



**EM ESPESSURAS DE  
GEOGRAFIAS**  
ensaios em espaços  
fílmicos,  
literários e imagéticos

**Volume II**

Anderson Aparecido da Silva  
Cibele Runichi Fonseca  
Danielle Guimarães Silva Coiado  
Eusania Marcia Nascimento  
Jones Dari Goettert  
Tania Aquino  
(organização)

Copyright © Anderson Aparecido da Silva; Cibele Runichi Fonseca; Danielle Guimarães Silva Coiado; Eusania Marcia Nascimento; Jones Dari Goettert; Tania Aquino.

Capa: *Sentimento espelhado* - Eduardo Miguel Moraes Prestes.

Editoração: Equipe TotalBooks.

Revisão: Equipe TotalBooks.

2024

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Em espessuras de geografias [livro eletrônico] : ensaios em espaços  
fílmicos, literários e imagéticos : volume II / organização Anderson  
Aparecido da Silva...[et al.]. -- Porto Alegre, RS : Totalbooks, 2024.  
PDF

Vários autores.

Outros organizadores: Cibele Runichi Fonseca, Danielle Guimarães  
Silva Coiado, Eusania Marcia Nascimento, Jones Dari Goettert, Tania  
Aquino.

Bibliografia.

ISBN 978-65-88393-69-7

1. Artes 2. Artigos - Coletâneas 3. Geografia 4. Geografia  
humana 5. Sociedade 6. Territorialidade I. Silva, Anderson Aparecido da.  
II. Fonseca, Cibele Runichi. III. Coiado, Danielle Guimarães Silva. IV.  
Nascimento, Eusania Marcia. V. Goettert, Jones Dari. VI. Aquino, Tania.  
24-209505 CDD-304.23

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Geografia humana : Ciências sociais 304.23  
Tábata Alves da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9253

Todos os direitos reservados para os autores.

Não é permitida a reprodução total ou parcial desta obra, por quaisquer meios, sem a prévia  
autorização por escrito do/a respectivo/a autor/a.

*Os autores e as autoras são responsáveis pelos conteúdos apresentados (textos, figuras, quadros etc.) inclusive pela grafia,  
correção gramatical, sintaxe e pelo uso da norma culta da língua portuguesa e de língua estrangeira, e assumem total  
responsabilidade pública e jurídica sobre os mesmos.*

EDITORA TOTALBOOKS® LTDA.

[www.totalbooks.com.br](http://www.totalbooks.com.br)

[contato@totalbooks.com.br](mailto:contato@totalbooks.com.br)

**EDITORA TOTALBOOKS**

**CONSELHO EDITORIAL MULTIDISCIPLINAR**

Dr<sup>a</sup> Adriana Dorfman  
Dr. Alfa Oumar Diallo  
Dr<sup>a</sup> Ana Maria Colling  
Dr. Antonio Moreno Jiménez  
Dr. Bruno de Souza Lima  
Dr. Celso Augusto Nunes da Conceição  
Dr. Charlei Aparecido da Silva  
Dr<sup>a</sup> Cintia Santos Diallo  
Dr<sup>a</sup>. Cristina Vargas Cademartori  
Dr. Eduardo Salinas Chavez  
Dr. Emerson Galvani  
Dr. Edvaldo César Moretti  
Dr<sup>a</sup> Edvania Gomes de Assis Silva  
Dr<sup>a</sup> Elisabeth Ritter  
Dr. Eliseu José Weber  
Dr. Fabio de Oliveira Sanches  
Dr<sup>a</sup> Gilca Lucena Kortmann  
Dr. Gustavo Daniel Buzai  
Dr. Henrich Hasenack  
Dr. Henri Luiz Fuchs  
Dr. Henrique Carlos de Oliveira Castro  
Dr<sup>a</sup> Irene Santos Garcia  
Dr. Javier Garcia López  
Dr. Jefferson Cardia Simões  
Dr. Jose Luis Gurria Gascón  
Dr. Paulo José Moraes Monteiro e Teixeira Germano  
Dr. Paulo Roberto Fitz  
Dr<sup>a</sup> Patrícia Cristina Statella Martins  
Dr. Roberto Verdum  
Dr. Rodrigo Stumpf Gonzáles  
Dr. Rogério Gomes da Silva  
Dr<sup>a</sup> Valéria Silveira Brisolara  
Dr. Vinícius Gadis Ribeiro



EDITORA TOTALBOOKS®

Av. Willy Eugênio Fleck, 1500/337 – CEP 91150-180 – Porto Alegre - RS

[www.totalbooks.com.br](http://www.totalbooks.com.br)

## APRESENTAÇÃO

Os textos reunidos aqui foram produzidos junto a “Tópicos Especiais de Geografia”, disciplina obrigatória do Programa de Pós-graduação em Geografia (FCH-UFMG), realizada nos meses de abril a julho de 2021. Considerando situações da pandemia da Covid-19, a disciplina transcorreu toda remotamente, com a participação de mais de cinquenta discentes. As restrições fitossanitárias impediram também a realização de qualquer trabalho de campo, atividade comum em outras edições da disciplina; para “superar” pelo menos parcialmente este entrave, decidimos “viver o campo” a partir da análise de filmes, livros literários e imagens (pinturas e fotografias), sobretudo. Produzidas individualmente e em duplas, as análises resultaram em mais de quarenta textos, dos quais vinte e oito reunimos neste livro – dividido em dois volumes.

Cada produção buscou dialogar com o “campo” a partir de referências discutidas em aula. Isso não impediu – e nem poderia – que outras referências participassem das análises, considerando, em especial, que cada aluna e aluno desenvolve temática de pesquisa que já em si tende a apresentar um conjunto bibliográfico importante. Desse modo, as análises seguem perspectivas pensadas e articuladas diversamente, sem deixar de considerar, no entanto, o *espaço* como foco central. Reunidos os textos, chegamos a um título “síntese” ao mesmo tempo interessante e provocativo – assim achamos – *Em espessuras de geografias: ensaios em espaços filmicos, literários e imagéticos*. Mas como assim “espessuras de geografias”? Entendemos que filmes, literatura e imagens não são, em si, digamos, *geográficos*, mas podemos, a partir deles e delas, apontar e discutir elementos e questões que *servem* à possibilidade de leitura geográfica. As *espessuras*, então, refletem as tentativas de *sentir* geografias em linguagens de um “campo” menos convencional, podendo elas – as *espessuras* – serem de várias densidades e intensidades.

As tentativas de *espessuras de geografias* seguem no livro, e desejamos a todas e todos boas experiências de leitura, e, sobretudo, que as referências filmicas, literárias e imagéticas possam acompanhar cada uma e cada um em outras e novas jornadas. Abaixo seguem pequenas e rápidas considerações dos textos dispostos neste volume<sup>1</sup> – mas é em cada um deles, em cada texto, que, entendemos, são tecidas *linhas* para novas costuras – e que, se assim for, que um bonito “tapete de retalhos” possa ainda mais fazer das *geografias* o chão – ou o “campo” – onde *andamos*.

\*

Um homem de mais de meia idade lê um livro, parece uma Bíblia; junto dele, mulheres e crianças, e também outro homem, parecem ouvi-lo, acompanhá-lo, *bendizendo alguém*. Mas logo atrás, bem ao lado, um cacto gigante parece atravessar a todas e todos com espinhos de uma “seca de terra”, de uma “seca de comida”... e de cercas de latifúndio... Em outro lugar, longe-perto dali, duas mãos-mulher se achegam em tábuas de paredes, enquanto um rosto é *emoldurado* por cabelos meio brancos a contrastar com um fundo escuro... Depois ainda uma caneta a embalar uma aluna: o que escreveu, o que escreve? Isso é um pouco do que nos trazem **Marieli Maria Pauli** e **Mariana Santos Lemes** em “Gentes na/da terra e suas geografias: diálogos com fotografias de Sebastião Salgado”, e então a nos fazer *ver* de tal jeito que o coração nunca mais há de parar de sentir.

**Patrícia Pogliési Paz** segue as “pegadas” de um *boi*, de uma *boiada* inteira, em “Retratos do boi: um olhar geográfico”, em análise de pinturas de Humberto Espíndola (semelhantemente às *pegadas* de Gustavo Henrique de Almeida Ferreira – volume I). Aqui,

---

<sup>1</sup> O volume I é composto por: “Ex-pajé: lugares de etnocídio e de resistência” (Clariana Vilela Borzone), “Índio velho: constelação de ancestralidade, territorialidade e sabedoria espiritual” (Paula Nardey Moriz de Vasconcelos e Cerizi Francelino Fialho), “Sobre a terra há de viver sempre o mais forte: servidão e luta em Torto Arado” (Jéssica Aparecida de Avila Follmann), “Diários de Motocicleta: uma viagem de descobrimentos e redescobrimientos” (Fabiane de Oliveira Moreti Cabrera), “Por uma geografia filmica: uma análise espacial do filme Hoje eu quero voltar sozinho” (Yuri Gabriel Vieira Além), “Encontros e desencontros geográficos em O som ao redor” (João Evanio Borba Caetano), “Eu/Eles em M8: quando a morte socorre a vida de corpos negros que (não) existem” (Odair Santo Gossler), “Titanic: entre territórios e fronteiras” (Antonio Idêrlan Pereira de Sousa, Anderson Aparecido da Silva e Yani Scatolin Mendes), “Possíveis intersecções geográficas por entre pinturas de Humberto Espíndola” (Gustavo Henrique de Almeida Ferreira), “Percepções do Pantanal atravessadas por músicas de Almir Sater” (Joyce Avila de Oliveira e Fernanda Cano de Andrade Marques), “(Des)afetos, cotidiano, corpo e territorialidade em Anticristo: ‘Pain’, ‘Grief’ e ‘Despair’” (Jaquerson Cavanha Rosa), “Um olhar sobre a fronteira na construção de uma identidade regional a partir do filme Caingangue: a pontaria do diabo” (Sônia Barbosa Lopes e Valéria do Ó Loiola) e “Nas espessuras dos caminhos, a densidade do lugar!” (Italo Franco Ribeiro).

um *meio boi/meio gente* segura um troféu como que à imagem e semelhança de uma conquista de um *país* verde-amarelo, enquanto, adiante, um *meio gente/meio boi* cor de oliva rasga uma carne como a dilacerar a terra, em certa *cartografia do poder* e da *arrogância* que parece nunca se desgrudar dos próprios *campos-fazendas* que produz. Depois, ainda um *sopro de fogo* a queimar um “mato grosso” inteiro, *dividindo para reinar* melhor, com mais poder como nunca e acumulação como sempre. Saída? Talvez não haja mais saída alguma, nem para o próprio boi, quando já a onça nem mais seu espaço *nativo* há de encontrar.

A escritora Carolina Maria de Jesus é como um *quarto* habitado por **Priscila Moreira Santos** em “*Quarto de despejo*: uma realidade atual descrita há mais de sessenta anos”. No texto, a autora perscruta, *com* Carolina, a relação entre Deus e a pobreza, entre a favela e corpos *encurvados*, entre uma *condição humana* e uma, digamos, *condição objetal*, entre a catação de papel e o desgosto, entre uma carne quase podre e a fome, entre *políticos* e a falta de políticas públicas, entre, entre, entre... Afinal, quantos *quartos de despejo* são ainda necessários para fazer ver e fazer crer que uma *lata d’água*, mesmo que vergue um corpo- Carolina, em todas as manhãs, será sempre insuficiente para “matar a sede” de cada mulher negra, trabalhadora e favelada, que sempre insistirá e lutará por uma existência menos sofrida e mais cheia de comida, vida e alegria? Quantas?

Uma mulher imigrante escreve, fala, canta, grita, entoa... Uma mulher imigrante *migra* a vida inteira, segue com uma mala pequena, com coisas poucas e com uma poesia simultaneamente doce e amarga. Uma mulher imigrante, Rozana Daza, aqui *relida* por **Rubens Alves da Silva** em “O problema da imigração e a poesia como local de representação”. A imanência da vida *errante* poetizada em versos curtos e longos, assim como os pensamentos às vezes, tão curtos que atravessam mundos todos aceleradamente, ou tão longos a fazer da saudade uma companheira sem fim. Uma mulher imigrante venezuelana que, como nos conta o autor, carrega junto *apenas* “*Cinco cosas. Tengo cinco cosas lejos de casa, Cinco cosas que no olvidare jamás, Mi infancia y sus colores, Mi constancia, Mi creencia, Una fotografía con mi madre, Las melodías de mi padre*”... Se alguém ainda achar que é preciso muito mais, engana-se...

Um apartamento, um prédio em frente ao mar, o vento e o tempo, um espaço “quase” dilacerado. Uma mulher, um corpo, os seios *em falta*, o desejo que não passa. O poder do mercado imobiliário, as lembranças de cada momento, as fotografias do que foi, um cupinzeiro a *roer a existência*... Quantas “sínteses” podem definir *Aquarius* (2016, Brasil), um filme que transita entre um espaço *mercantilista* da cidade e um espaço de corpo e de

uma vida inteira que pulsa na mulher Clara? Uma leitura aqui nos é trazida por **Enio Alencar da Silva** e **Guilherme Aurélio Crestani Magalhães** em “Uma vivência, uma percepção, uma analogia sobre *Aquarius*”, mostrando também que toda *geografia humana* é a relação sempre tensa e intensa entre gente e lugar.

“Os *Amores brutos* que surgem dos animais humanos e não humanos nos encontros da vida” é aqui uma “bruta” contribuição de **João Paulo de Matos Falcão**. Animais *rodeiam* seres humanos mais do que comumente imaginamos, e, no extremo, acompanham-nos em *vidas em mortes*, em *ódios* e em *amores...* Do filme *Amores brutos* (2000, México), uma “trama” geográfica é tecida meio que por acaso, meio que em “coincidências” que apenas com a *rodagem* do filme podem ficar mais explícitas. Em lances e relances, que vão de uma “rinha” de cães a uma modelo “comida” pelo terror ao ver-se “retirada do mundo”, espaços são redefinidos em uma dinâmica entre “violências amorosas” e “amores violentos”.

**Mateus Janú de Lima** refaz, outra vez, as *pegadas* de uma América Latina em “Uma viagem pela América do Sul a partir de *Diários de Motocicleta*” (como já o fizera, antes, Fabiane de Oliveira Moreti Cabrera – volume I). Agora, um *povo todo* a erguer os braços; depois, o *mesmo povo todo* a deixar os *mesmos* braços caídos sobre os joelhos, ou mesmo a dobrá-los junto ao peito. Mais adiante, os *mesmos* braços, junto de outros, ajeitando-se nas cinturas ou mesmo aconchegado no ombro de uma mulher. E depois ainda *apenas* mulheres, mais que cruzar braços ou deixá-los para trás, olham-nos como a nos “abraçar” em profundidade sem par.... Quem são esses, quem são essas? Gentes de uma América *grande demais*, mas nem por isso capaz de reconhecer a todas e todos como *companheiras* e *companheiros* em companhia. Mas mesmo que as oligarquias insistam em acumular cada vez mais, *camaradas* e mais *camaradas* nunca deixaram de abraçar suas e seus iguais, na semelhança que faz todas e todos a verdade que trabalha.

Uma *fábrica americana* – qualquer fábrica, qualquer americana... – é como que uma “síntese” metonímica de uma “América” (entre aspas porque, em geral, os norte-americanos sempre parecem buscar se apropriar dela só para si...), em tensão, em conflito, em contradição. E não seria diferente em *American Factory* (2019, EUA), uma produção fílmica que tensiona concepções e práticas entre trabalhadoras/es norte-americanas/os e trabalhadoras/es chinesas/es. A fábrica é então o *mundo* a querer dar evidência a diferenças no trabalho como que, por vezes, a esconder que qualquer trabalhadora, qualquer trabalhador, é presa e preso junto à teia do dinheiro de um “capital global”. Um pouco é



isso que apreendermos em “*American Factory*: um olhar geográfico”, de **Cleiton Rodrigues de Almeida** e **Caio Cezar Pedrollo Machado**.

O avassalador e civilizador processo moderno-contemporâneo-capitalista se dispôs – e ainda se dispõe – a não deixar *pedra sobre pedra* igual ao antes, não importa onde, não importa quando, não importa contra quem. Será? **Danielle Guimarães Silva Coiado** e **Edmundo Públio Dineli da Costa Júnior**, em “Das Pedras de Rubim às rochas migrantes de Doreen Massey: *Quilimérios*, uma geografia perdida em sua própria história”, buscam apontar uma *direção* diferente, até contrária. Analisando o filme-documentário *Quilimérios* (2020, Brasil), a autora e o autor constatam que uma geografia dominante é sempre – ou também – atravessada por fissuras a impedir uma hegemonia total, mesmo que em meio a rochas de milhões de anos, mesmo que em meio a gentes que se *refugiam* junto a um “nada”... (Será?)

Cada *onde* é sempre uma síntese inconclusa que construímos *nele*, juntas e juntos. Inexiste lugar fora do mundo, portanto, fora da gente, fora das gentes. Se assim o é, é também porque gentes e lugares são em si uma redundância, pois que umas são uns, uns são umas. Desse modo, cada gente, todas as gentes, *fazem-se* lugar, querendo ou não querendo ser/estar onde estão. Talvez seja isso que acontece com “Preciosa”, personagem de filme homônimo (*Preciosa: uma história de esperança*, 2009, EUA) marcada pela violência, pelo estupro, mãe adolescente, uma escola primeira indiferente e uma escola segunda diferente, na qual, então, faz-se acolhida como em *uma geografia da esperança*. Aqui, **Marli Avelino Santos** e **Talita Padua Dias** buscam nos fazer ver e sentir esse trânsito, em “Utopicamente *Preciosa: uma história de esperança* (ou por uma geografia do afeto)”.

Entre duas “tocas” e uma mansão: assim podemos pensar os lugares em *trânsito* mas também *incomunicáveis* em *Parasita* (2019, Coreia do Sul), filme que tem a oriental Seul como expressão de uma Geografia de Um Mundo Inteiro. E então, junto com **Cibele Runichi Fonseca**, pensar, afinal, “Em *Parasita*, quem são os parasitas?” E um *cheiro* entra por todas as frestas de nossa casa, de nossa sala, de nosso quarto, de sótãos e porões, de nosso nariz, pulmão, coração e “geoconsciência”, e ali se instala para nunca mais nos deixar: qual é o cheiro, afinal, de um *mundo* que mostra a todas e todos o sonho de uma mansão, mas que reitera a cada nova respiração porões “i-mundos” de “des-espero”?

Duas mulheres em meio a uma “Geografia Casa Grande & Senzala” em plena cidade de São Paulo, maior metrópole latino-americana: uma mãe que *só pensa* na filha; e uma filha que *só pensa* em não reproduzir automaticamente a condição de “escravizada” da



mãe – porque, também pensa, deve haver uma saída que não a submissão, a subserviência ou uma vida que tudo vê da cozinha da casa da patroa. É assim, um pouco, que “Val” e “Jéssica” (personagens de *um* filme) se juntam aqui a **Cláudia Maria Cândida da Costa Lugli**, e esta última também a perguntar “*Que horas ela volta?*” (também o título de filme, 2015, Brasil); ali, entre uma casa-mansão de divisões *claras* entre onde ser/estar para uma empregada doméstica, Val, e a espera de uma fresta para romper o cerco... E então chega Jéssica, em questionamento – e prática – profundo dos *ondes* que a dominação quer que “se ponha em seu lugar”, mas ela diz não, como um “aqui não fico mais”...

