pela iminência da perda de sua posição, seja por conta da ação de uma nova máquina ou pela possibilidade de uma mudança repentina na forma de produção, que considere que ele não seja mais um elemento essencial ao processo e que culmine na sua demissão. Assim, nessa relação, constata-se a vulnerabilidade que o operário se encontra, obrigando-o a ceder o seu direito ao lazer, através da diminuição do seu tempo livre, às múltiplas funções laborais e renunciando às suas necessidades sociais mais primordiais, como é o caso da população de Toritama no documentário, que deseja apenas se divertir no Carnaval.

Quando esse momento chega, eles vendem eletrodomésticos e outros pertences para conseguirem realizar a viagem, deixando a cidade vazia e com poucos moradores presentes. Esse último fato é um tanto curioso, pois o município de Toritama é tão marcado no corpo desses indivíduos como um lugar

de trabalho que, quando eles decidem descansar é preciso não estar ali, logo o deslocamento de saída da cidade é ponto essencial para efetivar o descanso, saem de lá como quem se retira com pressa ao final do expediente.

O trecho da música *Cananéia, Iguape e Ilha Comprida*, interpretada pelo rapper Emicida e transcrita na epígrafe, também é pertinente para a abordagem aqui apresentada. O domingo é um dia associado ao descanso, porém não trabalhar nesse dia e ter tempo livre para o lazer são privilégios desfrutados por poucos no Brasil. No verso “metrópoles sufocam”, pode-se interpretar que o rapper se refere ao fato de grandes centros urbanos atuarem como palco para exploração de uma grande parcela da população, porém pequenas cidades também podem ser polos comerciais tão opressoras quanto grandes indústrias, onde soberanias roubam o direito de descanso, colateral ao caso de Toritama. No mundo do trabalho, estabilidade financeira e direitos trabalhistas que não

desamparem o indivíduo, ainda mais em momentos difíceis como o período atual de pandemia, são garantias mínimas que todo operário anseia obter. Apesar disso, para aqueles que executam funções laborais de maneira informal, essa busca se encontra longe de ser alcançada.

Reflexionar como se desenvolvem as relações de trabalho e a quais condições os indivíduos estão submetidos dentro dos processos estabelecidos nessas relações, faz com que o ato de ouvir os sujeitos que estão sustentando esse sistema seja um caminho essencial para compreender o funcionamento dele. Por mais que o documentário tenha sido dirigido por uma pessoa não residente do município de Toritama, já que o diretor Marcelo Gomes é originário de Recife, foi possível entrar em contato com relatos de pessoas que habitam esse território, atualmente tão voltado pela produção de jeans e para o trabalho, e como muitos deles, a partir de óticas diversas, são marcados por essa indústria de larga escala e enorme montante de produção

anual, ao mesmo tempo com dimensões tão privativas, em que muitos deles têm suas próprias máquinas e executam o trabalho em suas garagens.

Que mais produções audiovisuais com essa temática e abordagem sejam produzidas para que as relações de trabalho no contexto brasileiro sejam ainda mais discutidas nos espaços de debate, em especial, promovidos pelo cinema, ferramenta social tão eficaz na denúncia de situações degradantes para grupos de indivíduos, principalmente aqueles submetidos ao sistema capitalista, que transforma o direito ao lazer em uma prática descontextualizada da relação com o trabalho e se torna uma mera mercadoria de consumo.

## REFERÊNCIAS

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

CARA, Salete. **Comentário sobre o filme de Marcelo Gomes - Estou me guardando para quando o carnaval chegar**. Disponível em: <<https://aterraeredonda.com.br/estou-me-guardando-para-quando-o-carnaval-chegar/>>. Acesso em: 3 de fev. de 2021.

CARDOSO, Adalberto; PERES, Thiago Brandão. **A “modernização das relações de trabalho”, a informalidade e a pandemia**. Disponível em: <<https://www.eco.unicamp.br/remir/index.php/blog/227-a-modernizacao-das-relacoes-de-trabalho-a-informalidade-e-a-pandemia>>. Acesso em: 14 de fev. de 2021.

**ESTOU me guardando para quando o Carnaval chegar**. Direção: Marcelo Gomes. Produção: Nara Aração e João Vieira Jr. Intérprete: Leonardo dos Santos, Karen Harley e João Vieira Jr. Roteiro: Marcelo Gomes. [S.l.]: Carnaval Filmes;

Rec Produtores Associados; Misti Filmes, 2019. 86 min, son., color., digital.

MORAIS, Hannah Miranda. **Acalça jeans de Toritama: o papel da produção cultural de um artefato de moda na construção de uma cidade**. Dissertação (Mestrado em Administração) – Centro de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2016. Disponível em: <[https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/18348/1/Dissertacao-Hannah-Miranda-Pos-Banca\\_Final.pdf](https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/18348/1/Dissertacao-Hannah-Miranda-Pos-Banca_Final.pdf)>. Acesso em: 14 de fev. de 2021.