O texto “Um olhar sobre a fronteira na construção de uma identidade regional a partir do filme *Caingangue: a pontaria do diabo*”, de **Sônia Barbosa Lopes** e **Valéria do Ó Loiola**, (re)assiste um dos filmes de David Cardoso, filmado em terras naquela primeira década de (19)70 ainda mato-grossenses, depois viradas Mato Grosso do Sul. Ao mesmo tempo em que *retrata* um território de uma fronteira que avança dominada pela violência, morte e latifúndio, o filme protagoniza a resistência que articula gente indígena e camponesa. Uma criança estuprada, uma família morta inteira e a capangagem coronelista ilustram *ficionalmente* a chegada de um “progresso” acumulador e excludente. Mas que, por outro lado, fez erguer-se moradas de proteção e cuidado, como as autoras também trazem em *modelos* de casas geralmente feitas por suas próprias gentes moradoras.

Cinco mulheres *se atravessam* – talvez mesmo sem saber – em “Mulheres em *Babel*: fronteiras e intimidades”, de **Jones Dari Goettert**. Amélia, Susan, Chieko, Zohra e “avó de Anwar” são *falas* e *silêncios* em *Babel*, filme de Alejandro González Iñárritu (2006, EUA). Amélia “rasga” uma fronteira enquanto é “rasgada” pelo poder do império; Susan se fecha em seu “ocidentalismo” até que uma bala *se inventa* em seu ombro; Chieko é delírio entre uma Tóquio *high tech* e uma vida em fratura; Zohra *espia* a vida enquanto pai e irmãos comem com as mãos a refeição; e “avó de Anwar” faz repousar sobre um ocidente inteiro um cigarro anti-dor.

Boa leitura!

Dourados, MS, 2022.

Anderson Aparecido da Silva  
Cibele Runichi Fonseca  
Danielle Guimarães Silva Coiado  
Eusania Marcia Nascimento  
Jones Dari Goettert  
Tania Aquino  
(organização)

## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO .....	3
GENTES NA/DA TERRA E SUAS GEOGRAFIAS: DIÁLOGOS COM FOTOGRAFIAS DE SEBASTIÃO SALGADO	
Marieli Maria Pauli	
Mariana Santos Lemes .....	3
RETRATOS DO BOI: UM OLHAR GEOGRÁFICO	
Patrícia Pogliesi Paz .....	17
QUARTO DE DESPEJO: UMA REALIDADE ATUAL DESCRITA HÁ MAIS DE SESSENTA ANOS	
Priscila Moreira Santos .....	33
O PROBLEMA DA IMIGRAÇÃO E A POESIA COMO LOCAL DE REPRESENTAÇÃO	
Rubens Alves da Silva .....	46
UMA VIVÊNCIA, UMA PERCEPÇÃO, UMA ANÁLISE SOBRE <i>AQUARIUS</i>	
Enio Alencar da Silva	
Guilherme Aurélio Crestani Magalhães .....	59
OS <i>AMORES BRUTOS</i> QUE SURGEM DOS ANIMAIS HUMANOS E NÃO HUMANOS NOS ENCONTROS DA VIDA	
João Paulo de Matos Falcão .....	73
UMA VIAGEM PELA AMÉRICA DO SUL A PARTIR DE <i>DIÁRIOS DE MOTOCICLETA</i>	
Mateus Janú de Lima .....	93
<i>AMERICAN FACTORY</i> : UM OLHAR GEOGRÁFICO	
Cleiton Rodrigues de Almeida	
Caio Cezar Pedrollo Machado .....	111
DAS PEDRAS DE RUBIM ÀS “ROCHAS MIGRANTES” DE DOREEN MASSEY: <i>QUILIMÉRIOS</i> , UMA COMUNIDADE EM SEU PRÓPRIO TEMPO E ESPAÇO	
Danielle Guimarães Silva Coiado	
Edmundo Públio Dineli da Costa Júnior .....	137
UTOPICAMENTE PRECIOSA: UMA HISTÓRIA DE ESPERANÇA (OU POR UMA GEOGRAFIA DO AFETO)	
Marli Avelino Santos	
Talita Padua Dias .....	147
EM <i>PARASITA</i> , QUEM SÃO OS PARASITAS?	
Cibele Runichi Fonseca .....	159
QUE HORAS ELA VOLTA?	
Cláudia Maria Cândida da Costa Lugli .....	171
UM OLHAR SOBRE A FRONTEIRA NA CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE REGIONAL A PARTIR DO FILME <i>CAINGANGUE: A PONTARIA DO DIABO</i>	
Sônia Barbosa Lopes	
Valéria do Ó Loiola .....	182
MULHERES EM <i>BABEL</i> : FRONTEIRAS E INTIMIDADES	
Jones Dari Goettert (para Aline Robles Brito do Nascimento) .....	200
AUTORAS E AUTORES .....	221

## GENTES NA/DA TERRA E SUAS GEOGRAFIAS: DIÁLOGOS COM FOTOGRAFIAS DE SEBASTIÃO SALGADO

*Marieli Maria Pauli*

*Mariana Santos Lemes*

### Foto-geo-grafias: entre experiências e encontros na escrita

Geografia Minha...

Que é partilha. Que é senão, talvez, plural, incompleta. Pedaco de pedaco. Fragmento. Instante. Momento. Contexto. Processo. Sensível. Pensamento. Poética. Política. Dos afetos. Das palavras. Dos gestos. Dos movimentos. Dos corpos. Das pessoas. Geo-grafia. Escrita da terra. Linguagem da terra. Terra que é gente. Gente que é por isso: - geografias.

*(Antonio Carlos Queiroz Filho, 2018, p. 20).*

As palavras em poemas escritos por Queiroz Filho no livro *Corporema: por uma geografia bailarina* nos inspiram a (re)pensar e (re)construir as geografias que nos movem pelo mundo, e pela escrita sobre esse mundo. Dessa forma, tais palavras e geografias também nos inspiraram na construção deste exercício dessa escrita que diz sobre vidas, sobre geografias feitas de, e por múltiplas gentes nos lugares.

Entendemos que, para além de querer apresentar as imagens demonstradas por fotografias do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra - MST, o texto ganha vida a partir de experiências de escrita geográfica a quatro mãos a fim de compreender a narrativa socioespacial do premiado fotógrafo mineiro Sebastião Salgado que reúne fotografias sobre os 25 anos da história do MST, permeada por sua geografia.

Nesse sentido, a geografia das imagens desvendadas pelas lentes de Sebastião Salgado nos revela territórios e territorialidades de um movimento de e da vida. Essas expressam histórias das relações de poder social em todos os lugares grafados por gentes,

mostradas por uma fotografia escrita tão forte que pode ser lida em todo o mundo sem tradução (Salgado; Francq, 2013).

Foram escolhidas três das quinze fotografias que compõem a exposição 'Movimento sem Terra', cujas apreciações foram sendo construídas a partir dos territórios políticos e da propriedade privada. Nelas foram identificadas as formas mais familiares em que a territorialidade ocorre nas intenções e subjetividades do trabalho de Sebastião Salgado, que nos fazem olhar para as pessoas fotografadas.

De modo semelhante, ao analisá-las, as nossas escritas foram guiadas por nossas próprias intenções, desejando ir além do que nos foi apresentado, ou seja, do que o nosso olhar poderia alcançar. Afetadas ao ver os corpos estampados nas fotografias, permitimos que os nossos pensamentos e sentimentos se encontrassem e, atentas ao que as imagens nos trouxeram, experienciamos o nosso olhar ao fotógrafo, bem como a sua foto-geo-grafia.

Considerando que toda a trajetória de quem fotografa parte de um lugar, sob a ótica desse lugar, a terra é a trajetória que permeia os movimentos sociais do campo brasileiro, a mesma tal qual mostra as imagens fotográficas de Salgado, que nos tocam e nos emocionam em partes e lugares de modo diferente. Por isso, realizamos as análises das fotografias em dois momentos de escrita, para que cada uma das autoras pudesse sentir-se livre e fiel às próprias ideias e particularidades. Entretanto, os sentimentos possíveis que emergiram nas leituras das fotografias foram semelhantes e nos atravessaram de beleza, tristeza e, ao mesmo tempo, esperança.

### **Geo-foto-grafias: territórios da terra e territorialidade das gentes**

O meditador diz ao apresentador de imagens: o que você me esconde ao mostrar essa imagem? [...] Mais brilhante é a imagem, mais perturbadora é a sua ambigüidade [sic]. Pois ela é a ambigüidade [sic] das profundezas.

*(Gaston Bachelard, 1990).*

O diálogo apresentado por Gaston Bachelard no livro "*Fragments de uma poética do fogo*", nos possibilita pensar as relações entre as fotografias, o espaço-tempo, as gentes e o modo como vemos e construímos as nossas geografias neste espaço-tempo. O espaço é movimento e, por isso, irrepresentável (Massey, 2008). Nem mesmo a fotografia pode representá-lo. Assim, a fotografia é nada mais que a captura de um pedaço do espaço em um dado momento, ou seja, o que vemos nela não é uma representação do que ela nos

mostra, é apenas a representação de um modo particular de ver o mundo, de acordo com quem criou essa fotografia e que, a partir de sua criação, influencia também nossos modos de ver o mundo.

Nesse sentido, a Geografia, que é fundamentalmente socioespacial, carrega consigo o desafio de compor as alteridades do espaço. Espaço que está sempre em movimento e aberto a novas possibilidades de relações e encontros ao acaso, e, assim, como uma imbricação de trajetórias, é marcado pela multiplicidade de histórias – até - agora (Massey, 2008). A fotografia nos mostra o espaço ao mesmo tempo em que cria geografias, fruto de suas práticas espaciais. Por esse caminho, as fotografias de Salgado têm, portanto, um componente espacial que lhes é intrínseco bem como ele mesmo afirma:

Todas as minhas fotos correspondem a momentos intensamente vividos por mim. Todas elas existem porque a vida, a minha vida, me levou até elas. [...] A única maneira de contar uma história é voltar ao mesmo lugar repetidas vezes; é nessa dialética que se evolui (Salgado; Francq, 2013, p. 472-473).

Percebe-se que a intencionalidade do fotógrafo é semelhante à do geógrafo, qual seja, tentar estabelecer um sentido possível de compreensão ao caos percebido/vivenciado, tentar se orientar e se localizar no mundo a partir do lugar em que se encontra (Ferraz, 2011). Para isso, como fotógrafo documental, Salgado estabelece referenciais de leitura dos fenômenos de maneira a possibilitar um relato da cena percebida. Assim se deu o encontro com o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra - MST.

Como um movimento socioterritorial de luta e resistência, o MST reúne distintos sujeitos do campo, sobretudo camponeses empobrecidos, em torno de um objetivo central que é a luta pela terra e que, originalmente, está vinculado à luta pela Reforma Agrária (Fernandes, 2012). Esta terra que, antes de mais nada, é fonte de vida para os diversos sujeitos sociais que compõem a base desse movimento. Nela encontram-se camponeses, posseiros e trabalhadores assalariados chamados de sem-terra, além de outros sujeitos sociais engajados em lutas pela terra que anseiam por transformações estruturais na agricultura brasileira.

Esse movimento nasceu no contexto de ocupação da terra e a sua reprodução ocorreu mediante a “espacialização e da territorialização da luta pela terra”. O mesmo autor ainda argumenta que: “As conquistas de frações do território do latifúndio e a sua transformação em assentamento acontecem pela multiplicação de espaços de resistências e de *territórios camponeses*” (Fernandes, 2012, p. 498).

Apesar de ser algo muito importante, a conquista da terra é apenas o primeiro passo para o desenvolvimento da Reforma Agrária. Por isso, as famílias permanecem organizadas no MST e se mobilizam em torno de diversas manifestações e lutas pela conquista de direitos básicos<sup>2</sup>, em resistência aos ataques e imposições dos grupos hegemônicos, como os grandes grupos econômicos, quanto ao uso da terra e desenvolvimento da agricultura restrita à geração de lucros, que ignora e busca silenciar a multiplicidade de territórios, sujeitos e a existência de outros modos de vida e de agricultura.

Foi em um desses territórios atravessados pelo MST, criado no ano de 1984, que o fotógrafo seguiu suas reivindicações por quase 15 anos e presenciou trajetórias de ocupação, resistência e conquista territorial: os acampamentos e os assentamentos, que resultaram na exposição 'Movimento Sem Terra' do fotógrafo Sebastião Salgado, realizada no ano de 2017 e 2018 no estado do Amazonas. A mostra era composta por fotografias que mostram a realidade e o cotidiano de famílias de agricultores e agricultoras do/no campo brasileiro.

Os registros em preto e branco, feitos a partir do olhar artístico e sensível do fotógrafo revelam, também, a possibilidade de fazer uma superexposição a fim de chegar exatamente ao que sentimento do momento do clique (Salgado; Francq, 2013) e relatam a vida de trabalhadores enquanto pessoas na subjetividade do ser humano. São fotografias de mulheres e homens, crianças, adolescentes, jovens, adultos e idosos. Trata-se de sujeitos do/no campo identificados por seu vínculo à terra, por ser espaço de vida e vivência, de trabalho, de produção de alimentos e subsistência, mas, sobretudo, de vidas e histórias que ultrapassam gerações como bem mostra a Figura 1.

Apesar de não conhecermos as histórias das pessoas que aparecem nestas fotografias, podemos direcionar a elas olhares atentos e sensíveis que nos ajudam a pensar em possíveis histórias, trajetórias e vivências desses sujeitos que, como a presença do pé de cacto no plano de fundo da fotografia, mantêm suas raízes firmes e resistentes apesar da aridez da terra. A necessidade e as dificuldades de acesso à terra, bem como a sua defesa para desenvolverem seus modos de vida, faz com que as suas trajetórias sejam historicamente marcadas por gerações que lutam, resistem em meio à violência, à rejeição/exclusão, à desigualdade e à injustiça social.

---

<sup>2</sup> Informações obtidas na página oficial do MST. Disponível em: <https://mst.org.br/quem-somos/>. Acesso em: 13 maio 2018.

Figura 1 - Gentes, terras e afetos.



Fonte: Jornal *online* Amazonas Atual, 2018. Foto de Sebastião Salgado.

Esses são efeitos que, em grande medida, resultam da imposição da lógica capitalista hegemônica sobre seus territórios, envolvendo poder e dominação para a posse de terra, para transformá-la em mercadoria de valor e troca por meio da produção econômica visando apenas a obtenção de lucros. Sobre essa relação estritamente econômica, as primeiras fotografias de Salgado (2013, p. 576) no ano de 1979, momento em que retorna ao Brasil, mostram os desdobramentos dessa lógica capitalista, a partir da situação de vida de camponeses e boias-frias à margem de imensas propriedades agrícolas.

Salgado (2013, p. 576) descreve que a pobreza saltou aos seus olhos, pois, durante o período da ditadura militar, de 1964 a 1984, grande parte dos proprietários rurais venderam suas terras a ‘preços sedutores’ - por conta da inflação da época - a grandes empresas agrícolas. Assim, é como se os camponeses estivessem sido expropriados, pois passaram a viver na precariedade.

Nessa perspectiva, as palavras de Itamar Vieira Júnior, extraídas de uma entrevista ao jornal Brasil de Fato, em que fala sobre o seu livro “Torto Arado”, enriquecem nosso argumento sobre as relações dos diversos grupos sociais, hegemônicos ou contra-hegemônicos, com a terra. O autor tem sua trajetória marcada por experiências junto a grupos sociais que vivem no campo e, a partir do seu romance, pretende “levar o conhecimento da realidade campo e sensibilizar as pessoas”:

O campo vive uma violência permanente ainda, é um lugar de muitas tensões. Parece que é um Brasil que está encalhado ali, no passado, que resiste em ser superado. [...] O alimento que chega à nossa mesa é produzido em grande medida pelo pequeno e médio agricultor. O grande agricultor, o grande latifundiário, o agronegócio produz *commodities* para exportação. Então, a segurança alimentar de todo brasileiro passa, também, pelo trabalho dessas pessoas. Nossas vidas estão intimamente ligadas (Vieira Júnior, p. 1, 2021).



As fotos são capturas de partes do espaço em um determinado momento. Elas são e produzem territorialidades, e carregam consigo subjetividades e intenções de quem as produziu, o fotógrafo. Cada fotografia é composta por muitos significados. Ao olhar uma fotografia, somos instigados a ver além dela, perceber o que está por trás do que chega à nossa vista de modo mais imediato. Nas palavras de Susan Sontag (2004, p. 18), é como se a fotografia falasse conosco e, ao falar, estivesse a nos dizer: “Aí está a superfície. Agora imagine - ou, antes, sinta, intua - o que está além [...]”. É isso que desejamos fazer ao olhar-sentir essas fotografias de gentes: tentar ir além do que elas nos mostram. O que nos dizem essas gentes, esses olhares e gestos?!

### **Com texturas e grafias: diálogos com e sobre as gentes nas fotografias**

Conforme já mencionado, uma das grandes considerações necessárias para olhar e analisar essas fotografias do ponto de vista geográfico é a de reconhecermos que vivemos num espaço constituído por múltiplas trajetórias, encontros e desencontros (Massey, 2008) que compõem e recompõem os lugares e, também, os territórios. Nesse aspecto, ressaltamos as especificidades desse espaço em que vivemos e do qual falamos. Em um contexto mais amplo, o latino-americano, e, de modo mais específico, o Brasil, que é caracteristicamente atravessado por diversos movimentos de grupos sociais e culturais diferentes, com suas particularidades, visões de mundo, práticas, realidades e organizações, que promovem relações sociais, e que atuam em torno da constituição ou defesa de seus territórios, como uma forma de existir e resistir no mundo. E são essas diferenças e particularidades que tornam esse espaço tão múltiplo, plural e vivo.

Dessa forma, o que vemos nas fotografias que serão aqui analisadas a seguir, são gerações de mulheres por meio das gentes envolvidas em movimentos de lutas e resistências junto ao MST. Ao olhá-las, os nossos pensamentos nos remetem às diferentes relações sociais e, portanto, aos diversos territórios que se compõem e se atravessam no espaço apresentado: o corpo; a casa; a escola; o acampamento/assentamento; a terra; o campo; o coletivo de mulheres, especialmente as camponesas; o coletivo de trabalhadores rurais e sem-terra, etc.

Dentre todos esses, o território que primeiro nos afeta é o corpo. O corpo que nos move pelo mundo, que nos permite senti-lo e nele agir: cheirar, olhar, tocar, saborear, ouvir, expressar emoções, falar, silenciar... Corpo que incrivelmente nos faz viver,

vivenciar e colecionar experiências, sentimentos, lugares... É o corpo, o meu, o seu, o nosso corpo, que nos dá tamanho privilégio.

Antes da terra, antes do MST, antes do campo, aos nossos olhos, saltam os corpos, os corpos humanos e femininos. Corpos que figuram como o primeiro território de cada humano (e não-humano). É por meio dele, o corpo, que sentimos o mundo, suas complexidades e suas contradições, seus afetos e desafetos. É por meio dele que o mundo tem sentido. Por meio do corpo fazemos contato com o mundo e com o outro, construímos relações, e desempenhamos funções.

Entretanto, por vezes, os corpos, ainda que em resistência, permanecem submetidos ao poder e controle do outro, dos outros. Dependendo do corpo, este pode ser propriedade particular de cada um apenas para sentir os efeitos mais perversos e negativos de poderes exercidos por diversos atores/grupos/instituições: Estado, capital e diferentes grupos ou indivíduos sociais que acreditam, defendem e reproduzem um modelo de sociedade capitalista moderna que busca homogeneizar todas as gentes e sociedades. Esta sociedade moderna e capitalista, fruto do processo de colonização e exploração é centrada no homem branco, ocidental, heterossexual, adulto, cidadão e intelectual e que forma muitos sujeitos machistas, misóginos, racistas, preconceituosos, e reforçam práticas de exploração, exclusão e desigualdades.

Vivenciamos e sentimos esse mundo com o nosso corpo. Ele é o primeiro espaço de contato com o outro e com o mundo, bem como também é um espaço de disputa, instrumento de luta do qual se faz resistência. Juntos, múltiplos corpos e múltiplas territorialidades são formadas pelos elementos próprios de cada corpo: cor, raça, gênero, classe social, faixa etária ou geracional (Haesbaert, 2020).

Corpo que é poema que é mapa corpo-afeto que conta uma história de quem viveu os lugares como a si mesmo, por isso corpo como primeira Geografia corpo-grafia que é sobretudo vida.

*(Antonio Carlos Queiroz Filho, 2018, p. 265.)*

Essas palavras escritas por Queiroz Filho, podem nos dizer muito sobre o que a fotografia a seguir (Figura 2) nos apresenta.

**Figura 2** - Um corpo, muitas lutas.



Fonte: Jornal *online* Amazonas Atual, 2018. Foto de Sebastião Salgado.

Esse corpo humano, é mulher, maternal e camponês, e, no contexto latino-americano, é um mapa constituído por histórico de intensas lutas e resistências. Para além disso, podemos inventar um nome para ele, pois todo corpo pode ter um nome. Escolhemos chamá-lo Aurora. Aurora, sempre sentiu as alegrias e também as asperezas desse mundo com o próprio corpo, que é o nosso espaço mais particular e íntimo, e por meio do qual vivenciamos intensamente as nossas experiências espaciais, mas também é por meio desse espaço-corpo que somos identificados, diferenciados, discriminados e julgados, já que os corpos possuem características e comportamentos diferentes entre si. Tais diferenças implicam constantes negociações com os outros corpos/espacos ao seu redor para estabelecer diversos tipos de relações, e se posicionar nos lugares e no mundo (Silva; Ornat, 2016).

As marcas impressas em seu rosto revelam muito das vivências de longas trajetórias constituídas de uma vida já vivida até o momento em que foi capturada pelas lentes da máquina fotográfica. Esta máquina fora manipulada por alguém que não estava preocupado em registrar propriamente o lugar, a terra, o território em que Aurora e as outras gentes vivem, enquanto espaço limitado ao seu caráter físico. Ao contrário, parece que o desejo desse fotógrafo era maior, era registrar os sujeitos, as gentes, os corpos, que fazem esse espaço físico/material ser um lugar tal como é, ser um lugar marcado por

múltiplas trajetórias, encontros e não encontros, ser um lugar de vida, de movimentos e ter sentido de existência. E, mais do que registrar, nos dar a ver, pensar e sentir essas gentes e suas vivências.

Logo no primeiro olhar, essa fotografia nos chama atenção: a idosa fotografada parece interagir com quem a olha. Um sentimento nos atravessa ao olhá-la: emoção. Olhando suas mãos, desejamos segurá-las, sentir o toque, pele/textura e calor (talvez frio, mas tanto faz!) dessas mãos que já estão calejadas, marcadas por uma vida inteirinha de muito trabalho. No rosto, também marcado pelas vivências e pelo tempo, o olhar dela expressa desconfiança e, por pouco, um tímido sorriso não aparece. A fotografia está silenciada e estática, mas podemos movimentá-la e dar voz a ela, ao observar os movimentos que esse corpo ensaia.

As expressões em sua face provocam, afetam, emocionam. Suas expressões podem nos contar sobre as andanças e paragens da sua vida. Parece o semblante de quem sente que fez o que precisava ser feito para viver, talvez. Apesar das dúvidas e incertezas, a fotografia chama atenção, ela atrai o olhar e os pensamentos divagam. Não dá para saber se essa pessoa está contente em ser fotografada. Nem mesmo conseguimos perceber outros sentimentos que possam ter lhe atravessado naquele momento: alegria, humildade, gratidão, preocupação. A única coisa que sabemos, é que o fotógrafo quis mostrá-la ao mundo. Por algum motivo, quis que víssemos essa pessoa, que a olhássemos atentamente.

Olhemos então, e pensemos que cada marca em seu rosto poderia contar uma história de vivência ali no campo, junto aos seus. Algumas histórias alegres e outras nem tanto, pois, como bem sabemos, as agruras estão junto às flores e frutos semeados e colhidos no campo, e estão junto a esse corpo feminino abraçado por seu vestido que lhe cobre e aquece, ao mesmo tempo em que seus braços parecem abraçar as tábuas do batente da janela que estão a lhe emprestar a textura e o cheiro da madeira para serem sentidos por esse corpo, cuja a pele ficará também marcada pelas linhas profundas da madeira que lhe empresta o suporte e a segurança de um lugar para chamar de lar. A aliança apertada em seu dedo também produz marca nesse corpo, a marca de uma longa parte da vida unida à outra(s) vida(s), e vidas ligadas à terra, longe da terra, e em luta pela terra e pelas vidas.

Ainda que a fotografia pareça tão silenciosa, e não nos conte a história dessa mulher, podemos imaginá-la construindo trajetórias, relações e lugares em suas vivências permeadas por sonhos, lutas, violências, existência e resistências. De igual sorte, podemos divagar sobre suas atividades cotidianas de mulher, mãe e agricultora, atuando no plantio,

na colheita, nos cuidados com a terra, com os alimentos, com as vidas humanas e também as não humanas, atuando também em ações coletivas pela sua comunidade, e pela sociedade, junto a outras mulheres.

A fotografia nos mostra, portanto, um corpo feminino que vive da/na terra, que representa outros tantos corpos que sentem e dão sentido à terra e que está marcado por suas diversas vivências relacionadas ao campo. O campo que, muito longe da ideia de atraso que tem sido a ele associado, é espaço, lugar e território de vidas, se pensados a partir desses grupos contra-hegemônicos que estão ligados à terra enquanto fontes de vida, de sobrevivência, existência e resistência. O campo tem se tornado cada vez mais um espaço atravessado pelo protagonismo feminino: agricultoras, camponesas, indígenas, quilombolas etc.

Então, diante desse corpo feminino da fotografia, a história que se passa em nossa mente é semelhante à de muitas outras mulheres em seus corpos marcados pelas mais distintas características e territorialidades. Imaginamos que Aurora é uma mulher pobre, camponesa, e é um exemplo das muitas mulheres sem-terra que, para além das batalhas travadas junto ao MST, de luta pela terra, pela reforma agrária, e por transformações sociais, por serem mulheres, também precisam travar lutas diárias, pessoais e coletivas femininas para se posicionarem na sociedade, para serem reconhecidas e respeitadas por todos os trabalhos que desempenham no campo. Cada vez mais podemos acompanhar notícias de que, em toda a América Latina, as mulheres sem-terra se unem e se mobilizam, junto a outras mulheres, em torno de demandas como: fim da violência, reconhecimento do seu trabalho e representatividade.

Assim, imaginamos também que essa mulher idosa, que representa as muitas mulheres que, como ela, não ficam “só” lá no seu cantinho produzindo e vivendo apenas para si. Além de tudo isso, suas atitudes de mulher batalhadora e engajada demonstram que ela não está preocupada somente com os seus; então, junto aos coletivos de mulheres sem-terra, organiza, participa e incentiva ações sociais e ambientais solidárias diversas no campo e na cidade. Elas se movimentam inspirando e semeando resistência em defesa da vida e contra a fome e a violência, e se posicionando em torno de diversas causas: na luta contra a fome com a doação de alimentos por cestas básicas ou marmitas a quem necessita; em defesa do SUS, com doação de sangue para recomposição dos estoques em diversas cidades; denunciando situações de violência, feminicídio, genocídio, desemprego, pobreza,

desmatamento, e exploração pelo agronegócio; pela preservação da biodiversidade e do solo, plantando mudas de árvores em todo o país.

Esses são os trabalhos que as muitas Auroras desempenham pelo país. Elas denunciam e enfrentam as ausências do Estado e ações de desigualdades, exclusões e vulnerabilidades oriundas, em grande medida, de explorações por parte do capital, do patriarcado, do racismo etc. E lutam por igualdade, reconhecimento, autonomia, liberdade e vida a todas as mulheres e a todas as leituras. Tudo isso compõe a história da Aurora, a mulher da foto. Se em seu passado fora oprimida e silenciada, hoje pode ser vista, ouvida e não mais ser calada.

Por meio da presença desse corpo feminino de muitos anos vividos, o espaço nos remete à temporalidade de gerações e, como produto das inter-relações na construção de identidade, se revela, também, na fotografia da Figura 3 como múltiplo, aberto, e em processo.

**Figura 3** - Menina em Escola de acampamento do MST.



Fonte: Jornal *online* Amazonas Atual, 2018. Fonte: Sebastião Salgado.

Múltiplo se faz o espaço na escola, no chão das salas de aula, e nos dizeres de uma vida. Diante dessa expressividade fotográfica, é possível ver o espaço habitado como construção social, como lógica abstrata que, portanto, não se reconhece distante da vida

(Ingold, 2015). A vida aqui é revelada pelo olhar de pouca idade, atravessada pela desconfiança que deixa escapar o sorriso entre o canto da boca. O olhar indagador da menina fotografada nos instiga a uma viagem de volta ao destino de Aurora. No lugar do reconhecimento, a pouca experiência da menina revela a presença cultural apontada nas mãos de quem aprende a escrever cedo a própria história. Talvez, em territórios de localidades diferentes, as vidas desses olhares femininos se deslizam entre lugares e em espaços indeterminados, que revelam as mulheres enquanto sujeitos de enunciação.

Pela história de um movimento de luta pela terra, a escola se faz presente na vivência da infância sobrepondo a visível precarização do parâmetro normativo escolar. A leveza do ser criança mostra o cotidiano com caderno e caneta, além de nos revelar uma localidade e história da qual a modernização hegemônica nos diz que não há nada para ver. Com o caderno sendo abraçado e com mãos firmes de caneta erguida, é possível dar visibilidade aos sujeitos que, segundo o olhar dominante, são ninguéns.

As leves marcas de expressões no rosto da criança relembram em Aurora “uma presença ausente de algo que faz ruído, que deixa vestígios, que relata um som sutil do que ‘grita’ fissuras e que infere esse saber sobre o infinitamente grande” (Koneski, 2008, p. 66). Entretanto, há algo de pertencimento à terra no olhar do corpo jovem que desliza algo para a dor do outro corpo.

Esse “algo” está entremeado pelas relações no processo de vida na produção capitalista da terra, ao modo que o fotógrafo testemunha a ambiguidade de duas mulheres em imagem tal qual saber nenhum abarca, pois capta mais do que vê. Se assim não o fosse, não seria possível ver essa dor “infinita” que nem o olhar, nem a palavra dão conta de explicar.

O “olhar” que penetra na obra não abarca as imagens como experiência; elas excedem. Encontramos nelas mais do que podemos pensar, pois se tornam, diante de nós, o “absolutamente grande” do qual não damos conta e, assim, radicalmente se afirmam como resistência ética. O “olhar” não as envolve nem as desposa, mas funda a “outridade” infinita que é estar diante do Absolutamente Outro” (Koneski, 2008, p. 65, grifos da autora).

Diante dessas imagens do feminino, nós vemos vidas, brinquedos inventados, infâncias relativizadas, mulheres anônimas com suas existências; mas, vemos também, trajetórias tratadas, hegemonicamente, como invisíveis. E, diante desses olhos de quem vê,



a maior miséria é a invisibilidade; ela é perversa pois, independente do estágio de vida sempre nega a existência.

Entretanto, na e com a textura dessas vidas fotografadas “[...] não mais consiste em reproduzir o visível, mas em tornar visível. Tornar visível os sem-fisionomia, os sem-imagem, os excluídos tanto da visibilidade como da vida social e política: os estrangeiros em seu próprio país” (Rouillé, 2009, p. 184).

### **Considerações finais**

Imersas, e nesse exercício de escrita geográfica, nós nos percebemos também envolvidas ali, na inquietude dessa experiência do olhar diante das gentes fotografadas por Sebastião Salgado. Esse movimento de sair do lugar conceitual da questão agrária do campo brasileiro, e ir ao encontro de todos esses corpos apresentados pelas fotografias, sobretudo os corpos femininos, em diferentes tempos com trajetórias plurais, possibilitou a apreciação do retrato. Sobre isso, Eduardo Galeano (1990, p. 45) descreve bem: “os retratos de Salgado oferecem um retrato múltiplo da dor humana. Ao mesmo tempo, convidam-nos a celebrar a dignidade humana. São de uma franqueza brutal essas imagens de fome e de pena, e, no entanto, têm respeito e pudor. Nada a ver com o turismo da miséria...”

Talvez essa tenha sido uma das mais ricas intenções de Sebastião Salgado quando fotografou essas gentes do MST, sobretudo essas mulheres. Ele quis que as olhássemos e, mais do que olhar, que nelas enxergássemos a força, a união, e a solidariedade feminina. Suas fotografias são documentais, são registros, são testemunhos, são denúncias e, simultaneamente, são artísticas, e possuem uma estética para que cada um olhe para elas e veja, em seus corpos, em seus rostos, em suas marcas, a luta e a resistência feminina no campo, na cidade, ou na floresta. Dessa forma podemos nos sincronizar aos seus movimentos e, juntos, lutarmos pelo respeito às vidas, às diferenças, à multiplicidade, e por um mundo melhor.

Com isso, essa experiência de escrita também é permeada de esperança. Escrevemos mobilizadas pela convicção de que as luta pelo direito de acesso à terra e pela vida dos grupos contra-hegemônicos, de um modo geral, em detrimento dos grupos hegemônicos, também nos interessam atravessar, nos marcar e nos provocar a reflexão da diversidade de modos de vida. Acreditamos que essa luta pela existência da multiplicidade de todos os espaços, também é nossa; é de todos os que se alimentam dos frutos dessa terra e que se importam com a sobrevivência da Terra, das gentes e de todos os que nela vivem.

## Referências bibliográficas

- BACHELARD, Gaston. **Fragmentos de uma poética do fogo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- EXPOSIÇÃO ‘Movimento Sem Terra’ reúne obras de Sebastião Salgado. **Amazonas atual**, Manaus, 29 de jun. de 2018. Seção Variedades. Disponível em: <https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/lingua-portuguesa/citacao-de-site>. Acesso em: 27 maio de 2021.
- FERRAZ, Cláudio Benito O.; NUNES, Flaviana G. (org.). **Imagens, Geografias e Educação** - intenções, dispersões e articulações. Dourados (MS): Editora UFGD, 2012.
- FERNANDES, Bernardo Mançano. Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). In: CALDART, Roseli Saete (org.). **Dicionário de educação do campo**. Rio de Janeiro, São Paulo: Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, Expressão Popular, 2012.
- GALEANO, Eduardo. **Nós dizemos não**. 3. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1990.
- HAESBAERT, Rogério. Do corpo-território ao território-corpo (da terra): contribuições decoloniais. **Revista GeoGraphia**, v. 22, n. 48, 2020.
- JÚNIOR VIEIRA, Itamar. **Itamar Vieira Jr: “O Brasil está encalhado no passado, que resiste em ser superado”**. Entrevista concedida a Geisa Marques. Rádio Brasil de Fato, São Paulo, fev., 2021. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2021/02/10/itamar-vieira-jr-o-brasil-esta-encalhado-no-passado-que-resiste-em-ser-superado>. Acesso em: 1 jul. 2021.
- KONESKI, Anita Prado. A “outridade” no êxodo: fotografias de Sebastião Salgado. Disponível em: [http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis11/Poiesis\\_11\\_outreidade.pdf](http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis11/Poiesis_11_outreidade.pdf). Acesso em: 24 maio 2021.
- MASSEY, Doreen. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Tradução: Hilda Pareto Maciel; Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- QUEIROZ FILHO, Antonio Carlos. **Corporema: por uma geografia bailarina**. Vitória: Edição do Autor, 2018.
- SALGADO, Sebastião; FRANCO, Isabelle. **Da minha terra à Terra**. Paralela, 2013.
- SILVA, Joseli Maria; ORNAT, Marcio Jose. O corpo como espaço: um desafio à imaginação geográfica. In: PIRES, C.; HEIDRICH, A.; COSTA, B. (org.). **Plurilocalidade dos sujeitos: representações e ações no território**. Porto Alegre: Compasso Lugar-Cultura, 2016.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Traduzido por: Rubens Figueiredo. Companhia das Letras, 2004.

## Referências imagéticas

- “**Gentes, terras e afetos**”. Fotografia. Sebastião Salgado. Projeto: Terra: Luta dos Sem Terra, MST. 1997.
- “**Um corpo, muitas lutas**”. Fotografia. Sebastião Salgado. Projeto: Terra: Luta dos Sem Terra, MST. 1997.
- “**Menina em Escola de acampamento do MST**”. Fotografia. Sebastião Salgado. Projeto: Terra: Luta dos Sem Terra, MST. 1997.

## RETRATOS DO BOI: UM OLHAR GEOGRÁFICO

*Patrícia Pogliési Paz*

Esse ensaio tem por objetivo central realizar uma leitura geográfica de algumas obras do artista plástico sul-mato-grossense Humberto Augusto Miranda Espíndola, mais conhecido artisticamente como Humberto Espíndola<sup>3</sup>.

Humberto Espíndola nasceu na cidade de Campo Grande, no dia 4 de abril de 1943. Artista plástico brasileiro, difusor do tema bovinocultura, é bacharel em jornalismo pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade Católica do Paraná, Curitiba, em 1965, e começou a pintar um ano antes. Também atua no meio teatral e literário universitário.

Pedroso (2015) destaca que o autor busca elementos na cultura de sua região para trabalhar em suas obras. Em seu trabalho une a figura do boi junto a suas ideias e emoções, retratando situações do cotidiano de uma forma figurativa e abstrata ao mesmo tempo. O artista se consagrou com o tema bovinocultura. Este o acompanha durante toda a sua trajetória artística desde 1967. Sua obra é reproduzida através de pinturas em tela, instalações, pintura em ônibus, esculturas, murais, artes gráficas, sempre buscando novas técnicas que inovam seu trabalho.

Humberto Espíndola, através de várias exposições, alcançou sucesso não só o Brasil, mas também outros países. No Brasil, suas obras estão expostas no Museu de Arte Contemporânea de Campo Grande; Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, e na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Além disso, é possível encontrar obras do autor em exposições virtuais, ampliando assim o acesso a um número maior de pessoas. No ano de 2017, ele publicou o livro “Pintura e Verso” em comemoração aos 50 anos de bovinocultura. Essa obra oferece ao leitor um encontro entre a pintura e a poesia (pintura que se transforma em poesia). No ano de 2019, o Conselho Universitário da Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul,

---

<sup>3</sup> Promovendo um diálogo com o referencial teórico da disciplina Tópicos Especiais de Geografia, entre outras referências.

através da Resolução Nº 65, de 7 de Junho de 2019, concedeu, por unanimidade, o título de Doutor Honoris Causa ao artista plástico Humberto Augusto Miranda Espíndola<sup>4</sup>.

Figueiredo (1994) também fala sobre a arte de Humberto Espíndola sob diferentes olhares:

O assunto não é para ele um fim, mas um meio de reflexão. Sem restringir o assunto à ótica de uma historicidade, Espíndola busca o boi nas ancestralidades míticas, atravessa épocas civilizatórias de ontem, hoje e amanhã, para expressar a ambivalência dos seus desígnios. Essa plástica, ao otimizar as sensações visuais, além de devaneios filosóficos, nos mostra, com a secura da verdade ou com beleza poética, a intrigante dualidade de diâmetros terrivelmente opostos onde o boi é o sujeito do bem e do mal. Equacionando esses valores temporais e intemporais, a arte da bovinocultura alça voos visionários onde as verdades não são absolutas e nem as mentiras são transitórias (Figueiredo, 1994, p. 3).

Dentre as inúmeras obras do autor, não foi tarefa fácil selecionar 5 (cinco), tendo em vista que são obras ricas de significados que nos atravessam, nos provocam inquietudes, dúvidas, compreensão e reflexões sobre o espaço. Inicialmente, julguei necessário trazer um breve contexto histórico da atividade de bovinocultura no estado de Mato Grosso (anterior à sua divisão que deu origem, então, ao Mato Grosso do Sul).