OLÉIAS, Valmir José. **O lazer no aterro da baía sul em Florianópolis**: o abandono de um grande projeto. 107f. Dissertação (Mestrado em Sociologia Política). – Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 1994.

PEREIRA, Joacir da Costa. **Relações de trabalho e lazer na era do capital**. 21ª SEMOC da UCSAL. – Programa de Pós-Graduação em Políticas Sociais e Cidadania da Universidade Católica de

Salvador. Salvador, 2018. Disponível em: <<http://ri.ucsal.br:8080/jspui/bitstream/prefix/1065/1/Rela%C3%A7%C3%B5es%20de%20trabalho%20e%20lazer%20na%20era%20do%20capital.pdf>>. Acesso em: 20 de fev. de 2021.

SOUSA, Jane Kátia Custódio; LUNA, Jucelino Pereira. **Precarização e informalidade**: um estudo sobre o serviço de moto-táxi em Campina Grande. III Jornada Internacional de Políticas Públicas. – Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas da Universidade Federal do Maranhão. São Luís, 2007. Disponível em: <[http://www.joinpp.ufma.br/jornadas/joinppIII/html/Trabalhos/EixoTematicoB/5c77f652e570c5002d4fJANE%20K%C3%81TIA%20SOUSA\\_JUCELINO%20LUNA.pdf](http://www.joinpp.ufma.br/jornadas/joinppIII/html/Trabalhos/EixoTematicoB/5c77f652e570c5002d4fJANE%20K%C3%81TIA%20SOUSA_JUCELINO%20LUNA.pdf)>. Acesso em: 14 de fev. de 2021.

UNIVERSIDADE Federal da Bahia. **Covid-19 evidencia maior vulnerabilidade para trabalhadores informais, alerta pesquisador do ISC**, 2020. Disponível em: <<https://coronavirus.ufba.br/covid-19-evidencia-maior-vulnerabilidade-para-trabalhadores-informais-alerta-pesquisador-do-isc#:~:text=S%C3%A3o%20feirantes%2C%20agricultores%2C%20ambulantes%2C,pr%C3%B3ximo%20com%20pessoas%20potencialmente%20contaminadas.>>. Acesso em: 3 de fev. de 2021.

# ENTREVISTA



Jornalista formado pela Universidade de São Paulo (USP), trabalhou em agências de notícias e redes de TV. Dirigiu *Antes, Um Dia e Depois* (2006), *A Casa da Vó Neyde* (2011), *Jaci, Sete Pecados de uma Obra Amazônica* (2015), *Entre os Homens de Bem* (2016) e *Cercados* (2020)

**Revista CINEstesia: Quais foram as principais consequências da pandemia para o cinema brasileiro? E quais são as perspectivas para o futuro, com relação à dinâmica de trabalho e aos investimentos?**

**Caio Cavechini:** Eu estou em uma posição muito particular, que é estar trabalhando para uma grande plataforma de streaming com foco em documentários de atualidades. Então, é claro que para mim é bastante diferente do que aconteceu com outros realizadores de cinema, mas me parece que existem duas grandes dificuldades

na pandemia. A primeira é o sair para a rua, é você ter contato com as pessoas e juntar equipes; o ambiente de pandemia tornou isso muito mais difícil. E a segunda é a radicalização de um governo que já era extremamente antagônico ao setor cultural, principalmente com relação às políticas públicas para a área audiovisual. Com relação ao futuro, eu acho que a chegada das plataformas de *streaming* no cinema traz uma certa competição, que vai gerar oportunidades para alguns realizadores. Mas ainda existe um campo, a produção independente e mais autoral, que ainda está prejudicado com a continuidade do governo atual.

**Revista CINEstesia: O setor cultural foi muito afetado pela pandemia e a Lei Aldir Blanc serviu como alternativa para o enfrentamento dessas vulnerabilidades. Como você enxerga os auxílios voltados para cultura na pandemia?**

**Caio Cavechini:** Eu acho importante para toda a produção cultural, que foi tão afetada pela falta de presença de público. Não só o cinema, que ainda você consegue manter uma atividade através de outros meios e outras telas, mas o teatro e a música foram bastante impactados e eu não digo só dos grandes centros, mas os pequenos artistas de pequenas cidades.

**Revista CINEstesia: *Cercados* (2020) é um filme que fala um pouco sobre a pandemia, mais especificamente sobre o combate ao negacionismo, mas ao longo desse período vimos outros filmes também abordando temáticas**

**pandêmicas. Na sua opinião quais temas vão ser recorrentes na indústria cinematográfica no pós pandemia?**

**Caio Cavechini:** Acho que o isolamento social gerou uma situação que a gente não imaginava e gerou uma situação de “forçar” realizadores e autores a criar. Então, podemos ter, na linha da ficção, trabalhos que envolvem realismo fantástico - imaginar esse isolamento social que perdura por décadas. Podemos ter também documentários que explorem aspectos mais íntimos, como o social ou diversos tipos de perdas e luto. Acho que a produção audiovisual está muito descentralizada, então em casos de impossibilidade de sair na rua, podem surgir diários de isolamento, muitos trabalhos gravados com criatividade dentro de casa.

**Revista CINEstesia: Para você, como o cinema pode ser uma ferramenta de luta em um período como o que vivemos?**

**Caio Cavechini:** Não só de luta, mas de memória também. O *Cercados* (2020) tem esses dois objetivos a cumprir. Queríamos registrar o trabalho da imprensa nesse momento, porque já havia uma hostilidade, com a chegada de toda uma nova forma de comunicação - como o *WhatsApp*, que surtiu o aparecimento de narrativas hiper partidárias e *fake news* - que colocou a imprensa numa situação de confronto com essa nova forma de ver ou até, em alguns casos, de inventar a realidade. Por outro lado, a pandemia também colocou a informação confiável e de qualidade como uma questão de saúde pública. Então, é claro que um primeiro desejo de qualquer documentário é o registro da memória daquilo que se viveu. No caso do *Cercados* (2020), especificamente, a gente também teve uma preocupação de fazer isso de forma rápida e lançar ainda durante a pandemia, com uma esperança também de conscientização e de dar uma ferramenta de crítica às

pessoas, porque enquanto estamos vivendo algo, tendemos a normalizar situações absurdas. O alcance disso ainda é incerto, mas talvez seja mais um elemento nessa tomada de consciência pública sobre o perigo do negacionismo.

**Revista CINEstesia: E como foi a produção e direção do filme “Cercados” durante a pandemia? Quais foram os maiores desafios?**

**Caio Cavechini:** O maior desafio foi o acesso. Em primeiro lugar, os jornalistas já estão a todo tempo falando, se manifestando, andando, se posicionando em vários lugares. A gente não queria fazer um documentário de entrevista em que os jornalistas falassem o que viveram no cotidiano. Queríamos que fosse um documentário de observação e, nesse sentido, o principal desafio foi o acesso às redações e a esses jornalistas para registrar o trabalho enquanto estava acontecendo. Para isso, tínhamos equipes em cinco cidades: São Paulo, Rio

de Janeiro, Brasília, Manaus e Fortaleza tentando dar conta desse desafio que é registrar as coisas em tempo real. Depois, um segundo desafio gigantesco é dar conta desse material, estávamos gravando muita coisa durante muito tempo.

**Revista CINEstesia: *Cercados* (2020) expõe os inúmeros ataques do presidente Bolsonaro contra a imprensa, você diria que a liberdade de expressão está sendo ameaçada? Se sim, como reverter esse cenário?**

**Caio Cavechini:** Eu acho que a liberdade de expressão ainda não está sob ameaça, mas existe um desejo antidemocrático por parte do governo e por parte da população também. Esse desejo e pensamento antidemocrático se manifesta muitas vezes atacando quem se coloca de forma crítica ao governo. Mas ainda não temos uma situação em que as pessoas são proibidas de se manifestar. Dependendo de quem se

manifesta, temos retaliações e ataques que podem ser menores ou maiores. Acho que isso mostra que temos um “caldo” cultural de polarização que pode levar a um cerceamento da liberdade de expressão, e temos vários exemplos graves disso, como professores de universidades, funcionários públicos e personalidades públicas sofrendo ataques e intimidação, mas eu não diria que já estamos vivendo um ambiente desse porte.

**Revista CINEstesia: Durante a pandemia, em meio às crises sanitária, política e humanitária, os temas que dominam a imprensa são, predominantemente, “negativos”, para dizer o mínimo. Como abordar tais assuntos sem tornar a imprensa em um ambiente derrotista e afastar o público?**

**Caio Cavechini:** É difícil mesmo, porque você tem um discurso hiper partidário e uma dinâmica das redes sociais que privilegia o discurso,

digamos, mais radical, o discurso de lacração, e qualquer ponderação, por mais que ela exista, sempre terá um menor alcance diante do de um discurso de mais de enfrentamento, mais partidário. Acho que uma das formas de evitar isso é a imprensa tentar buscar outras linguagens, procurar se conectar com esse público, entender o que o leva a abraçar discursos extremistas e contar histórias, porque é uma forma de conexão e tem a capacidade de tornar a sociedade um local de diálogo novamente.