### **Breves considerações sobre o início da atividade de bovinocultura em Mato Grosso**

O autor Fernando Tadeu de Miranda Borges (2001) nos traz algumas informações sobre como iniciou-se a dinâmica da exploração pecuária no estado de Mato Grosso (anterior à divisão). Para ele, a referida atividade iniciou-se em 1737, com a chegada dos primeiros rebanhos de gado que se adaptaram sem problemas à paisagem mato-grossense. Entretanto, “a criação da pecuária só foi assegurada e pôde consolidar-se com a fundação do Forte de Coimbra, por impossibilitar o ataque frequente dos índios Paiaguás, aos estabelecimentos que começaram a atingir o pantanal, na década de 1780” (Borges, 2001, p. 75). Para os autores Silva, Boaventura e Fioravanti (2012),

Com a crescente ocupação de terras e o fortalecimento da economia no litoral, a interiorização rumo ao Brasil Central e Nordeste era questão de tempo. Entre os séculos XVII e XVIII, a introdução e disseminação de gado eram correlatas ao crescente populacional humano e à busca por áreas de mineração. A busca por minérios e a captura de índios foram catalisadores do processo de interiorização dos rebanhos bovinos no Brasil Colônia (Silva; Boaventura; Fioravanti, 2012, p. 36).

---

<sup>4</sup> O título foi concedido em virtude da “imensa contribuição e dedicação à produção artística, relevantes não somente para a formação como para a constituição da cultura sul-mato-grossense, com destaque no cenário internacional” (Memorial-UFMS, 2019, p. 6).

A partir das falas dos autores, já é possível compreender que a introdução dessa atividade em Mato Grosso não foi pacífica, já que houve confrontos entre indígenas e os pecuaristas que avançaram pelo território.

Borges (2001) observa que foi apenas durante o período provincial, especialmente após a Guerra do Paraguai (1864 a 1870) que as fazendas dedicadas à pecuária ampliaram o destaque, atingindo diversas áreas de Mato Grosso.

[...] é possível sugerir que a pecuária mato-grossense, durante o exercício de 1878 a 1879 começou a apresentar uma importância significativa, fundamentalmente quando observa-se que as exportações de gado vacum<sup>5</sup>, carne seca, chifres e crinas conseguiram atingir um valor de 95.976\$320, correspondente a mais da metade do total das exportações realizadas (Borges, 2001, p. 76).

No período de 1910 a 1930, a atividade da pecuária obteve rápida expansão na economia. Em virtude da necessidade de aproveitamento do rebanho bovino criado extensivamente, ocorreu a instalação da indústria de charque no território mato-grossense. Através da industrialização do charque, a carne poderia resistir mais tempo à decomposição. Nesse sentido, a industrialização do charque multiplicou-se a partir do ano de 1884, tendo seu ápice em meados da década de 1920, com um considerável número de indústrias referentes a essa atividade instaladas no estado (em 1923 eram 22 estabelecimentos produtores de charque) (Borges, 2001).

Mamigonian (1986) aponta que, enquanto o setor agrícola e artesanal da economia de abastecimento enfrentava dificuldades diante do reduzido mercado regional e da concorrência externa, ocorreu o crescimento e expansão espacial da atividade pecuária na porção norte de Mato Grosso e alguns motivos contribuíram para isso: a) os altos preços da carne para o abastecimento regional nos primeiros tempos; b) os fazendeiros não enfrentavam problemas ao produzir mais do que o mercado necessitava; c) estrutura fundiária favorável; e, d) baixos custos de produção.

Hoje, o estado de Mato Grosso do Sul conta com um dos maiores rebanhos bovinos do país. No ano de 2018, de acordo com o IBGE, o efetivo do estado ocupava a quarta colocação do país, com cerca de 20.896.700 cabeças, correspondendo a 9,79% do percentual total de bovinos do país.

---

<sup>5</sup> A espécie bovina foi trazida ao continente sul americano no ciclo das grandes navegações. O gado vacum chegou com os colonizadores portugueses e holandeses, trazidos em viagens marítimas que partiram da Península Ibérica e da Ilha de Cabo Verde. A maioria era gado europeu (*Bos taurus*), embora já houvesse mestiços de gado zebu (*Bos indicus*) (Silva; Boaventura; Fioravanti, 2012, p. 34).

Após esse breve contexto histórico da atividade pecuária em Mato Grosso, tentarei, na continuidade do texto, realizar a leitura geográfica de algumas obras de Humberto Espíndola, que podem gerar múltiplas interpretações, porque essas pinturas são espaço e nós somos espaço. Para Massey (2008), o espaço é uma sobreposição de trajetórias, sempre aberto ao inesperado, a eventualidades, e que, mesmo em uma conjunção homogeneizadora e padronizadora, é marcado pela multiplicidade.

### Leitura geográfica de algumas obras de Humberto Espíndola

Com o objetivo de realizar uma leitura geográfica, a seleção das obras do autor consistiu na observação dos elementos e das circunstâncias espaciais em que são retratados; de qual forma se relacionam com a nossa vida; e qual o seu contexto político, econômico, social, cultural, em um espaço de reprodução das lógicas capitalistas. Nesse sentido, as pinturas selecionadas foram: “Bovinocultura” (1968); “O Passeio do General” e “Divisão de Mato Grosso – O Sopro” (1978); e as gravuras digitais<sup>6</sup>: “Bois Indígenas – Pautas” e “Boi – Onça” (de 2000). Todas elas trazem cores expressivamente intensas que convergem para narrar as realidades selvagem, inesperada e simbólica contidas nas mesmas.

Como mencionado, o referido artista plástico fundamenta sua obra em pinturas com a temática bovina, símbolo de riqueza e de poder para o estado de Mato Grosso (do Sul). As obras do autor ajudam a contar a história (ou estórias), a construção do “espaço mato-grossense”<sup>7</sup> até agora, considerando que o espaço sempre está em construção, porque o espaço é

um produto de relações [...] relações que estão, necessariamente, embutidas em práticas materiais que devem ser efetivadas, ele está sempre no processo de fazer-se. Jamais está acabado, nunca está fechado. Talvez pudéssemos imaginar o espaço como uma simultaneidade de estórias-até-agora (Massey, 2008, p. 28).

---

<sup>6</sup> “Os instrumentos oferecidos hoje pelos *softwares*, suas ferramentas – como bem se diz, são um manancial revolucionário para as artes visuais, pois nesse atelier completo, contido no computador, encontra-se condições para que o artista plástico possa realizar-se (ou fazer experiências) como gravador, também no sentido daquele que vai obter resultados na relação com a impressora, e não somente com o vídeo. Estas imagens buscam, portanto, através da erudição do olhar, as delícias do papel. Assim afloram memórias de pintura a guache, água-forte, aquarela, ponta-seca, litografia, enfim, arqueologias de velhas técnicas pontilhando o sonho de quem se envolve no fazer...” (Espíndola, 2000).

<sup>7</sup> Alusão à denominação “espaço-matogrossense” criada pela autora Silvana de Abreu para a área delimitada e analisada em sua pesquisa, e que compreende os limites territoriais dos atuais Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, no contexto de atuação da Superintendência do Desenvolvimento da Região Centro-Oeste – SUDECO (Abreu, 2001).



Na tentativa de trazer a geografia presente nas obras de Humberto Espíndola selecionadas para este ensaio, as mesmas foram dispostas em ordem cronológica. A Figura 1 “Bovinocultura” (de 1968) faz parte de um conjunto de obras inspiradas no tema bovinocultura. A pintura representa o boi como a riqueza da região, condição de poder que se concentra nas mãos de poucos. O boi é a moeda, o dinheiro, o poder econômico, que também acaba se traduzindo em poder político. Para (Raffestin, 1998, p. 58), “o poder visa o controle e a dominação sobre os homens e sobre as coisas”.

**Figura 1** – Bovinocultura.



Fonte: Espíndola, 1968.

A figura em questão traz o boi como centro da pintura, vestido com uma espécie de farda, com uma medalha do lado esquerdo e uma mão segurando um troféu, como um general, na intenção de destacar a sua relevância, sua força pungente, a autoridade e o poder de subjugar os despossuídos de valores. Os elementos medalha, troféu e o quarto traseiro do boi marcado com as numerações 1 e 2, destacando os “cortes nobres”<sup>8</sup>, nos remetem às exposições agropecuárias, onde o boi é um personagem de destaque. O “melhor boi”, o “melhor criador”, entre outros, são premiados nessas exposições agropecuárias. “A carne precisa conseguir suprir a nossa demanda, e, por isso, é preciso diminuir o tempo entre o

<sup>8</sup> As carnes especiais são chamadas assim, pois, desde a raça do animal, sua criação e alimentação, abatimento e tecnologia empregada nos processos, são mais avançados.



nascimento e o abate. É preciso garantir que os bichos não fiquem doentes de jeito nenhum” (Monteiro, 2016).

A bovinocultura é considerada como uma das atividades mais importantes do agronegócio. Contudo, a sua expansão desenfreada traduz-se em um dos instrumentos para a “reprodução ampliada do capital” (Martins, 2009), se apropriando de territórios com suas características peculiares (povo, fauna, flora) para atendimento aos preceitos do capital.

A Figura 2 “O passeio do general” reflete um contexto em que se dava a divisão do estado de Mato Grosso. A imagem, como o próprio nome diz, mostra um general segurando o estado de Mato Grosso (unido), uma estrela na porção que corresponderia ao novo estado, e, em uma das mãos, uma tesoura para cortá-lo (dividi-lo), com as pontas simbolizando um instrumento chamado “fórceps”, que ajuda em certos partos difíceis.

**Figura 2** - O passeio do general.



Fonte: Espíndola, 1978.

Não é mostrada a face do general, somente a lateral e, no ouvido este possui a cabeça de um boi. A presença do general é representada pela farda. O poder é ressaltado no olhar do governo, que indica indiferença ao não olhar para a população dos estados a serem divididos, e o boi no seu ouvido pode indicar que somente as elites pecuaristas eram ouvidas. O general representa o poder central de Brasília, capital do país, com autonomia para a divisão dos estados em vista da Lei complementar nº. 20, instituída em 1974 e que

dispõe sobre a criação de estados e territórios. Nessa época, estava vigente uma ditadura militar no Brasil, um regime autoritário que teve início com o golpe militar em 31 de março de 1964, com a deposição do presidente João Goulart. O regime militar durou 21 anos (1964-1985), e estabeleceu censura à imprensa, restrição aos direitos políticos e perseguição policial aos opositores do regime.

Oliveira (2003) ressalta que, com o objetivo de desenvolver integralmente o sul, assim como dar um possível impulso para o desenvolvimento do norte, a divisão do estado passaria a desobstruir as barreiras que impediam o progresso de ambos os lados. O general Ernesto Geisel, presidente na época, no ato da criação de Mato Grosso do Sul, em 11 de outubro de 1977, afirmou que considerava tal medida uma

necessidade decorrente, em primeiro lugar, de uma imposição geográfica, decorrente também do desenvolvimento do país, e, sobretudo, da ocupação, da utilização de novas áreas que até agora jazem apenas em estado potencial; mas decorrente também de uma necessidade política, tendo em vista um melhor equilíbrio da Federação do dia de amanhã (Geisel, 1977 *apud* Bittar, 1999, p. 107).

Nesse contexto, a divisão se deu em nome do desenvolvimento dos estados do norte (Mato Grosso) e do sul (Mato Grosso do Sul), e, conseqüentemente, o desenvolvimento do país. O recorte do referido espaço ocorreu por meio de uma ação política e com objetivos claros de atendimento aos preceitos capitalistas.

A Figura 3 “O Sopro”, de 1978, também faz parte das obras de Humberto Espíndola que retratam o período de divisão do estado de Mato Grosso. É possível observar um ser somente com cabeça, soprando em direção ao estado de Mato Grosso, e provocando a divisão. Para Alves (2015, p. 232), essa figura “mostra a Bandeira Nacional Brasileira como uma figura mitológica, que apresenta o sopro da vida”. Nesse contexto, o sopro remete à expressão “um sopro de vida” para aqueles territórios a partir da divisão. Alves (2015) ressalta que o artista faz a relação da criação do estado com a criação divina.

O ser humano é a obra prima [sic] de Deus. A Bíblia relata que Deus criou o homem soprando o fôlego de vida nas suas narinas. Gênesis 2:7 conta “E formou o Senhor Deus o homem do pó da terra e soprou em seus narizes o fôlego da vida; e o homem foi feito alma vivente”. Deus criou o homem, o homem cria a história! Sendo uma comparação com o sopro de vida (Alves, 2015, p. 233).

O ser apenas com cabeça na figura, representa o poder do general, simbolizado pelo quepe acima da cabeça, a patente com as estrelas que saem da cornucópia<sup>9</sup>, símbolo de fertilidade e abundância. A cornucópia, pelo formato do chifre, também representa a bovinocultura, como símbolo de riqueza e poder.

**Figura 3** - O Sopro.



Fonte: Espíndola, 1978.

O poder autoritário do general ao dividir o estado de Mato Grosso, também pode ser explicado pelo regime ditatorial que assolava o país na época. Oficializada em 11 de outubro de 1977, pela Lei Complementar nº 31, sancionada pelo então presidente da república Ernesto Geisel, a divisão de Mato Grosso e criação de Mato Grosso do Sul marcou a independência da região sul em relação à Cuiabá, capital de Mato Grosso. A lei, contudo, só entrou em vigor em 1º de janeiro de 1979. Nesse contexto, prevaleceu o interesse nacional sobre o regional, e Mato Grosso do Sul acabou sendo criado por um ato de cima para baixo, sem consulta à população. De acordo com Bittar (1999),

O estado-sonho tornava-se, enfim, estado-realidade: estava criado Mato Grosso do Sul. Mas se o sonho era de todos não se saberá. A ausência de um plebiscito evitou que se apurasse a opinião das duas populações interessadas: a do sul e a do centro-norte. Tendo sido realizada pelo regime militar, só assim a divisão pode prescindir da consulta popular. O povo de nada sabia. Ele mais assistiu do que participou, pois o assunto

<sup>9</sup> A palavra é originária do latim (*cornu copiae* = chifre da abundância). As cornucópias são representações da mitologia grega que envolvem um vaso em formato de chifre, contendo uma grande variedade de frutas e flores em seu interior, como símbolo de fartura.

foi tratado por Geisel como “sigiloso”: o presidente delegara os estudos preparatórios para respaldar o ato a uma “comissão de alto nível”, composta por pessoas pertencentes à ARENA-MT, que tratou de fornecer-lhe os dados necessários. Além disso, a comissão, temerosa de que a gestão de Geisel findasse sem que o assunto fosse levado a termo, procurou criar “fatos” que acelerassem a decisão (Bittar, 1999, p. 108).

A divisão do estado de Mato Grosso, transformou a porção sul em um novo estado, Mato Grosso do Sul. Com base em Sack (2013), podemos dizer que os limites do novo estado serão afetados em relação ao acesso aos recursos e ao poder. A divisão de Mato Grosso pelo regime militar, moldou o comportamento de um lugar, tornando-o um novo território. No caso, Mato Grosso do Sul é um exemplo de territorialidade, que é definida por Sack (2013, p. 76) “como a tentativa, por indivíduo ou grupo, de afetar, influenciar, ou controlar pessoas, fenômenos e relações, ao delimitar e assegurar seu controle sobre certa área geográfica.”

A Figura 4 “Bois Indígenas Pautas” é uma gravura digital; vê-se que a pintura foi realizada em papel pautado e representa o indígena, através da pintura característica de sua cultura, e o boi deitado em meio à pintura. A referida figura traduz-se na apropriação pela bovinocultura do território indígena.

**Figura 4 - Bois Indígenas Pautas.**



Fonte: Espíndola, 2000.



Muitos indígenas foram alijados de seus territórios com a desterritorialização imposta e favorecida pela produção extensiva do gado. Nesse sentido, trata-se de um processo de “destruição e remodelação dos territórios” (Haesbaert, 2001, p. 1775).

Para Haesbaert (2007), o território, em qualquer entendimento, diz respeito ao poder, entretanto, não apenas ao “poder político”. “Ele diz respeito tanto ao poder no sentido mais explícito, de dominação, quanto ao poder no sentido mais implícito ou simbólico, de apropriação” (Haesbaert, 2007, p. 20-21).

Martins (2009) discute sobre a frente de expansão da sociedade nacional sobre territórios dos povos indígenas (movimento definido pelos antropólogos na década de 1950). O autor explicita que esse movimento de expansão territorial,

[...] invariavelmente, resultou e tem resultado no massacre das populações nativas, sua drástica redução demográfica e até seu desaparecimento. O deslocamento progressivo das *frentes de expansão* tem sido, na verdade, um dos modos pelos quais se dá o processo de reprodução ampliada do capital, o da sua expansão territorial (Martins, 2009, p. 24).

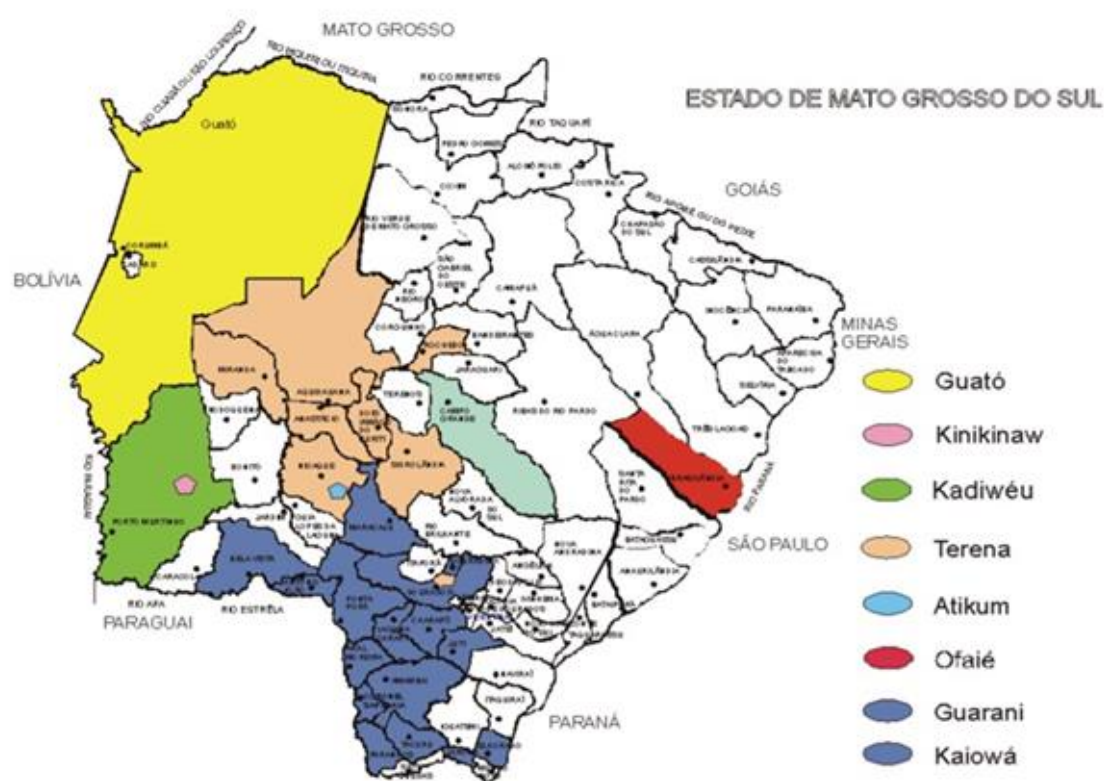
Em meio à perda de territórios, aos conflitos pela terra e à violência sofrida no contato com não indígenas, a população indígena de Mato Grosso do Sul, ainda corresponde à segunda maior do Brasil, com 73.295 indígenas autodeclarados, atrás apenas do estado de Amazonas com 168.680, de acordo com dados do IBGE (2010). Estes números indicam a resistência dos povos indígenas na luta por seus territórios.