**Revista CINEstesia: Você acredita que a imprensa negligenciou alguma pauta da pandemia? Se sim, qual(is)?**

**Caio Cavechini:** Não sei, acho que foi uma cobertura extremamente difícil do começo ao fim. Acho que os jornalistas estiveram muito atentos ao que estava acontecendo na sociedade, tanto nessa crise política nacional quanto nos exemplos internacionais. Acredito

que a imprensa fracassou em utilizar a experiência internacional no combate da pandemia, como no caso do isolamento social ou na rejeição de discursos que pregavam uma falsa dicotomia entre economia e saúde.

**Revista CINEstesia: Em sua opinião, qual é a maior luta pandêmica no Brasil?**

**Caio Cavechini:** Para mim, uma das maiores ameaças é o negacionismo. Claro que temos uma série de outras lutas, como a crise econômica, a necessidade de auxílio emergencial, a abertura das escolas e a questão da saúde mental. Mas acredito que a primeira luta é a sanitária, que precede a econômica, principalmente com a propagação de um falso antagonismo entre preservar a economia e preservar vidas.

# PRODUÇÕES VISUAIS



# Lutas Periféricas na Pandemia

## Peripheral Fights in the Pandemic

**Kessis Sena**

Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.



Foto 1: Cidade Tiradentes Contra o Genocídio

Registros de manifestações do povo periférico para produção de um curta-documentário chamado “Covid na Favela”, realizado pela produtora independente Igarapé, disponível no YouTube e no Instagram @igarape.filmes.

O documentário “Covid na Favela”, realizado pela produtora independente Igarapé, retrata as denúncias do povo periférico, assim como parte de sua organização para

minimizar os impactos econômicos e sociais da pandemia. Gravado em São Paulo e em Belo Horizonte, foi finalizado em janeiro de 2021 e fez parte da programação oficial da sexta edição do festival de cinema Cine Tamoio, de São Gonçalo.

O documentário registrou movimentação da população periférica em resposta ao aumento da violência policial durante a pandemia em atos como o de Cidade Tiradentes contra o Genocídio; Justiça por Guilherme, na Zona Sul de São Paulo, além da movimentação em resposta à morte de George Floyd, nos Estados Unidos. São lembradas também as violações de direitos humanos ocorridas no Brasil similares ao caso de George Floyd, como o caso do estudante Pedro Henrique de Oliveira Gonzaga, de 19 anos, estrangulado no Extra da Barra da Tijuca no período anterior à pandemia, entre outros casos de racismo estrutural.

O documentário acompanha a movimentação e organização da favela de Paraisópolis no combate à fome em sua captação e entrega de cestas básicas para a comunidade. A questão da moradia é citada por meio dos diálogos estabelecidos entre a população de rua por meio do movimento POP RUA, de São Paulo, e pelo protesto por moradia realizado na Favela do Jaguaré, na Zona Oeste de São Paulo, organizado pelo MLB - Movimento de Luta nos Bairros e Favelas. Em Belo Horizonte, foram registradas denúncias em resposta aos alagamentos comuns nos territórios em que se assentam populações periféricas ao lado de grandes obras realizadas pelo estado em regiões centrais, como ocorrido no Vale do Anhangabaú, reflexos da campanha “O Brasil não pode parar”.

O Breque dos Apps, primeira paralisação nacional organizada por entregadores de aplicativos, é citado ao retratar a formação de novos sujeitos revolucionários frutos das reformas de sucateamento dos direitos trabalhistas e formação do precariado. Ao lado dos trabalhadores da saúde e da limpeza, protagonizaram as atividades essenciais na manutenção do distanciamento físico por sua função de assegurar que

parte da população mantenha-se em casa.

Sinopse do curta-documentário: As favelas, corpos onde habitam múltiplas espacialidades, evidenciam as contradições das medidas sanitárias para conter o avanço da pandemia no Brasil. A necessidade de ir ao trabalho ou a impossibilidade do isolamento pelas condições de moradia coloca em risco a população periférica no

enfrentamento à pandemia. A situação das favelas, entretanto, não é restrita ao Brasil ou à América Latina. No processo de globalização da economia, encontramos favelas em diversas geografias que vivem na crise do Trabalho do século XXI a formação de novos sujeitos revolucionários.

### **CIDADE TIRADENTES CONTRA O GENOCÍDIO, 04 de Julho de 2020**



Foto 2: Cidade Tiradentes Contra o Genocídio

Na tarde de 04 de julho de 2020, a periferia saiu às ruas em denúncia da necropolítica na Cidade Tiradentes, Zona Leste de São Paulo. Cidade Tiradentes é o bairro onde se morre mais cedo em São Paulo: a expectativa de vida é de apenas 57 anos, em média 23 anos a menos do que no bairro de Moema, em SP, onde a expectativa alcança 80 anos, segundo o Mapa das Desigualdades de 2019.

O ato em protesto pelas mortes de cinco jovens por violência policial, vítimas anteriores e simultâneas à pandemia, ocorreu em meio à disseminação do Covid-19 e demonstra como a população periférica segue sem opções de manter o isolamento social adequado ou respeitar normas de segurança para diminuir as probabilidades

de contágio em conflito com a presença e com a ausência do estado.

A ausência se expressa na falta de políticas públicas adequadas à realidade dos moradores de favelas e bairros periféricos; a presença, por sua vez, por meio da força policial que se exerce em repressão, sequestros, torturas e mortes, como as dos cinco jovens: Paulo Gabriel, Leonardo Monteiro dos Santos, Igor Bernardo dos Santos, Felipe Santos e Brayam Ferreira, todos com idade entre 16 e 18 anos. Pesquisas revelam aumento de mortes por violência policial durante a pandemia, de modo que a população segue em risco pela bala e pelo vírus.



Foto 3 : Cidade Tiradentes Contra o Genocídio



Foto 4 : Cidade Tiradentes Contra o Genocídio



Foto 5: Breque do Apps

Durante a pandemia, de forma inédita, entregadores e entregadoras de aplicativos pararam as motos e bicicletas em protesto por melhores condições de trabalho. O processo de empresas que se articulam sobre a desregulamentação trabalhista no Brasil é conhecido como uberização na nova forma de acumulação do capital. A precarização das relações de trabalho remonta aos anos 70 frente à crise econômica estrutural do sistema capitalista que se acentua nas décadas seguintes. A larga utilização da tecnologia no mundo contemporâneo reestruturou as relações pessoais e as relações de trabalho na era dos aplicativos, com a criação de banco de dados

pessoais dos usuários utilizados por empresas na publicidade e na política. Os trabalhadores submetidos à utilização das bikes para entregas mediadas por aplicativos são, principalmente, jovens negros brasileiros. Pelo relatório produzido em 2019, em São Paulo, pela Associação Brasileira do Setor de Bicicletas, o “entregador ciclista de aplicativo (típico)” é “brasileiro, homem, negro, entre 18 e 22 anos de idade, morador das periferias com ensino médio completo, que estava desempregado e agora trabalha todos os dias da semana, de 9 a 10 horas por dia, com ganho médio mensal de R\$ 992,00. O piso nacional do salário mínimo em 2019 era de R\$ 998,00.



Foto 6: Breque Dos Apps



Foto 7: Breque Dos Apps



Foto 8 : Justiça por Guilherme

“Ele saiu no portão só para olhar a rua antes de dormir. Chegaram dois malditos, tenho certeza que eram da polícia, e pegaram meu neto por engano”, disse dona Toninha, avó do jovem Guilherme, de 15 anos, assassinado após ser rendido na porta de sua casa.

“Fui ver meu neto no cemitério com dois tiros na cabeça, muito machucado. Bateram muito nele. Ele não merecia. Mesmo que tivesse feito alguma coisa errada, nada justifica dar dois tiros na cabeça de um ser humano.”

Dona Toninha participou do ato que aconteceu na Vila Clara, zona Sul de São Paulo. Foi realizada uma caminhada em repúdio à morte de Guilherme e também à repressão policial ocorrida em represália aos moradores no primeiro ato após o descobrimento do assassinato.

### **CONTRA O GENOCÍDIO NEGRO, 07 de junho de 2020**



Foto 9: Contra o Genocídio Negro

Após protestos mundiais em resposta ao assassinato de George Floyd, nos Estados Unidos, o Movimento Negro brasileiro se organizou em diferentes frentes de combate em um ponto de encontro comum: o Largo da Batata. Lá, além de George Floyd,

foram lembrados casos de racismo estrutural da história recente do Brasil ocorridos antes e durante a pandemia.



Foto 10: Contra o Genocídio Negro

## Looks to the end of the world

**Lucas Jacobina**

Universidade Federal do Mato Grosso do Sul. Faculdade de Artes, Letras e Comunicação

Este ensaio foi realizado como trabalho final para disciplina de Fotografia Documental, ministrada por Rodrigo Sombra, na UFMS, em maio de 2020, quando as aulas já não eram mais presenciais. De temática livre, escolhi representar no ensaio o encontro entre o meu eu interior e o caos psicológico na pandemia. Por vezes, esta série fotográfica também pertencia a uma dor coletiva do momento em que estávamos vivendo.