De acordo com a Fundação Nacional de Saúde - Funasa (2010), entre os povos indígenas que habitam o Mato Grosso do Sul, estão: os Terenas, Ofaié, Kadiwéu, Guató, Guarani (subgrupos Kaiowá e Nandeva), Kinikinau e Atikum (Figura 5).

Cada etnia possui suas características socioculturais, linguísticas, demográficas, históricas, de localização geográfica, de condições de vida, e de saúde, entre outros aspectos. Estas, são particulares, ainda que possam eventualmente conviver entre si, compartilhar semelhanças e manter relações próximas de parentesco. Essas populações habitam predominantemente a região noroeste e sul do estado, tendo cada uma sua história e organização social específica. Para Brand (1999):

Podemos dizer que, historicamente, no Mato Grosso do Sul, os povos indígenas estiveram e estão no meio do caminho da política expansionista do Estado Brasileiro, que se concretizou, inicialmente, através da violenta expansão da frente de colonização, conhecida como “marcha para o oeste” (Brand, 1999 *apud* Projeto Programa Rede de Saberes, 2007, p. 6).

Figura 5 - Mapa da distribuição da população indígena por etnia em Mato Grosso do Sul.



Fonte: FUNASA/DSEI-MS, 2010.

A realidade da população indígena é marcada pela perda territorial e pelo correspondente confinamento em terras indígenas reduzidas, com seus recursos naturais profundamente comprometidos (Projeto Programa Rede de Saberes, 2007, p. 4).

A Figura 6 “Boi-Onça” retrata um boi sendo atacado por uma onça-pintada<sup>10</sup> em meio a uma porção de vegetação localizada mais ao centro da imagem, rodeada por campos limpos, durante a noite, retratada pela lua e estrelas. Essa imagem indica uma disputa da onça por alimento. Devido à predação do gado, a onça acaba sendo vista pelos fazendeiros como uma ameaça. Contudo, no meu entendimento, a figura também nos convida a refletir sobre aquele ecossistema (no caso, o Pantanal sul-mato-grossense). Até que ponto a atividade pecuária é realizada (convive) com o mesmo, sem causar danos?

<sup>10</sup> A onça-pintada é um animal de porte majestoso, elegante, de corpo robusto e musculoso, com pernas e patas fortes onde se inserem garras poderosas e afiadíssimas. Velozes e ágeis, estes felinos têm a capacidade de dar grandes saltos. São muito procuradas por sua pele, razão pela qual, além de vítimas dos desmatamentos que destroem seu habitat natural, estão ameaçadas de extinção. Cada vez mais a onça-pintada é encontrada com baixa frequência nos ecossistemas brasileiros. Por ocuparem o topo da cadeia alimentar, são considerados bioindicadores, isto é, o registro de sua ocorrência garante um ecossistema preservado (IBGE, 2001).

De acordo com o Projeto Ambiental Bichos do Pantanal, a maior densidade da espécie onça-pintada é encontrada nos rios do Pantanal, mas também há indícios de perda de habitat e caça.

O Pantanal caracteriza-se pelas condições naturais marcadas pela sazonalidade das estações climáticas que determinam um período anual de cheia e outro de seca (às vezes severas), entremeados pela vazante. Essas características naturais influenciam na dinâmica da fauna, da flora, das atividades econômicas e no modo de vida dos seus habitantes, principalmente das áreas rurais (Rossetto; Girard, 2012).

**Figura 6 - Boi-Onça.**



Fonte: Espíndola, 2000.

O estudo produzido pela organização não governamental WWF-Brasil, com apoio técnico da Embrapa Pantanal, no ano de 2012, destaca que, nesse ambiente, as características regionais, principalmente o sobe e desce das águas, vêm moldando a criação do gado há quase 300 (trezentos) anos. O primeiro registro oficial de pecuária é de 1737. Atualmente, 95% das terras pantaneiras são propriedades privadas, e, oito em cada dez hectares dessas áreas, servem à bovinocultura de corte. Ressalta-se, ainda, que “não há dúvida de que a conservação dessas paisagens está atrelada ao manejo adequado dos recursos naturais realizado pelo homem pantaneiro. Ou seja, o modelo de pecuária extensiva chegou a um “‘equilíbrio’ entre o gado e a natureza” (WWF-Brasil; Embrapa Pantanal, 2012, p. 5).



Nesse contexto, Süssekind (2012) relata que a pecuária movimentou a economia de Mato Grosso do Sul, principalmente nas terras pantaneiras, e os fazendeiros são figuras que dominam a cena política no estado. O estudo da WWF-Brasil e Embrapa Pantanal adverte que essa convivência entre gado e natureza vem sendo ameaçada por atividades humanas,

[...] pois entre as principais ameaças à Bacia do rio Paraguai, especialmente na sua parte alta, estão o desmatamento e o manejo inadequado de terras para agropecuária, causadores de erosão, sedimentação de rios e alagamento de áreas que antes não alagavam. Na bacia vivem hoje mais de oito milhões de pessoas, há 30 milhões de cabeças de gado e quase sete milhões de hectares plantados. Outro ponto importante para manter esse equilíbrio é o manejo correto das pastagens e dos rebanhos. As pastagens nativas são o principal recurso natural do Pantanal, são encontradas em praticamente todas as paisagens e além de servir como alimento para o gado e para os animais silvestres, tem outras importantes funções ambientais: protegem o solo, fazem ciclagem de nutrientes, funcionam como reservatórios de água e outras (WWF-Brasil; Embrapa Pantanal, 2012, p. 6).

Para Rossetto e Girard (2012, p. 142), “os avanços tecnológicos e o advento do capitalismo globalizado revelam que, paulatinamente, as técnicas de manejo da pecuária pantaneira são transformadas com vistas à maior lucratividade, gerando impactos na dinâmica natural.” Nesse contexto, as crescentes alterações ambientais provocadas pelo homem, em um sistema de acumulação ampliada do capital, assim como o desmatamento e a caça de animais silvestres são causas de diminuição da população da onça-pintada no Brasil. Reduzir essas ameaças é fundamental para garantir a sobrevivência desse felino, e a integridade dos ecossistemas do Pantanal.

### **Considerações finais**

O artista plástico Humberto Espíndola fundamenta sua obra em pinturas com a temática bovina, símbolo de riqueza e de poder para o estado de Mato Grosso (do Sul). As obras selecionadas para esse ensaio foram produzidas em contextos históricos distintos e as mesmas refletem esses momentos.

As figuras 1, 2 e 3 (“Bovinocultura”; “O Passeio do General” e “Divisão de Mato Grosso – O Sopro”) das décadas de 1960 e 1970, refletem, além de características socioeconômicas de Mato Grosso (do Sul), o regime ditatorial que governou o país no período de 1964 a 1985. Já as figuras 4 e 6 (respectivamente “Bois Indígenas – Pautas” e “Boi-Onça”), foram produzidas na década de 2000, em um contexto político diferente, o da democracia - sistema político em que os cidadãos elegem os seus dirigentes por meio

de eleições periódicas; entretanto, a dinâmica socioeconômica reflete cada vez mais a acumulação ampliada do capital, com todos os seus efeitos.

Com base na leitura das pinturas, ficou nítido que, durante o processo artístico, Humberto Espíndola foi redefinindo o tema e a plástica das pinturas trazendo sempre uma nova expressão. Na Figura 4, o artista tenta mostrar a situação dos povos indígenas que foram desterritorializados para a realização da atividade de bovinocultura. E, especificamente na Figura 6, a onça pode ser lida como um contraponto aos “territórios” das figuras 1, 2 e 3, ou seja, como uma resistência à territorialização e dominação da bovinocultura.

### Referências bibliográficas

ABREU, Silvana de. **Planejamento governamental: a SUDECO no espaço matogrossense: contexto, propósitos e contradições**. 2001. 323 p. Tese (Doutorado em Geografia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo-SP, 2001. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8136/tde-28022002-232232/pt-br.php>. Acesso em: 20 jun. 2021.

ALVES, Genivaldo Antonio. História e memória: a arte de Humberto Espíndola. *In: III Encontro de História da Educação da Região Centro Oeste (EHECO)* – Catalão-GO, agosto de 2015.

BITTAR, Marisa. Sonho e realidade: vinte e um anos da divisão de Mato Grosso. **Multitemas** (UCDB), n. 15, p. 93-124, Campo Grande-MS, outubro de 1999.

BORGES, Fernando Tadeu de Miranda. **Do Extrativismo à Pecuária: algumas observações sobre a história econômica de Mato Grosso – 1870 a 1930**. São Paulo-SP: Scortecci, 2001.

ESPÍNDOLA, Humberto (1967: Corumbá, MS). *In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento264836/humberto-espindola-1967corumbams>. Acesso em: 19 maio 2021. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 9788579790607.

ESPÍNDOLA, Humberto. **EXPOSIÇÃO VIRTUAL 2000 - Gravuras Digitais Humberto Espíndola**. Realização: Coordenação de Cultura e Vivência da UFMT/PROCEV. Museu de Arte e de Cultura Popular (MACP/UFMT). Galeria Mirante das Artes. Disponível em: <https://2000gravurasdigitaisdehumbertoespindola.wordpress.com/>. Acesso em: 19 maio 2021.

FIGUEIREDO, Aline. A propósito do boi, a arte da bovinocultura. *In: FIGUEIREDO, Aline. A Propósito do Boi*. Cuiabá: UFMT, Cuiabá, 1994. Disponível em: [http://humbertoespindola.com.br/\\_textos/figueiredo\\_aline-a\\_proposito\\_do\\_boi.doc](http://humbertoespindola.com.br/_textos/figueiredo_aline-a_proposito_do_boi.doc). Acesso em: 5 jul. 2021.

FUNASA, (2010) - FUNDAÇÃO NACIONAL DE SAÚDE. SUEST/MS - SUPERINTENDÊNCIA DO ESTADO DE MATO GROSSO DO SUL. **Relatório de Gestão do exercício de 2010**. Assessoria de Planejamento. Campo Grande – MS. Disponível em: <http://www.funasa.gov.br/site/conheca-a-funasa/prestacao-de-contas/>. Acesso em: 7 jun. 2021.

HAESBAERT, Rogério. Da desterritorialização à multiterritorialidade. *In*: IX Encontro Nacional da ANPUR, 2001, Rio de Janeiro. **Anais [...]** Rio de Janeiro: ANPUR, 2001, v. 3. p. 1769-1777.

HAESBAERT, Rogério. Território e Multiterritorialidade: um debate. **GEOgraphia** (UFF), v. 17, p. 19-45, 2007.

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Fauna ameaçada de extinção**. Centro de Documentação e Disseminação de Informações. Rio de Janeiro: IBGE, 2001.

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Os indígenas no Censo Demográfico 2010**: primeiras considerações com base no quesito cor ou raça. Disponível em: [https://www.ibge.gov.br/indigenas/indigena\\_censo2010.pdf](https://www.ibge.gov.br/indigenas/indigena_censo2010.pdf). Acesso em: 14 jul. 2021.

MACP/UFMT - Museu de Arte e de Cultura Popular. **Exposição “Pintura e Verso” de Humberto Espíndola**. Disponível em: <https://macpufmt.wordpress.com/2020/04/03/exposicao-pintura-e-verso-de-humberto-espindola/>. Acesso em: 19 maio 2021.

MAMIGONIAN, Armen. Inserção de Mato Grosso ao Mercado Nacional e a Gênese de Corumbá. **GEOSUL**, n. 1, 1º semestre, 1986.

MARTINS, José de Souza. *Fronteira: a degradação do outro nos confins do humano*. São Paulo: Hucitec, 1997.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MEMORIAL-UFMS. **Doutor Honoris Causa** – Humberto Augusto Miranda Espíndola. UFMS, 2019. Disponível em: <https://www.ufms.br/wp-content/uploads/2019/11/PDF-humberto-para-site.pdf>. Acesso em: 1 jun. 2021.

MONTEIRO, Karen. **E a gente aqui pastando...** 3 de outubro de 2016. Blog Arte na Roda. Disponível em: <https://conexaoplaneta.com.br/blog/e-a-gente-aqui-pastando/#fechar>. Acesso em: 19 maio 2021.

OLIVEIRA, Tito Carlos Machado de. **Agroindústria e reprodução do espaço**. Brasília: Ministério da Integração Nacional; Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2003.

PEDROSO, Adriana Ferreira. **Humberto Espíndola**. Disponível em: <http://adrianaferreirapedroso.blogspot.com/2015/05/humberto-espindola.html?m=0>. Acesso em: 1 jul. 2021.

PROJETO AMBIENTAL BICHOS DO PANTANAL. Disponível em: <https://www.bichosdopantanal.org/onca-pintada/>. Acesso em: 8 jul. 2021.

PROJETO PROGRAMA REDE DE SABERES (2007). **Permanência de Indígenas o Ensino Superior 2008/2010**. Campo Grande/MS.

ROSSETTO, Onélia Carmem; GIRARDI, Eduardo Paulon. Dinâmica agrária e sustentabilidade socioambiental no Pantanal brasileiro. **Revista NERA**. Presidente Prudente, Ano 15, n. 21, p. 135-161, jul-dez./2012.

SILVA, Marcelo Corrêa da; BOAVENTURA, Vanda Maria; FIORAVANTI, Maria Clorinda Soares. História do Povoamento Bovino no Brasil Central. **Revista UFG**. Dezembro 2012 / Ano XIII n. 13. Disponível em: [https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/694/o/13\\_05.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/694/o/13_05.pdf). Acesso em: 5 jul. 2021.

SÜSSEKIND, Felipe. A onça-pintada e o gado branco. **Anuário Antropológico** (Online). v. 37 n. 2, 2012.

WWF-BRASIL; EMPRAPA PANTANAL. **Conservando pastagens e paisagens-pecuária de corte no Pantanal**. 1. ed. / outubro de 2012. Disponível em: [http://d3nehc6yl9qzo4.cloudfront.net/downloads/conservando\\_pastagens\\_paisagens\\_w eb.pdf](http://d3nehc6yl9qzo4.cloudfront.net/downloads/conservando_pastagens_paisagens_w eb.pdf). Acesso em: 6 jul. 2021.

### **Referências imagéticas**

**Bovinocultura**. Pintura. Humberto Espíndola, 1968.

**O passeio do general**. Pintura. Humberto Espíndola, 1978.

**“O sopro”**. Pintura. Humberto Espíndola, 1978.

**Bois Indígenas Pautas**. Gravura. Humberto Espíndola, 2000.

**Boi-Onça**. Pintura. Humberto Espíndola, 2000.

## **QUARTO DE DESPEJO: UMA REALIDADE ATUAL DESCRITA HÁ MAIS DE SESENTA ANOS**

*Priscila Moreira Santos*

*Quarto de despejo*, publicado em 1960, retrata a vida das pessoas que (sobre)vivem em favelas, e o dia a dia de Carolina Maria de Jesus e dos seus três filhos - Vera Eunice, João José e José Carlos – seus contratempos, dificuldades, e agruras, como diz a autora. Carolina, a autora, nasceu na cidade de Sacramento, Minas Gerais, em 1914, cursou apenas dois anos do ensino fundamental, e se mudou para São Paulo no ano de 1947.

A escrita é marcada pela oralidade e objetividade. Uma realidade cruel, mas de uma força extraordinária. Ao ler o livro-diário, a sensação que temos é de uma conversa, na qual a autora nos chama para dentro de sua casa e nos convida a entrar na sua intimidade, fazendo-nos sentirmos próximos. Em certos momentos, a vontade é a de revoltarmo-nos juntos, em situações que também nos causam indignação. Ela é capaz de marcar nossa alma, com uma escrita tão dolorosa quanto profunda.

É notória a quantidade de Carolinas no mundo. Muitas pessoas podem ler a obra como uma narrativa, mas, muitas pessoas se identificam com a cruel realidade descrita nas duras páginas do seu diário, se veem naquelas páginas, vivenciam a fome, a miséria; de fato, vivem no quarto de despejo. Mulheres, negras, “mães solo”, batalhadoras. Cada passagem poderia ser o relato de tantas outras, alterando apenas alguns nomes. Acredito, também, que por esse motivo é tão brilhante; a autora conseguiu dar voz a tantas Carolinas Marias, que, até hoje (infelizmente), podem se identificar com a realidade retratada há sessenta anos por essa mulher que, a cada página, demonstra tanta força e coragem, e, ao mesmo tempo, demonstra tanta humanidade e sofrimento.

Desta maneira, lendo seu diário, também tive vontade de conversar com a autora e deixar registrada as emoções sentidas ao ler suas páginas que, por vezes, nos remetem a algumas lembranças de situações que nos marcaram, as quais, com certeza, assim como o seu livro, são capazes de nos fazer refletir sobre nossa própria humanidade.

Abaixo seguem algumas singelas páginas para descrever esse sentimento que eu gostaria de compartilhar com a autora.

Deus é sóbrio [sic]. E o advogado dos humildes. Os pobres são criaturas de Deus. E o dinheiro é um metal criado e valorizado [sic] pelo homem (Jesus, 2004, p. 50).

### **Carta para Carolina**

Estimada Carolina: aqui, agora, escrevo para, primeiramente, lhe parabenizar por sua força e determinação em meio a tantas adversidades, e, acima de tudo, sua capacidade de ter esperança, - pois acredito que quem escreve como a senhora, tem muita esperança - fé em Deus. Creio que a fé é capaz de manter as pessoas firmes, sustentá-las e não deixar que elas desistam, conseguindo lidar com situações tão extremas como a sua; esperança que Deus virá em seu socorro, pois sem ter a que se apegar em determinados momentos, perdemos o chão. Então, creio que se não fosse essa certeza, a esperança em Deus, iríamos acreditar em quê? Em pessoas mais miseráveis que nós, que tudo que tem na vida é apenas o dinheiro e nada mais? Enfim, a fé é realmente uma força capaz de nos manter firmes, e trazer um pouco de sanidade em situações desesperadoras.

Quando despertei pensei: eu sou tão pobre. Não posso ir num espetáculo, por isso Deus envia-me estes sonhos deslumbrantes para minh'alma dolorida. Ao Deus que me proteje [sic], envio os meus agradecimentos (Jesus, 2004, p. 107).

### **Sinestesia**

Por ignorância minha, eu nunca tinha escutado falar de Carolina Maria de Jesus, mas fui desafiada a escrever sobre “Quarto de Despejo”. Imediatamente tratei de conseguir o livro. Devorei-o em poucos dias e, sinceramente, enquanto escrevo este capítulo, ainda estou digerindo todo esse sentimento, que por vezes beira a revolta, em outras, o orgulho, a compaixão, a ira, sentimentos que fui experimentando ao folhear o diário. Além desses sentimentos, às vezes, penso que desenvolvi certa sinestesia, pois, ao ler as palavras em preto e branco, achava que podia sentir o cheiro do esgoto, barro, fétido, pútrido; o gosto que, muitas vezes, era amargo, ácido; e, até ouvir as brigas, discussões, lamúrias. Nunca ouvi, de fato, sua voz, mas não tem como não escutar o tom de tristeza, de dor, de angústia e de tantos outros tormentos.

Chegaram novas pessoas para a favela. Estão esfarrapadas, andar curvado e os olhos fitos no solo como se pensasse na sua desdita por residir num lugar sem atração. Um lugar que não se pode plantar uma flor para aspirar o seu perfume, para ouvir o zumbido das abelhas ou o colibri acariciando-a com o seu frágil biquinho. O unico [sic] perfume que exala na favela é a lama podre, os excrementos e a pinga (Jesus, 2004, p. 42).