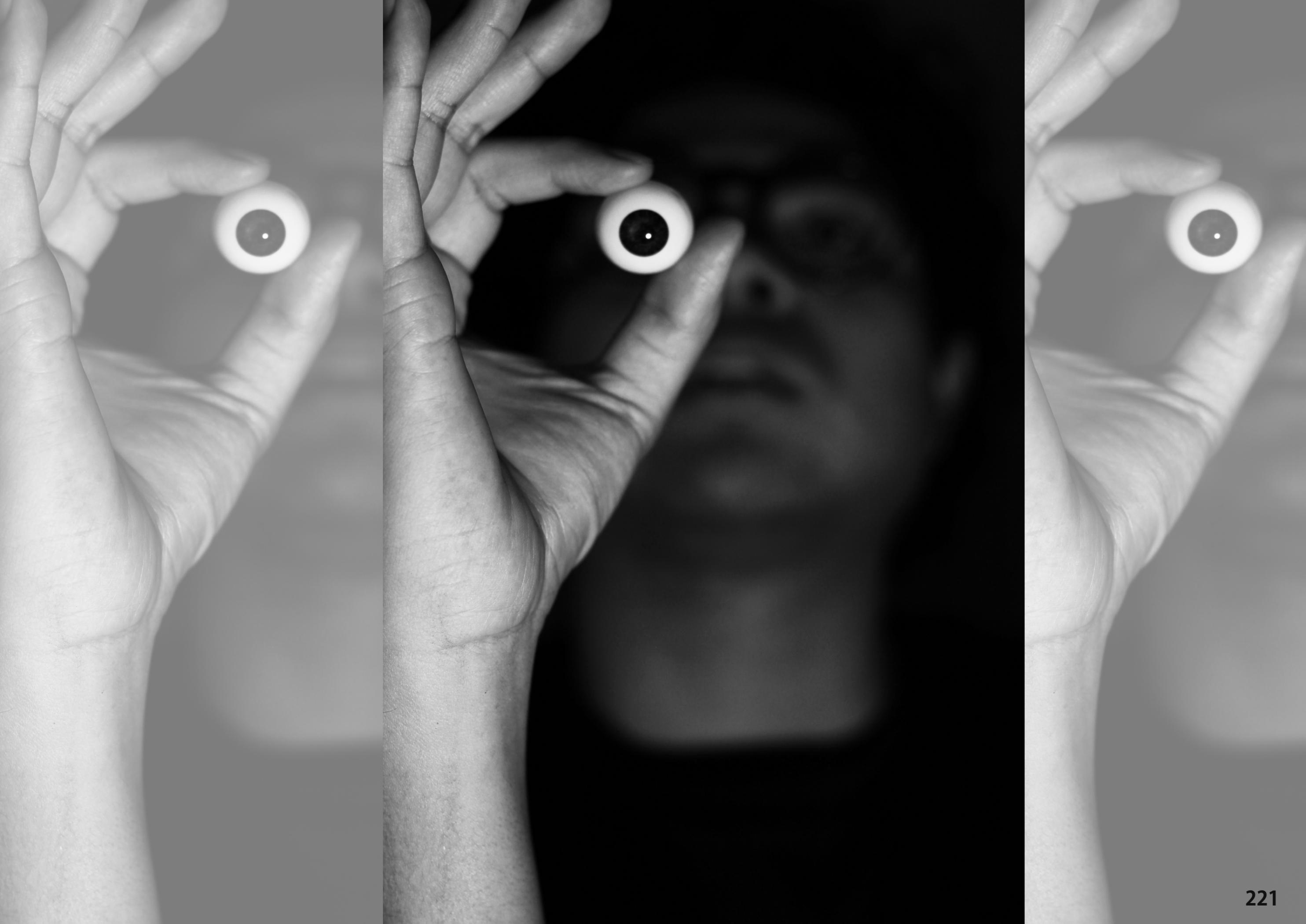
Como estudante de cinema, não posso negar que me debrucei na cinematografia de dois diretores os quais influenciaram a perspectiva de meu trabalho. Por vezes, eu me encontrava nos filmes de Ingmar Bergman como

um de seus personagens em Luz de Inverno (1963) e Persona (1967), como se a aflição do mundo me consumisse à medida que “Deus está em silêncio” e que a linha tênue da vida e da morte já não existisse mais. Noutros momentos, era como se eu estivesse em O Deserto Vermelho (1964), de Michelangelo Antonioni, onde a incomunicabilidade, a solidão e o medo assolam aquilo que é mais profano no homem.