Confesso que tudo isso gerou um sentimento muito triste, pois absorver essa obra por todos os poros e ficar inerte é quase impossível; é realmente muito deprimente e profundamente impactante.

### **Invisibilidade social**

Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de veludos [sic], almofadas de sitim [sic]. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo (Jesus, 2004, p. 33).

A invisibilidade social também é algo que nos marca nesta obra, e de certa forma nos fere. Algo que recentemente li que também me trouxe lembranças. O professor Fernando Braga da Costa (*apud* Velho; Hartmann, 2012), doutor em psicologia social, desenvolveu uma pesquisa para o mestrado e para o doutorado, na qual, por dez anos, ele trabalhou como gari dentro da cidade universitária da USP, duas vezes por semana. Ele relatou como tudo muda: a maneira como você é visto, ou não visto, quando está nesta posição. Em uma entrevista, ele contou uma situação que ilustrou essa experiência:

Um professor vizinho de bairro dele costumava encontrá-lo eventualmente nos finais de semana. “Ele me chamava pelo nome, inclusive. ‘O Fernando, com é que você está?’ E eu respondia: ‘Tudo bem’. Certa vez, dois dias depois de um desses encontros ocasionais, ele esbarrou em mim dentro da cidade universitária. Não só não me reconheceu como também não me cumprimentou. Obviamente, nesse dia eu estava trajado com uniforme de gari, varrendo. Não há nada que explique aquele fato a não ser de eu estar com roupas diferentes das usuais” (Velho; Hartmann, 2012).

O professor nos conta a origem dessa invisibilidade. Segundo Costa (*apud* Velho; Hartmann, 2012), a segregação social em classes perpetuada e naturalizada pelo capitalismo, é um dos fatores que é capaz de ocasionar este fenômeno. A distribuição de renda de forma injusta no Brasil contribui para a produção material dessa invisibilidade. Em outras palavras, há maior probabilidade de um sujeito ficar automaticamente invisível dependendo da distância socioeconômica entre eles. Quando há proximidade - socioeconômica - raramente isto ocorre.

Outra condição que contribui para essa invisibilidade é a fixação em atividades profissionais. Costa *apud* Germosgeschi (2019) nos explica que “se o João é gari, a chance de eu conhecê-lo como gari, não como João, é muito grande, especialmente em comunidades com muitos habitantes”. Em cidades menores é mais difícil de acontecer. Sendo assim, o fenômeno, além de estar relacionado à distância de classes sociais, ainda pode ser potencializado quando o número do aglomerado de pessoas for maior.

O professor conclui que não bastam palestras ou aulas falando de igualdade ou coisas do gênero, é preciso agir, mudar a mentalidade. Seria importante, por exemplo, na visão dele, que alunos voluntariamente se disponibilizassem uma vez por semana para limpar os banheiros que eles utilizam; isso certamente seria capaz



de mudar a maneira como eles se relacionam com os funcionários responsáveis pela limpeza.

Eu não estou descontente com a profissão que exerço. Já habituei-me andar suja. Já faz oito anos que cato papel. O desgosto que tenho é residir em favela (Jesus, 2004, p. 19).

Tudo isso ainda me fez lembrar de uma amiga que morou no Japão e lá cursou o ensino fundamental. Ela me contou que eram os próprios alunos que limpavam a escola. Também li uma matéria que falava sobre a conscientização dos japoneses e a prática comum entre eles da limpeza comunitária da vizinhança. Este artigo dizia que, no Japão, não existem garis, e que eles são extremamente responsáveis com seus resíduos (Powell; Cabello, 2019).

Imagino que deve realmente ser um país muito diferente do nosso, apesar das suas proporções e cultura; um dia, quem sabe, alcançaremos uma condição de vida melhor para a população para que ninguém precise se sujeitar a situações como as que você relatou em seu livro.

Eu ontem comi aquele macarrão do lixo com receio de morrer, porque em 1953 eu vendia ferro lá no Zinho. Havia um pretinho bonitinho [...] Ele era jovem e dizia que quem deve catar papel são os velhos. Um dia eu ia vender ferro quando parei na Avenida Bom Jardim. No Lixão, como é denominado o local. Os lixeiros haviam jogado carne no lixo. E de escolhia uns pedaços [sic]: Disse-me:

Leva, Carolina. Dá para comer.

Deu-me uns pedaços. Para não maguá-lo [sic] aceitei. Procurei convencê-lo a não comer aquela carne. Para comer os pães duros ruidos [sic] pelos ratos.

Ele disse-me que não. Que há dois dias não comia. Acendeu o fogo e assou a carne. A fome era tanta que ele não pode [sic] deixar assar a carne.

Esquentou-a e comeu. Para não presenciar aquele quadro, saí pensando: faz de conta que eu não presenciei esta cena. Isto não pode ser real num paiz [sic] fértil igual ao meu. Revoltei contra o tal Serviço Social que diz ter sido criado para reajustar os desajustados, mas não toma conhecimento da existência infausta dos marginais. Vendi os ferros no Zinho e voltei para o quintal de São Paulo, a favela.

No outro dia encontraram o pretinho morto. Os dedos do seu pé abriram. O espaço era de vinte centímetros. Ele aumentou-se como se fosse de borracha. Os dedos do pé parecia leque [sic]. Não trazia documentos. Foi sepultado como um Zé qualquer. Ninguém procurou saber seu nome.

Marginal não tem nome (Jesus, 2004, p. 35 e 36).

## Ocupação de espaços

[...] Eu classifico São Paulo assim: O Palacio [sic], é a sala de visita. A Prefeitura é a sala de jantar e a cidade é o jardim. E a favela é o quintal onde jogam os lixos (Jesus, 2004, p. 28).

Me emocionei demais recentemente ao ver um documentário do cantor Emicida, onde ele, de forma fantástica, fez história. O show onde ele gravou o documentário se passou no Theatro Municipal, em São Paulo, espaço este, como ele nos conta, foi erguido por mãos negras, pessoas que, direta ou indiretamente, tiveram suas presenças negadas neste ambiente; uma reparação histórica, num local tão excludente.

No documentário, ele ainda resgata uma manifestação que aconteceu em 7 de julho de 1978 nas escadarias do Municipal, quando centenas de manifestantes negros protestaram em razão da violência racial. Naquele dia, surgiu o Movimento Negro Unificado (MNU). E, quem estava assistindo ao show dentro do Theatro? Alguns senhores e senhoras que participaram do movimento em 78. O show representou muito mais do que um álbum de música, como citado anteriormente; foi uma reparação histórica.

O trecho da música que eu cito a seguir é do Belchior e foi utilizado em uma música do Emicida, que marcou muito este espetáculo, e que ficou ressoando na minha cabeça.

*Presentemente eu posso me considerar um sujeito de sorte  
Porque apesar de muito moço, me sinto são e salvo e forte  
E tenho comigo pensado: Deus é brasileiro e anda do meu lado  
E assim já não posso sofrer no ano passado  
Tenho sangrado demais  
Tenho chorado pra cachorro  
Ano passado eu morri  
Mas esse ano eu não morro  
(Belchior, 1976).*

Satisfatório saber que você conseguiu alcançar o seu lugar de destaque, as primeiras cópias do seu livro se esgotaram rapidamente, logo na primeira semana de lançamento, e já foi traduzido para treze idiomas, um grande sucesso. Inspirar tantas pessoas e chegar às universidades também foi um grande feito. Sua obra virou leitura obrigatória para vários candidatos a vários vestibulares no país. Considero muito importante esta posição pois é uma realidade que muitos jovens não poderiam conhecer, não poderiam imaginar, pois sabemos que muitos jovens que ingressam nas universidades públicas brasileiras vêm de outras realidades, e, através da sua obra, como eu já disse, podem despertar o seu lado humano e social, entender que, do outro lado a realidade é muito diferente. Por esse motivo, se faz tão importante popularizar obras como a sua, como o show do Emicida, que foi lançado na Netflix, uma plataforma que tem amplo alcance e atinge uma quantidade muito grande de pessoas.

## Política e violência

Quem nos protege é o povo e os Vicentinos. Os políticos só aparecem aqui nas épocas eleitoraes [sic]. O senhor Cantídio Sampaio quando era vereador em 1953 passava os domingos aqui na favela. Ele era tão agradável.

Tomava nosso café, bebia nas nossas xícaras. Ele nos dirigia as suas frases de viludo [sic]. Brincava com nossas crianças. Deixou boas impressões por aqui e quando candidatou-se a deputado venceu. Mas na Camara [sic] dos Deputados não criou um projeto [sic] para beneficiar o favelado. Não nos visitou mais (Jesus, 2004, p. 28).

Não poderia deixar de pontuar a questão política exposta no seu diário. É interessante observar que, na época, o Brasil vivia um momento tanto de tensão quanto de desenvolvimento, os famosos anos dourados, onde o presidente Juscelino Kubitschek lançou o plano de metas, e Brasília, a nova capital do Brasil, estava andando a todo vapor, prestes a ser inaugurada. A contradição relatada é, no mínimo, impressionante. O Brasil estava passando por uma situação ímpar referente à infraestrutura e ao desenvolvimento, com uma meta de “crescer 50 anos em 5” (obviamente mais *slogan* que realidade, pelo menos para a maioria da população). Enquanto isso, havia pessoas abandonadas, sem assistência, marginalizadas, vivendo não só às margens de rios, que serviam como depósito de esgoto, mas às “margens da sociedade”, onde políticos usavam o famoso pão e circo, distribuindo migalhas em períodos de eleições, para, depois esquecerem de suas promessas. Gostaria de dizer que tudo isso ficou no passado, mas infelizmente o número de pessoas que vivem em situações de vulnerabilidade é muito grande, pessoas que não tem acesso a água encanada, esgoto tratado, condições básicas para manter a saúde do cidadão, evitar contaminação, e tantas doenças. O descaso ainda é enorme, e a desigualdade social parece não ter solução.

Deixei o leito as [sic] 5 e meia. Já estava cansada de escrever e com sono. Mas aqui na favela não se pode dormir, porque os barracões são úmidos, e a Neide tosse muito, e desperta-me. Fui buscar agua [sic] e a fila já estava enorme. Que coisa horrível [sic] é ficar na torneira. Sai briga ou alguém quer saber a vida dos outros. Ao redor da torneira amanhece cheio de bosta. E quem limpa sou eu. Porque as outras não interessam (Jesus, 2004, p. 81).

Não sei se posso dizer que hoje a situação das pessoas que residem em favela é pior, mas nos seus relatos não eram comum as drogas ilícitas, a senhora relata muitos casos de pessoas que abusavam do álcool, mas drogas, aparentemente, não eram algo preocupante; a violência relatada era mais doméstica e, claro, com as crianças, brigas entre vizinhos, e pessoas pouco educadas. Existia a prostituição e até casos que devem se configurar como pedofilia, mas a violência com armas de fogo também não era comum, ou pelo menos, pouco relatada. Pela veracidade e fidelidade de suas escrituras posso inferir que eram casos isolados.

Hoje em dia, e já há algum tempo, algumas favelas são locais de muitas intervenções e são locais, também, construídos simbólica e ideologicamente como sendo pouco seguros. É compreensível a senhora não querer criar seus filhos na

favela devido à exposição a certas situações constrangedoras, ou falta de acesso; mas, hoje em dia, julgo a situação sendo um pouco mais complexa. Não gosto muito de acompanhar certas notícias, mas às vezes é quase impossível não esbarrar com alguns casos que são mais comentados; reportagens que parecem coisa de outro mundo. Há alguns anos li uma reportagem onde meninas residentes de algumas favelas, muitas vezes menores de idade, são obrigadas a viver com traficante, em situação de cárcere privado, sofrendo agressões de todos os tipos (Sabóia, 2016). Sinto que, apesar da sua vizinhança não ser das melhores, a situação hoje é mais preocupante, e mais temerosa do meu ponto de vista. Infelizmente, não posso lhe dizer que a situação dos favelados hoje está melhor, pois realmente sou tentada a dizer que não está.

## Empoderamento

Como já citei, acredito que sua obra é capaz de descrever a realidade de muitas mulheres, não apenas brasileiras, mas de muitas outras espalhadas pelo mundo.

Estendi as roupas rapidamente e fui catar papel. Que suplicio [sic] catar papel atualmente! Tenho que levar a minha filha Vera Eunice. Ela está com dois anos, e não gosta de ficar em casa. Eu ponho o saco na cabeça e levo-a nos braços. Suporto o peso do saco na cabeça e suporto o peso da Vera Eunice nos braços. Tem hora que revolto-me [sic]. Depois domino-me. Ela não tem culpa de estar no mundo. Refleti: preciso ser tolerante com os meus filhos. Eles não tem [sic] ninguém no mundo a não ser eu. Como é pungente a condição de mulher sozinha sem um homem no lar (Jesus, 2004, p. 19).

Ora mendiga, ora catando papéis na chuva, outrora escritora, crítica, sagaz, ou ainda mãe, batalhando por seus filhos, pelo sustento, pela educação, pelo espaço, pelas necessidades básicas, saúde. Sua leitura, consciência política, racial, de classe, sua capacidade de enxergar seu lugar e ter compreensão do todo de forma abrangente e geral é simplesmente impressionante.

O senhor Manuel apareceu dizendo que quer casar-se comigo. Mas eu não quero porque já estou na maturidade. E depois, um homem não há de gostar de uma mulher que não pode passar sem ler. E que levanta para escrever. E que deita com lapis [sic] e papel debaixo do travesseiro. Por isso é que eu prefiro viver só para o meu ideal (Jesus, 2004, p. 44).

Realmente, Carolina, a senhora não difere das demais mulheres e pessoas da favela apenas por essas características elencadas, e por sua escrita afiada, mas também pelo seu entendimento, priorizando seus filhos, entendendo que eles são mais importantes do que um relacionamento com outros homens. O que também, é claro, não cabe julgamentos às mulheres que resolveram tentar nova vida; são escolhas e decisões. Mas, com certeza, optar por esta vida solitária tem suas dificuldades: a preocupação com a educação de seus filhos, com o sustento, ter que dar conta de tudo sozinha não é fácil. Os relatos de mal-estar, doenças sua e dos seus filhos, sofridas durante o período relatado, foi de grande aflição. A falta de condições para ir ao médico, realizar algum tratamento, ou ainda comprar algum remédio, se tornava uma preocupação extra. O medo das crianças em perder a mãe,

seu porto seguro, dilacera o coração; elas não poderiam contar com mais ninguém. Os próprios vizinhos eram hostis e, por vezes, maltratavam seus filhos. Se eles a perdessem, estariam jogados à própria sorte e seriam entregues ao juiz.

Passei o dia na cama. Vomitei bilis [sic] e melhorei um pouco. Fui carregar água [sic]. O João ficou contente. Perguntou-me se eu estou melhor. [...] Fiquei com tontura, deitei novamente.

[...] Os filhos estão com receio de eu morrer. Não me deixam sozinha.

Quando um sai, outro vem vigiar-me. Dizem:

- Eu quero ficar perto da senhora, porque quando a morte chegar eu dou uma porretada nela.

Eles estão tão comportados. Ficam confabulando:

- Se ela morrer nós vamos para o juiz.

O José Carlos perguntou-me se a gente vê a morte chegar. A Vera me mandou cantar.

[...] O José Carlos foi na feira catar qualquer coisa. Catou milho, tomate e beringelas. Eu almocei, fiquei mais disposta. Quando eu dou um gemido os filhos choram com medo do juiz. O José Carlos disse-me:

- Sabe, mamãe, quando a morte chegar eu vou pedir para ela deixar nós crescer e depois ela leva a senhora [sic].

[...] Para tranquilizá-los eu disse que não ia morrer mais. Ficaram alegres e foram brincar. O senhor Manoel chegou. Veio ver se eu melhorei. Fiquei contente com a visita (Jesus, 2004, p. 138-139).

Poderia trazer muitas passagens com sua demonstração de força, imposição, e até autossuficiência. Mas sua obra completa é sinônimo de luta, de todo dia ter que levantar, se sentindo bem ou mal e ir atrás de garantir o sustento para os filhos e seu próprio sustento; todos os dias ter que fazer dinheiro para ter o que comer, uma batalha de sobrevivência à fome, uma vida onde se dorme e acorda pensando: será que amanhã teremos o que comer? Tristeza sem direito a declínio, sem direito a estado depressivo, matando um leão por dia.

[...] Eu adoro a minha pele negra, e o meu cabelo rústico. Eu até acho o cabelo de negro mais iducado [sic] do que o cabelo de branco. Porque o cabelo de preto onde põe, fica. É obediente. E o cabelo de branco, é só dar um movimento na cabeça ele já sai do lugar. E indisciplinado. Se é que existe reencarnações [sic], eu quero voltar sempre preta (Jesus, 2004, p. 58).

Quando relatou a sua vontade de morrer, de se suicidar, e inclusive convidar aos seus filhos, me senti angustiada, mas ao ler tanto sofrimento considero ser compreensível esse tipo de pensamento; presumo que somente quem passa por tudo isso pode entender essa medida tão extrema. Mas acredito que, apesar de tanta desilusão, temos que lutar pela vida e por nossos sonhos. Infelizmente as coisas não são fáceis, e tenho a impressão que, para alguns, a

sensação é que são impossíveis, um túnel sem luz nenhuma ao final, sombrio do começo ao fim. Entender que seus filhos precisam de você, que vale a pena lutar, e mais uma vez demonstrar força, é mais uma lição que a senhora nos ensina.

### **Ascensão social**

Ao final da versão que tive acesso, é apresentado um texto com depoimentos seus, publicado sob o título “A literatura e a fome”. Nele é contado que “Quarto de Despejo” trouxe fama e algum dinheiro à senhora que, finalmente, conseguiu deixar a favela para ir morar em uma casa de alvenaria em um pequeno sítio na periferia de São Paulo. Que por conta da fama teve acesso a intelectuais, políticos, gente rica, e que pôde observar mudanças no tratamento, onde as pessoas da favela vinham te procurar por interesse, imaginando que estava muito rica e que, por isso, tinha obrigação de os ajudar. Interessante e muito frustrante é ler o seguinte trecho:

Mas foi bom mudar de vida, escapar da miséria e conhecer um mundo diferente daquele da favela?

Decepção. Pensei que houvesse mais idealismo, menos inveja. Mas aqui há não só muita ambição, mas também o desejo de vencer a qualquer preço. Mesmo que os meios empregados sejam podres. Quando matei um porco, lá na favela do Canindé, alguns vizinhos exigiram um pedaço de carne. Rondavam meu barraco feito bicho que fareja presa. Lá na favela era o porco, aqui é o dinheiro. No fundo é a mesma coisa. Lembrei do meu provérbio: "Não há coisa pior na vida do que a própria vida" (Jesus, 2004, p. 173).

Realmente, às vezes temos essa sensação de que “a grama do vizinho é mais verde”, e onde quer que estejamos sempre encontraremos dificuldades; mas suponho que a vida é assim e, como disse, temos que lutar para tentar sempre melhorar, tentar alcançar nossos objetivos. Como disse o professor Jones em uma das aulas, “a vida não é uma linha certa”. Acredito que posso interpretar essa fala de duas maneiras: a primeira delas é que por vezes andaremos em caminhos tortuosos durante a vida; e, a segunda maneira, é que, por vezes, faremos escolhas erradas, mas a beleza da vida é justamente poder escolher outros caminhos, voltar e recomeçar. Mas, como em outra fala, ainda parafraseando o professor Jones: não devemos nos limitar ao mínimo, ou ao caminho mais fácil, nos acomodar. Com isso, acredito que mesmo com esse sentimento de que não era o que esperávamos, teremos um sentimento inabalável de missão cumprida, de que combatemos o bom combate e isso ninguém poderá tirar de você. Muito menos a transformação na vida das pessoas que tiveram acesso ao seu diário e puderam enxergar a realidade de outra maneira, ampliando sua visão.

Aniversário de minha filha Vera Eunice. Eu pretendia comprar um par de sapatos para ela. Mas o custo dos gêneros alimentícios nos impede a realização dos nossos desejos. Atualmente somos escravos do custo de vida (Jesus, 2004, p. 9).

Recentemente um trecho de um livro me chamou muita atenção: o autor entrevistou um imigrante brasileiro que vivia no Paraguai, e a visão deles é que nós brasileiros trabalhamos muito. Os paraguaios da fronteira têm forte ligação com os indígenas, uma mentalidade diferente de nós, que somos acumuladores, que buscamos fazer muito dinheiro, e ele pergunta: por que tudo isso, se vamos morrer? O correto seria vivermos o dia de hoje, comer e dormir, ter sombra e água fresca (Albuquerque, 2010). Realmente vivemos uma vida onde somos escravos do dinheiro. Acredito, de verdade, que não devemos nos acomodar, que devemos perseguir nossos sonhos, mas não podemos deixar que essas coisas nos ceguem. Na minha opinião, a vida é equilíbrio. Por isso, sinto tanto quando tenho acesso a histórias assim como a sua, pois está muito longe deste equilíbrio. Mas, confesso que acho mesmo que isso é sempre uma busca, e estará disponível para quem tem disposição. Por outro lado, entendo, como já disse, que existem realidades tão severas que não há disposição que possa transpor tantas barreiras, e, para essas, só mesmo a fé.

Vou encerrando esta modesta carta, com sentimento de uma conversa agradável e com profunda gratidão.

Fraterno e caloroso abraço.

*Priscila Moreira Santos*

#### **Quarto de despejo e geografia**

O livro é muito geográfico, em diferentes sentidos; a questão social é muito abordada, o sentido de lugar, território, paisagem e, até, as interferências climatológicas.

... Resolvi ir no Palacio [sic] e entrei na fila. Falei com o senhor Alcides.  
[...]

- Eu vim aqui pedir um auxilio [sic] porque estou doente. O senhor mandou me ir [sic] na Avenida Brigadeiro Luis Antonio, eu fui. Avenida Brigadeiro mandou-me ir na Santa Casa [sic]. E eu gastei o unico [sic] dinheiro que eu tinha com as conduções.

- Prende ela!

Não me deixaram sair. E um soldado pois [sic] a baioneta no meu peito.

Olhei o soldado nos olhos e percebi que ele estava com dó de mim. Disse-lhe:

- Eu sou pobre, por isso é que vim aqui.

Surgiu o Dr. Osvaldo de Barros, o falso filantrópico [sic] de São Paulo que está fantasiado de São Vicente de Paula. E disse:

- Chama um carro de preso! (Jesus, 2004, p. 38).



Neste trecho, a autora demonstra o descaso sofrido, pois ela é orientada a ir em determinados lugares que simplesmente não resolvem o seu problema, onde não foram oferecidas informações corretas, e muito menos o auxílio necessário. Tudo isso demonstra a forma rude e a falta de educação devido a sua condição social, a cor da sua pele, ou ainda, seu gênero. Consequentemente, sofre humilhações apenas por ir reclamar um direito, pedir uma ajuda. É evidente a restrição de acesso e até a imposição de território, onde a pessoa que é pobre, negra e mulher estaria cometendo uma transgressão da lei, chegando ao ponto de sofrer a ameaça de um soldado armado, destacado para prendê-la, apenas por estar naquele espaço e pedir informação. Neste sentido, deixo um questionamento: se fosse um homem, branco, bem vestido, será que o Sr. Alcides e o Dr. Osvaldo de Barros o tratariam da mesma maneira apenas por solicitar uma informação?

[...] Cheguei na favela: eu não acho geito [sic] de dizer cheguei em casa.

Casa é casa. Barracão é barracão (Jesus, 2004, p. 42).

Neste outro trecho, a autora deixa claro seu entendimento de lugar, onde, para ela, um barracão de favela não poderia ser chamado de casa, onde a casa tem um significado de lar, de conforto. Na página 35 ela nos conta um sonho que descreve a casa como ela imagina que seja uma casa “residível”: com banheiro, cozinha, copa e até quarto de criada. Descreve, ainda, a toalha de mesa que era alva, e a fartura de alimentos disponíveis. Ao acordar, ela se encontra na sua triste realidade, onde ela diz não morar na cidade; ela reside na favela, na lama, às margens do Tietê.

De dentro do seu barraco, na favela do Canindé, Carolina nos conta com tantos detalhes o ambiente em que reside e os locais em que ela transita, que podemos ter uma boa noção da sua realidade. Por exemplo, ela nos conta que se sentiu envergonhada ao convidar o repórter Dantas para entrar em sua casa ao perceber que o “vaso noturno” estava cheio. Um pequeno detalhe como este nos lembra que ela, e os demais, não têm banheiro em casa, não têm esgoto, não têm água encanada. Isto nos leva a refletir como tomam banho, como é o descarte deste “vaso noturno”, não só dela, mas de todos os moradores daquela favela; entender quando ela fala que as crianças estavam com vermes, ou ainda o mau cheiro e as condições primitivas que tanto assombraram o repórter na ocasião.

Em outros trechos, a autora ainda descreve o tempo, estando muito frio ou chuvoso, dificultando ainda mais o seu trabalho. Neste sentido, enxergamos a questão da climatologia, que interfere diretamente na sua atividade laboral, nas suas atividades

domésticas, e até, na questão da sua higiene pessoal. Como citado várias vezes, a autora não dispunha de água encanada, e até a energia era limitada. Havia uma pessoa que controlava o acesso às instalações elétricas e cobrava o consumo por cada lâmpada ou ponto de energia que o morador tivesse instalado. Sendo assim, era necessário, esquentar água para o banho; logo em dias frios, obviamente essas condições eram mais extremas.

Para além dessas condições influenciadas pelo clima, em consequência da falta de pavimentação, sua vida se torna mais triste e complicada. Em dias de chuva ainda era necessário lidar com este tipo de contratempo e desconforto. Em dias mais quentes, o cheiro de esgoto se acentuava devido à proximidade com o rio que se tornou esgoto a céu aberto. Morei até meus dezesseis anos em São Paulo e passava sempre próximo ao rio Tietê, e realmente é notória essa situação, tanto no rio Tietê quanto no rio Pinheiros.

Condições como falta de saneamento ocasionam enfermidades nos adultos, mas principalmente nas crianças, e tudo isso está ligado ao local em que ela vivia, às condições sociais, à exploração, e ao descaso com que essas pessoas são tratadas.

Nossa visão de mundo é construída a partir do lugar onde vivemos, mas Carolina consegue transcender isso, consegue ter esse entendimento para além da sua condição. Sua fala, sua escrita, e seus pensamentos não se limitavam ao lugar e às condições em que ela vivia, tanto é que algumas vezes, no livro, ela relata como as pessoas da favela destacavam essas particularidades, como isso chamava a atenção dos demais. Ou ainda, ao enviar seus manuscritos para os Estados Unidos para serem publicados fora do Brasil. Imagino que, para a época, era algo muito audacioso. Apesar de acreditar que uma parte desta característica seja natural dela, de sua curiosidade, tenho certeza que boa parte dessas características foram construídas, moldadas.

Pesquisando um pouco sobre a vida dela, verifiquei que ela se encontrava frequentemente com uma pessoa que lia para ela quando mais jovem, e isso a despertou para esta condição, para esse interesse. Com isso, ela conseguiu desenvolver uma visão e um vocabulário ampliado. Neste sentido, vale a pena oportunizar, dar acesso e, através dessas oportunidades, vidas podem ser transformadas.

### **Referências bibliográficas**

ALBUQUERQUE, José Lindomar Coelho. **A dinâmica das fronteiras:** os brasiguaios na fronteira entre o Brasil e o Paraguai. São Paulo: Annablume, 2010.

BELCHIOR. **Sujeito de sorte.** Álbum: Alucinação. Rio de Janeiro: PolyGram: 1976.

EMICIDA: Amarelo - **É Tudo Pra Ontem**. Direção: Fred Ouro Preto. Produtor: Evandro Fióti. São Paulo. Netflix. 2020.

ESCOBAR, Arturo. O lugar da natureza e a natureza do lugar: globalização ou pós-desenvolvimento? *In*: LANDER, Edgardo. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais perspectivas latino-americanas**. Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, setembro, 2005.

GERMOSGESCHI, Priscila. **Invisibilidade social**. Curso de redação. Disponível em: <https://www.cursoderedacao.net/artigo/invisibilidade-social-237>. Acesso em 23 jun. 2021.

HARVEY, David. **A produção capitalista do espaço**. São Paulo: Annablume, 2005.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

POWELL, Steve John, CABELLO, Angeles Marin. Como o Japão é um país tão limpo mesmo sem latas de lixo e varredores nas ruas. **BBC**, 20 de out. de 2019. Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/vert-tra-4995444>. Acesso em: 23 jun. 2021.

SABÓIA, Gabriel. **Meninas são obrigadas a viver com traficantes no Rio**. CBN, Rio de Janeiro, 23 de abril de 2016. Disponível em [https://m.cbn.globoradio.globo.com/default\\_mobile.htm?url=/rio-de-janeiro/2016/04/23/MENINAS-SAO-OBRIGADAS-A-VIVER-COM-TRAFICANTES-NO-RIO.htm](https://m.cbn.globoradio.globo.com/default_mobile.htm?url=/rio-de-janeiro/2016/04/23/MENINAS-SAO-OBRIGADAS-A-VIVER-COM-TRAFICANTES-NO-RIO.htm). Acesso em: 14 jun. 2021.

SACK, Robert David; DIAS, Leila Christina; FERRARI, Maristela (org.). **Territorialidades humanas e redes sociais**. Florianópolis: Insular, 2011.

VELHO, Ana Paula Machado; HARTMANN Vanessa. A invisibilidade social. **Jornal UEM**, Maringá, dez. de 2012. Edições de 2012. Jornal 108. Disponível em <http://www.jornal.uem.br/2011/index.php/edicoes-2012/94-jornal-108-dezembro2012/861-a-invisibilidade-social>. Acesso em: 23 jun. 2021.

### Referência literária

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. São Paulo: Ed. Ática, 2004.

## O PROBLEMA DA IMIGRAÇÃO E A POESIA COMO LOCAL DE REPRESENTAÇÃO

*Rubens Alves da Silva*

Diversas são as formas de se abordar uma determinada temática de peculiar interesse geográfico como a do problema da imigração. De fato, desde quando despertei interesse em estudar o fenômeno da expressiva presença de imigrantes venezuelanos em Dourados, a exemplo do que ocorre em diversos outros municípios brasileiros, não vislumbrava o quanto uma sequência de versos poéticos poderia se constituir numa formidável fonte de representação de subjetividades a acompanhar o drama de “viagem/deslocamento” de indivíduos, ou grupos, rumo a um país com realidade socioeconômica e cultural diferenciada. Nos parágrafos que seguem, procurarei estabelecer uma necessária interação entre os “versos migrantes” de Rozana Daza e a imigração venezuelana ao Brasil.

Como dito, o município de Dourados, nos últimos anos, passou a ser o destino de numerosas famílias imigrantes, oriundas da República Bolivariana da Venezuela, com parte estabelecendo-se de forma muito precária e improvisada nesta localidade. Isso posto, o tema foi gerador de projeto de mestrado que apresentei junto ao Programa de Pós-graduação em Geografia da UFGD. Uma vez aprovado, passei a cursar a disciplina de “Tópicos Especiais em Geografia”, onde, diante de inúmeras referências bibliográficas interessantes, o livro “Mujer Inmigrante”<sup>11</sup>, me chamou a atenção. Imigrante venezuelana, Daza se dispôs a narrar de forma poética, a sua visão do percurso e dos sentimentos que a permeavam, como o amor ao seu país natal, a saudade, a nostalgia, a esperança, a coragem; mas, também, os receios, as incertezas e as inseguranças na nova terra. Um livro certamente encantador e, em que pese a linha naturalmente intimista, certamente é um eficiente guia orientador aos estudos que procuram compreender os sentimentos presentes em todo ser humano na condição de imigrante.

---

<sup>11</sup> NE.: os textos das citações em espanhol não sofreram correções gramaticais nem linguísticas. Estas ficaram por conta do autor do capítulo.

O ato de deslocamento da terra natal, especialmente quando se busca um destino distante, um outro país, certamente produz um turbilhão de sentimentos em todos aqueles e aquelas que se encorajam, e enveredam numa jornada tão incerta como a que acompanha o movimento imigrante. Trata-se de sentimentos de aflição e nostalgia que se ligam às perdas de referências, de pertencimento ao território pátrio, de um lugar de coletividades comuns. Esse “retirar-se” para além das “fronteiras” da terra natal, considerando-se os múltiplos sentidos contidos na frase, comportam significativas barreiras e esforços de transposições: são desafios muitas vezes relacionados com distintas características de cidadania; de diferenças linguísticas no relacionamento com outras culturas e costumes por ocasião da “acolhida”; das reações algumas vezes preconceituosas, ou mesmo xenofóbicas, que se revelam no local destinatário. Certamente, a sensação de impotência acompanha a trajetória imigratória, a se somar aos esforços de superação dos obstáculos e adaptação ao território estrangeiro.

### **Da contextualização do problema da imigração**

Contemporaneamente se verifica um volume intenso de deslocamentos em várias regiões do planeta, seja de imigrantes que o fazem por decisão própria, seja de refugiados políticos forçados a abandonar seus países para evitar prisão ou execução. Dados contidos no Relatório de Migração Global 2020, “Tendências Globais”, divulgado pela Organização Internacional para Migrações (OIM), e pela Agência da ONU para Refugiados (ACNUR), confirmam que o número de migrantes internacionais já atinge mais de 272 milhões, totalizando cerca de 3,5% da população mundial, sendo que dois terços destes são considerados migrantes de mão de obra. Já 82,4 milhões (equivalente a 1% da população terrestre) são os deslocados definidos como refugiados por razões de perseguições políticas, étnicas, vítimas de violações de direitos humanos, entre outras. Este significativo contingente de pessoas se torna bem mais expressivo, se comparado aos dados de 2010, quando os números de migrantes equivaliam a uma pessoa a cada 195.

A questão migratória atual, em grande medida, é motivada pelo presente modelo de desenvolvimento capitalista de padrão neoliberal, com todas as suas decorrências: oligopolização da economia; transferência para iniciativa privada de serviços essenciais outrora ofertados pelo Estado; fragilização das redes públicas de proteção social; ataques sistemáticos às organizações de defesa do mundo do trabalho; perdas de direitos trabalhistas e previdenciários; progressiva precarização do trabalho; concentração de

renda, riqueza e propriedade; ampliação da massa populacional considerada inempregável ou descartável pelo denominado mercado.

A crise sistêmica do capitalismo, que desorganizou os mercados financeiros produzindo recessão, depressão, e queda no comércio e no PIB mundial, arrastou consigo milhões ao desemprego em massa, à miséria e à fome. Para tentar manter e ampliar sua margem de rentabilidade, ou de lucro, os capitalistas atacaram violentamente os direitos das classes trabalhadoras. Nos países centrais, onde se encontram as megacorporações, intensificou-se a agenda de ataques e agressões contra os povos de todo o mundo, sobretudo da América Latina. Tal agenda comportou golpes de estado, sabotagens, bloqueios criminosos e desestabilizações políticas.

Segundo Ferreira (2019), na contemporaneidade a questão migratória representa um reflexo das transformações mundiais ocorridas nas últimas décadas, muito em decorrência do metabolismo do modo de produção capitalista que conduz à ampliação das desigualdades sociais, dos conflitos armados, das guerras, da destruição ambiental, da precarização do trabalho, da concentração tecnológica e outros inúmeros fatores.

Deste modo, a atualidade do tema migração é decorrente de diversas variantes. No entanto, as disputas de poder global e regional, bem como a crise sistêmica que deu origem a tais movimentos, incidem e recompõem um novo cenário trabalhista, agora mais precarizado, e submerso a um regime de exploração extremado.

Conforme Escobar (2005), está claro que os lugares estão sendo progressivamente submetidos às operações do capital global, de modo ainda mais acentuado na era do neoliberalismo e da degradação do Estado-nação. Isto só outorga o caráter mais urgente à questão das regiões e das localidades. Redes tais como as dos indígenas, dos ambientalistas, das ONGs e de outros movimentos sociais estão tornando-se mais numerosas e adquirindo maior influência nos níveis locais, nacionais e transnacionais. Muitas destas redes podem ser vistas como produtoras de identidades baseadas no lugar e, ao mesmo tempo, transnacionalizadas.

Percebe-se que o grande capital, por meio dos Estados centrais do capitalismo mundial e de suas megas empresas transnacionais, motivado por satisfazer seus interesses, intervém nos espaços territoriais de outros “Estados-nações” através de instrumentos de dominação sofisticados, para além do terreno estritamente econômico. Em outras palavras, vai impregnando praticamente todas as dimensões da vida social e do mundo do trabalho e, de modo mais contundente, aqueles e aquelas que vivem da venda da força do seu

trabalho. Busca, desta maneira, inviabilizar quaisquer avanços para consolidação da democracia, independência e soberania das nações da dada região.

De acordo com Falero (2019, p. 59):

*Es visible que Estados Unidos procura recrear situaciones de subalternidad en América Latina y Europa acompaña el juego con la expectativa que sus grandes empresas también atrapen algo del tesoro. En el momento que se escribe este trabajo, el caso de Venezuela resulta muy claro en ese sentido más allá de cualquier consideración que se haga sobre la situación social, económica y política de ese país. La recreación de mecanismos de desestabilización y la promoción de alineamientos regionales a sus intereses resulta y hace recordar al siglo XX. La presencia de Rusia apoyando a Venezuela ha llevado a recordar la guerra fría en el siglo pasado precisamente.*

Neste contexto de aprofundamento de crises, de modo particular nas américas, milhares de latino-americanos têm se colocado em movimento, ampliando consideravelmente os fluxos migratórios. No período mais recente, em proporção atípica, destaca-se o contingente de venezuelanos e venezuelanas migrando em busca de acolhimento, fruto em grande medida, da agudização da crise vivenciada por aquele país.

Segundo a Organização Internacional para as Migrações (OIM) e a Agência das Nações Unidas para os Refugiados (ACNUR), o total de venezuelanos que deixou o país chegou a quatro milhões (número divulgado em 07 de junho de 2019), sendo que, destes, parte expressiva tivera como destino países latino-americanos, destacando-se: Colômbia (1,3 milhão), Peru (768 mil), Chile (288 mil), Equador (263 mil), Brasil (168 mil), Argentina (130 mil) e, em menor número, o México.

Amplas parcelas de imigrantes venezuelanos se concentraram inicialmente na região Norte do Brasil, especialmente no estado de Roraima, o que levou o governo federal, através do programa “Operação Acolhida”, a interiorizar para várias regiões do país parte deste montante migratório. Segundo nota oficial do governo, o programa não se restringiria apenas a um deslocamento, mas, sim, a um processo de promoção de inclusão produtiva.

A Venezuela, país detentor de enormes reservas de petróleo, possui algo bastante desejado na disputa geopolítica mundial. No entanto, as perspectivas políticas e a orientação ideológica de seu governo incomodam, e são bastante indesejadas pelos governos centrais capitalistas. De fato, o país passou a ser uma expressão mais identificável das guerras não convencionais lideradas pelos Estados Unidos (EUA).



Guerra Híbrida pode ser definida como a influência indireta de uma força estrangeira sobre outro Estado, com o objetivo de desestabilizar/reduzir o poder de seus oponentes e/ou países não-alinhados [sic], visando a sua substituição sem confronto aberto através de um novo método de guerra indireta. Esta nova modalidade “é um novo plano de guerra que transcende todos os outros e os incorpora em seu ser multifacetado.” Em outros termos, a realização de ações políticas veladas com a finalidade de desestabilizar passou a fazer parte do modus operandi de alguns Estados no sistema internacional, a fim de alcançar seus interesses estratégicos, fundamentalmente no caso específico dos Estados Unidos, retomar a ordem unipolar (Korybko, 2018).