Numa investigação do sofrimento do indivíduo na pandemia, surge em meu ensaio fotográfico uma senhora carregando uma flor. Essa mesma flor está no poema Áporo, de Carlos Drummond de Andrade, outra inspiração que me acompanhou durante a criação destas

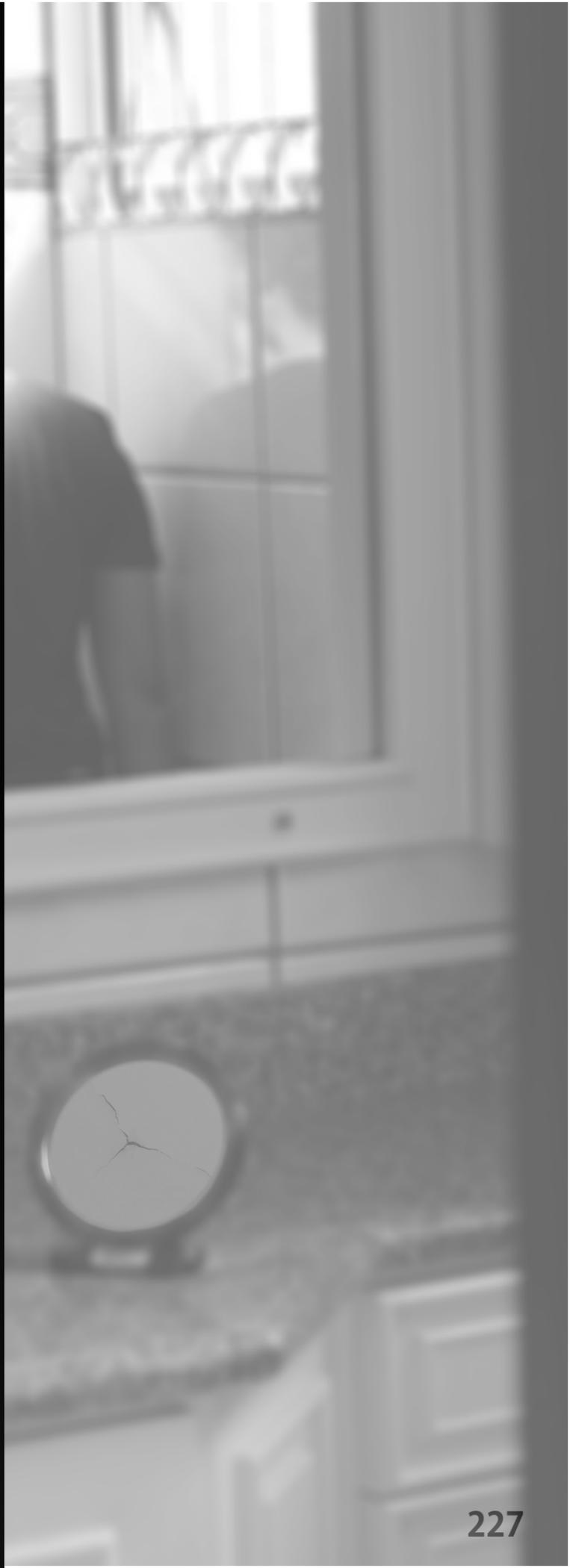
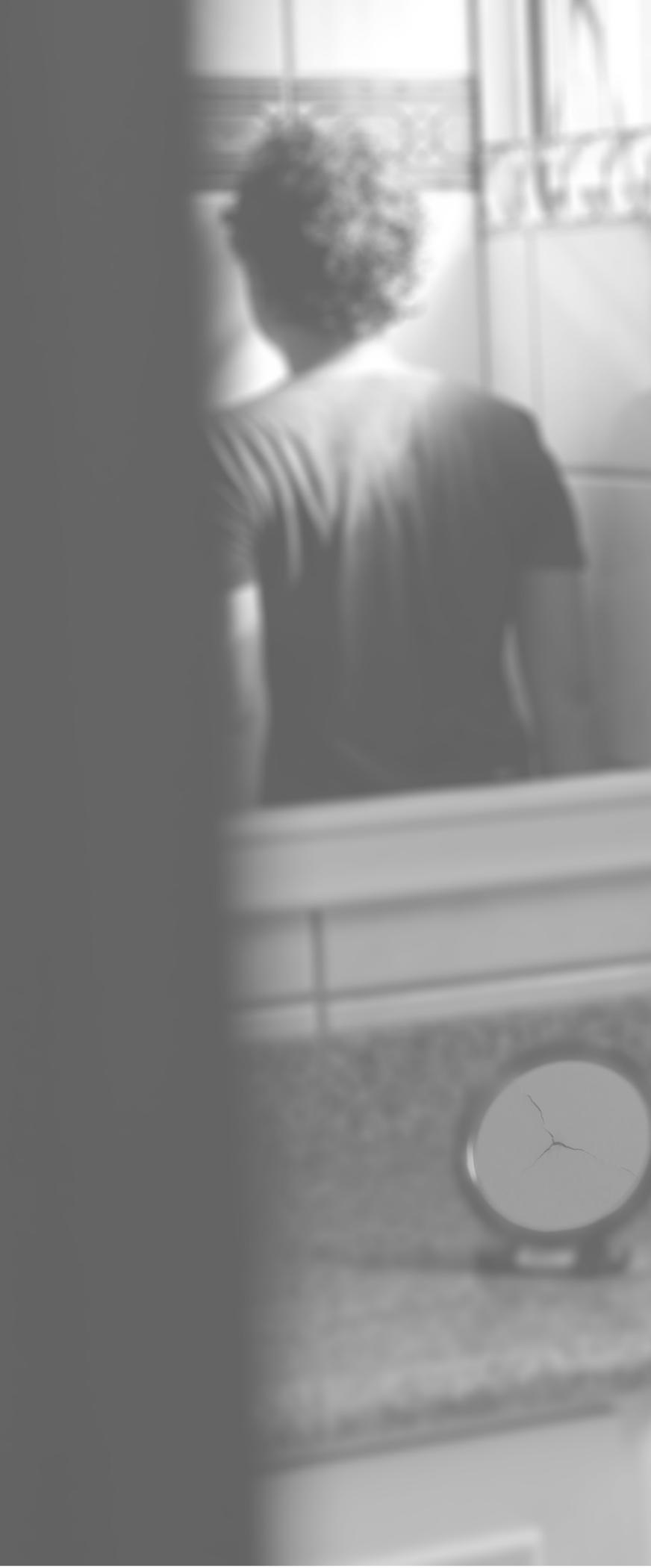
imagens. Em Drummond, “uma orquídea forma-se” numa paisagem desoladora, um “país bloqueado” que nos sufoca e nos oprime. É a metáfora da esperança em meio ao caos.

Portanto, conforme os filmes e a poesia de Drummond me proporcionavam uma compreensão do indivíduo na pandemia, consegui através de meu ensaio fotográfico confrontar a minha própria angústia. Afinal, compreendi que o fazer artístico resiste a um mundo nefasto, onde pouco se crê na poetização da vida.













## Os entregadores na pandemia: linha de frente e precarização

The deliverymen in the pandemic: frontline and precariousness

Luan Bonini Bonilha de Oliveira

Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

**VOCÊ SABE  
O QUE É  
CARREGAR  
COMIDA  
NAS COSTAS  
COM FOME?**

A pandemia precarizou ainda mais o trabalho de entregadores. Diversos fatores, como aumento da jornada de trabalho e queda de valor recebido, acabam piorando ainda mais a situação dos milhares de entregadores no Brasil. Famoso por ter agitado o breque dos aplicativos, o entregador galo de luta é figura fundamental na luta dos trabalhadores de entrega por melhores condições de vida. Galo é exemplo de que a luta muda a vida!



Renan Yamasaki Veiga de Barros

Universidade Estadual de Paulista. Instituto de Geociências e Ciências Exatas.



# AGRADECIMENTOS

Uma revista se faz a partir de várias mãos e gostaríamos de dedicar esta seção para mencionar e agradecer a algumas pessoas e instituições fundamentais para a realização desta edição:

Ao Prof. Dr. Rafael Antonio Duarte Villa, coordenador do Núcleo de Pesquisa em Relações Internacionais (NUPRI) e do CineGRI (Cinema, Geopolítica e Relações Internacionais), projeto de cultura e extensão do NUPRI, sem o qual a CINEstesia não seria institucionalmente possível.

À nossa comissão editorial, composta por Allegra Levandoski, Bianca Souza, Julia Salazar, Mariana Ramos Corrêa da Silva, Sabrina Rocha Oliveira, Sophia Nunes e Vinícius Frederico, por todo o esforço e dedicação editorial que uma revista estudantil exige.

Ao nosso conselho editorial, Dra. Tiana Antunes, Me. Carolina Schiavon, Me. Gustavo Miranda, Me. Laianny Silva Efel, Me. Luiz Baez, Me. Monalisa Bonfim, Me. Pedro Panhoca da Silva, Me. Ramsés Barbosa, Me. Rayssa Mendes, Me. Samanda Castro e Me. Wendell Costa.

Ao nosso entrevistado, Caio Cavechini, pela inspiração e tempo dedicado a compartilhar conosco um pouco de sua vasta experiência e talento.

Aos nossos autores e colaboradores, pelas submissões dos resultados de suas pesquisas, que possibilitaram uma edição rica em diversidade e criatividade.

À Pró-Reitoria de Graduação da Universidade de São Paulo, pelo financiamento oferecido à nossa revista.

Às leitoras e aos leitores que, ao acompanhar nosso trabalho, apoiam a democratização dos espaços editoriais aos estudantes de graduação Brasil afora.

## **REVISTA ESTUDANTIL CINESTESIA**

revista.cinestesia@gmail.com



USP