Ainda que a inegável dependência da economia venezuelana com o complexo econômico ligado à exploração do petróleo, e as possíveis contradições e erros de seus últimos governos em atuar diplomaticamente, o forte embargo econômico é elemento primordial a se considerar se quisermos apresentar um cenário um pouco mais aprofundado para efeito de análise. Não se pode desconsiderar o impacto, por exemplo, dos confiscos dos governos centrais sobre parte de reservas internacionais daquele país, depositadas na Inglaterra e EUA.

Isso posto, o cerco se traduz em asfixia ao país latino-americano, um poderoso obstáculo para as transações internacionais e ao acesso a bens de consumos de primeiras necessidades. Estas ações produzidas por países centrais do capitalismo têm se revelado preponderantes na pressão política, aprofundando a crise socioeconômica na Venezuela. Ato contínuo, houve, desde então, uma diminuição das “margens de manobra” dos governos locais quanto à construção de alternativas viáveis para contornar a crise e construir saídas que viessem a ser mais céleres, consistentes e estabilizadoras.

E, é diante da hiperinflação, do crescente desemprego, do desabastecimento nos mercados e da escassez de produtos básicos que se formou o cenário decisivo a provocar, em milhares de venezuelanas e venezuelanos, o ato derradeiro de emigração, dado o ambiente de aflição, angústia, desesperança e falta de perspectiva. Em outras palavras, estes experimentaram uma desesperança que levou ao desterro. Como corolário, eis o apoio sempre presente da cobertura da imprensa nacional e internacional, comprometidas com linhas editoriais antigoverno bolivarianista.

### **Uma mulher imigrante envolta em versos**

O cenário global migratório pode ser situado como o de agravamento das políticas anti-imigratórias e com intensos discursos de criminalização, ampliação dos preconceitos, repulsas e xenofobia ao/à imigrante em várias regiões do planeta. Todavia, estratégias de

resistências adotadas por tais imigrantes têm ganhado forças, dentre as quais se destacam iniciativas exercidas por mulheres.

De acordo com a OIM, uma das mudanças mais destacáveis no padrão de migração das últimas décadas foi a da presença substantiva da mulher. Inegavelmente, cada vez mais e mais mulheres estão migrando, incluindo iniciativas próprias, solitárias, o que as leva a constituir quase metade da população migrante internacional e, em alguns casos, atingindo entre 70 a 80% da totalidade migrante.

Tais dados de realidade certamente remetem à luta constante da mulher no combate às “amarras” produzidas pelas sociedades patriarcais. No entanto, deve-se observar que a mulher pode estar mais exposta a variadas formas de exploração em setores da economia não regulamentados, aqueles que remetem a segregações pelo gênero. É o caso do trabalho doméstico, que contempla baixíssimos salários e jornadas extenuantes. Além disso, deve-se mencionar as permanentes violências sobre o gênero feminino, destacadamente a exploração sexual e tráfico internacional de mulheres.

Dados apresentados pelo *Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA)*, em conjunto com o Ministério da Justiça (IPEA-MJ, 2015) apontam que, entre as várias dificuldades enfrentadas pelas imigrantes no Brasil, as mais comuns estão relacionadas com idioma, documentação (ou a ausência dela), e pouco acesso à informação, especialmente quanto ao mercado de trabalho formal.

Não obstante a relevância das dificuldades destacadas no parágrafo anterior, estas são apenas uma parcela dos problemas vivenciados, especialmente quando a condição da migrante for motivada por guerras, perseguições ou crises socioeconômicas. Os sentimentos que envolvem o indivíduo e o influenciam a decidir pela partida de sua terra natal, enveredando por percalços insólitos rumo a regiões distantes, terras desconhecidas e estranhas à sua trajetória de vida, via de regra provocam sensações de insegurança, incerteza e aflição.

No livro *Mulher Imigrante*, a poetisa Rosana Iriani Daza, imigrante venezuelana, consegue, de modo sublime, expressar com profundidade, firmeza, e ternura, os sentimentos e emoções que a atravessam e que certamente perpassariam a quase toda imigrante.

*La Angustia. Um poste encendido, Una tierra seca, Una calle ciega, Un grito de pobreza, Un viaje inesperado, Una maleta pequena, Una mujer ciega, Un silencio de impotencia. Piensas: irme ou quedarme, Es la misma mierda (Daza, 2018).*

Quais ideias-força a poetiza evoca? Angústia, luz estranha, terra estranha, rua incomum, pobreza. Mais além, sentimento de impotência, uma cegueira comum quando se depara com o completo desconhecido. Que fazer? Ir ou ficar?

O “retirar-se” para além das “fronteiras” políticas da nação nativa não deve se resumir a meros olhares, aos aspectos físico-geográficos, um “olhar a seco”. Acompanha o/a viajante um conjunto de afetividades que dão sentido à vida, a imagem forte e penetrante de um “deixar para trás” os entes queridos e, para além deles, todos os amigos/amores/companheiros, afetos que são por demais constitutivos do indivíduo. Esses remetem a lugares físicos como a casa, a rua, a cidade; e, um pouco mais, no sentido abstrato, o país, a cultura. Enfim, todo o receptáculo que constituiu referências, valores significativos, sentidos de pertencimento a um lugar de coletividades comuns.

Para a professora Sylvia Dantas, a mudança de país impõe ao imigrante múltiplas perdas, já que este está a deixar para trás seus familiares, amigos, o trabalho, o ambiente físico de convívio, a língua, as normas sociais, os locais conhecidos e a memória social. Não obstante, tem a obrigação de ajustar-se ao padrão normativo do novo local de destino. Em outras palavras, isso requer a aprendizagem de novos códigos sociais, pois a forma de agir, agora não mais corresponde ao entorno conhecido e introjetado. O que antes era parte da rotina, torna-se um desafio diário. Enfim, estar entre dois mundos culturais significa adentrar diferentes jogos de espelhos realizados pelos outros. E os reflexos podem afetar tanto positivamente quanto negativamente o sentimento de competência e valorização do *self* que, aliados ao processo de reflexão e observação simultâneas de si mesmo, são a base da formação identitária (Dantas, 2019).

*La Vida. Viajar sin regreso, Te llenas de dudas, Te presenta la ansiedad, Esa ansiedad que invade tu cuerpo, Paraliza tu mente, Brota emociones, Viajar sin regreso. Es todo y es nada* (Daza, 2018).

A poesia continua aqui a expressar profundos sentimentos a atravessar a vida daquela que se retira em viagem, sem perspectiva de regresso, uma forma de adeus em meio a tantas dúvidas e ansiedades. Sentimentos tão intensos a “invadir o corpo”, “paralisar a mente”. A viagem rumo ao desconhecido, uma porta a se fechar à possibilidade de retorno. De fato, aqui, a linguagem poética é bastante eficaz em provocar uma leitura imagética de tão profundos sentimentos junto a esta viajante prestes a partir.

É fato que o ingresso em um novo país é também a imersão em outro universo cultural, compelindo fortes desafios subjetivos, a começar pela barreira da língua, barreira essa que estabelece limitações no compreender e ser compreendido, sendo mais propensa

a gerar conflitos, isolamentos, segregação e distanciamento, do que sinergia, comunhão, acolhimento e integração. Para Raffesttin (1980), a língua é uma forma de poder, pois se configura como instrumento da identidade cultural de um povo, sendo o recurso da expressão e da comunicação humana.

Sem dúvida, a identidade coletiva passa pela mediação da língua, da linguagem. E a poesia é certamente um recurso criativo-sensível dos mais notáveis a expressar a subjetividade do humano que vive e experiencia emoções, em meio ao ato de partir de seu lugar de origem. Nossa poetiza precisa ser mencionada uma vez mais:

*Ahora. Ahora solo prevalecen dos ojos nublados, Dos rostros manchados, Cuerpos con cicatrices profundas, Almas perdidas, Jamás volverán a ser las mismas* (Daza, 2018).

Olhos nublados, rostos manchados; dos olhos à face como fonte geradora de fluxos lagrimais a rolar pelos rostos; lágrimas impossíveis de serem detidas. Cicatrizes profundas seguem junto a viajantes como ela, sempre a lembrá-los o que perderam, deixaram atrás de si: corpo e almas perdidas em busca de incerto reequilíbrio. Conseguirão? Angústia é o que chama. Prossegue Rosana Daza:

*Se ha perdida. Palabras dulces que no escuchos, Porque ya he perdido el sentido del gusto, Solo distingo la amargura, La rabia, La impotencia, La indiferencia, Quiero perder el gusto, El olfato y todo lo que identifica la humanidad* (Daza, 2018).

“Amargura” talvez seja a palavra-chave a sintetizar esses potentes versos sobre tudo o que foi perdido. Não mais palavras doces a escutar, uma vez não mais haver paladar, só amargura, raiva, impotência e indiferença. Profundamente cética, a autora prefere mesmo perder o sabor das coisas, o cheiro e tudo o mais que venha identificar a humanidade.

E assim caminha a humanidade deslocada...

Toda essa trama dramática que envolve a migração é completamente ignorada pelos canais tradicionais da comunicação empresarial. Ao desconsiderar a migração como um direito fundamental à humanidade, prevalecem linhas editoriais direcionadas para aterrorizar a população ao construir a imagem dos movimentos migratórios como “ameaçadores” à normalidade vida social local. Assim, sobre os ombros dos imigrantes são lançados os problemas da insegurança e da economia estagnada, além da responsabilidade pelo desemprego dos locais, levando os desatentos a reforçarem preconceitos, repulsas e xenofobia. Isto se dá justamente quando essa população vulnerável necessitaria de muito acolhimento e solidariedade no processo de adaptação ao novo ambiente cultural e social encontrado.

*Se desvanece. Corazón entristecido por tanta desunión, Se han acostumbrado a mirar solo exterior, Se han olvidado de darle valor a lo interior, No importa, raza o condición, Aún, el corazón de todos se mantiene del mismo color, El que sea distinto, Que mantenga la exclusión, Para que continúe el gran dolor de ver, Como se desvanece el amor (Daza, 2018).*

Agora, poder-se-ia evocar outra palavra-força: “desapontamento”; um desapontamento com a perda de tudo que é mais caro em termos humanísticos. Impactada com a aridez de tudo que vê, sente, ouve em terra estrangeira, Daza está entristecida com tamanha desunião, da superficialidade das vidas. Que importa a cor da pele, se o coração de todos tem a mesma coloração? Com isso, quer expressar que a ausência do se voltar para dentro leva à falta de compaixão, de empatia.

Bauman (2008) afirmou que “migrar é a esperança de uma melhor forma de viver”. Mesmo tendo de superar os medos, a dor das perdas; construir as possibilidades de melhorar o mundo, ressurgir a esperança, torná-la mais hospitaleira, os seres humanos abriram fronteiras, globalizaram os países em busca de conforto e prazer. Porém, a globalização, que era entendida como a esperança de não ter limites nem fronteiras, atualmente passou a ser mais repositório de sentimentos de medo, de impotência e insegurança. Muros e cercas retratam sociedades com laços sociais afrouxados. Pessoas que se sentem sem recursos e indefesas se percebem ameaçadas pela presença do *outsider*. Destas ameaças, reais e/ou imaginárias, surgem temores e reações que podem avançar para atos de barbárie (Bauman, 2008).

Conforme Henry, tanto na Grécia antiga como também em Roma, eram designados como bárbaros todos aqueles que não dominavam a língua de sua civilização – o grego e o latim, respectivamente – ou seja, bárbaros eram os estrangeiros. Como não conseguiam se fazer entender em sua comunicação verbal, eram considerados como “não civilizados” e, por consequência, os estrangeiros seriam considerados inferiores, “bárbaros”, daí o estigma. Nos dias de hoje, ainda se usa o termo “bárbaro/estrangeiro” para designar o incivilizado ou grosseiro; um olhar etnocêntrico a julgar o diferente (Henry, 2012).

Aos versos, aos versos!

*Libertad. Se esconde detrás de su sonrisa, Le gusta un labial de marca, No le gusta hablar, Su voz grita libertad, Siempre estás en la plaza, Conoce la verdad, Dinero y necesidad, La hacen soñar con emigrar. [...]*

*Diferencias. Ingenuo, No soy extranjera, Victoria repite, no soy extranjera, Solo tengo la piel oscura, Los labios gruesos, Me gusta el olor al mar, Se levanta de la mesa, Se limpia los zapatos, No deja propina, Y escribe en la servilleta, No soy extranjera. (Daza, 2018).*

A manchete agora é: “liberdade e diferenças”, aqui tomadas em conjunto. A palavra liberdade pode ser deturpada de seu sentido original, quando acompanhada do individualismo consumista. Porém, em praça pública a voz ecoa, grita por liberdade, liberdade por ganhar dinheiro para suprir necessidades. Último recurso: emigrar. Uma vez em terra estrangeira, qual liberdade é possível? A liberdade restritiva que cabe ao forasteiro/a, dada as diferenças culturais? O ato de negar o fato de ser estrangeira mudaria a situação para Vitória? Os argumentos são legítimos quando se pretende minimizar as diferenças: pele escura ou lábios grossos não deveriam ser artifícios para se classificar alguém e, com isso, por tais diferenças, justificar desigualdades.

A imigrante, via de regra, encontra difíceis caminhos a serem percorridos, ainda mais quando o país receptor possui instituições públicas com nível de capacitação insuficiente ou frágil. Estamos falando dos setores das áreas de saúde, da assistência social, do sistema educacional, de órgãos responsáveis pela documentação social. Se tais instituições não derem a cobertura adequada às necessidades dos imigrantes, estes serão alvos frágeis da propaganda difamatória produzida em veículos comunicação de massa.

Mesmo identificando iniciativas importantes em algumas instituições públicas ou organizações civis com quadros funcionais sensíveis e comprometidos, o fato é que, no caso brasileiro, especificadamente, no caso douradense, estas são ainda muito pontuais e geralmente efêmeras. De fato, o país, os estados federados, e os municípios carecem de políticas consistentes e perenes de acolhimento ao imigrante. O mais comum é a prevalência do preconceito e o despreparo, agravando ainda mais a situação por se tratar dos setores responsáveis institucionalmente pela garantia dos direitos do imigrante.

Constata-se que as experiências mais exitosas são justamente nos locais onde há uma presença maior de mobilização e organização de movimentos sociais de imigrantes, que formam, juntamente com entidades não diretamente ligadas ao tema (mas solidárias), uma rede de parceria vigorosa.

Nos últimos anos, dada a correlação de força política visivelmente favorável às pautas conservadoras e reacionárias, infelizmente, o Congresso Nacional tem aprovado leis que precarizam o trabalho em virtude de perda de direitos trabalhistas há muito consolidados. Diante desse cenário de pauperização das classes trabalhadoras nacionais, que dirá o imigrante, cada vez mais suscetível e exposto à exploração do seu trabalho, tantas vezes informal, com jornadas extenuantes e salários baixíssimos. São nefastas as consequências de inserção desprotegida do imigrante no mercado de trabalho no Brasil atual.

*Venezuela. No tengo la bandera, No tengo el tricolor, So tengo siete estrellas, Guardadas en mi corazón, No me importa la razón, Ahora ocho estrellas son, Miro l televisión, Lejos de mi nación, Con un gran dolor* (Daza, 2018).

Os versos acima dizem respeito à bandeira da mãe-pátria da imigrante venezuelana. Não tem a bandeira amarela, azul e vermelha consigo, diz Daza, apenas guardando, em seu coração, as sete estrelas representativas das províncias formadoras da Venezuela. Assiste, na televisão, que já não são mais sete, senão oito, as estrelas bordadas na bandeira, sendo a última adicionada em 2006, em referência à província de Guayana que se juntou posteriormente às demais, também como homenagem a Simón Bolívar (o Libertador, 1783-1830). Também a mudança no símbolo nacional afeta a venezuelana distante de sua terra, de sua gente.

Do sentimento da imigrante às condições de permanência no país destinatário, segue a análise. As desigualdades enfrentadas por imigrantes e refugiados requerem uma visão abrangente sobre as políticas institucionais de acolhimento. Não se trata somente de definir políticas quanto a quem está ou não autorizado a adentrar o território brasileiro; mais importante é verificar as condições dadas a estes imigrantes. A política migratória deveria incluir, também, toda uma preocupação para com a população migrante que escolheu o Brasil para viver, de modo a que tenha acesso às políticas públicas universais pensadas e implementadas no país; além de ações, programas e políticas que enfrentem os desafios específicos da população migrante (Lussi, 2015).

Deve-se considerar que um ou uma imigrante se depara com situações referentes às necessidades materiais básicas e todos os sentimentos que impactaram na sua decisão de migrar. Conforme a professora Sylvia Dantas, a motivação da partida, o momento de chegada e ajuste ao novo ambiente envolvem processos psicológicos específicos a essa situação. Qualquer pessoa que passe por essa experiência vivenciará processos de aculturação psicológica e estresse de aculturação. Assim, o imigrante ou o refugiado não são os problemáticos, ou um problema a ser tratado. A gravidade reside na sociedade, em não estar em sintonia com os novos tempos. Portanto, se faz necessária a compreensão desses processos como algo urgente para que se realize um adequado trabalho preventivo nas instituições de países destinatários. É fundamental preparar e orientar os munícipes a privilegiarem o diálogo, a vontade de interagir com os ingressantes, de forma a não dar margem a inescrupulosos que visem à dominação. Nesse sentido, a partir da filosofia, propõe-se uma visão intercultural crítica que implica na descolonização dos saberes, a favor de um equilíbrio epistemológico no mundo (Dantas, 2019).



Ainda, conforme Dantas, se faz necessária uma mudança de mentalidade. Entender que todos temos o direito de ir e vir, um direito fundamental que está em nossa constituição e na declaração de Direitos Humanos das Nações Unidas. Deve-se estimular o contato entre culturas, entre diversas formas de compreender-produzir a vida. Só assim poderá ser possível a compreensão do quanto o ser humano é criativo. Nada está dado, e temos uma oportunidade de ampliar nossos horizontes para um bem viver de todos (Dantas, 2019).

Por falar em criatividade humana, selecionamos os dois últimos versos de Daza, à guisa de conclusão:

*Cinco cosas. Tengo cinco cosas lejos de casa, Cinco cosas que no olvidare jamás, Mi infancia y sus colores, Mi constancia, Mi creencia, Una fotografía con mi madre, Las melodías de mi padre* (Daza, 2018).

Como se manter impassível quanto a essa elaboração artística? Das coisas que a poetiza mantém longe de seu lar, as coisas jamais esquecidas: sua colorida infância, sua perseverança ou tenacidade, sua crença, a fotografia de sua mãe (que também com Daza migrou), e as melodias executadas por seu pai (músicas estão sempre no tempo presente, independentemente de quando elaborada ou executada).

*Los que sienten. Venezuela patria mía, Cuanto necesitas personas llenas de valentía, Sientes que vives, Sientes que mueres, Venezuela, Necesitas a jóvenes que se detengan a pensar, Qua vayan as batallas, Batallas que dejen libertad, unión e igualdad* (Daza, 2018).

Aqui Daza expõe seus sentimentos patrióticos, talvez um tanto desiludida, mas sem com isso deixar de revelar a sua percepção de uma Venezuela que necessita de cidadãos corajosos, que sintam o viver/morrer na pátria; mas além, uma nação que necessita de jovens pensadores que pensam e ajam, lutando por liberdade, unidade e igualdade.

Por fim, a imigrante não deseja ser reduzida a números estatísticos, pois é repleta de memórias e histórias vivenciadas. Não deseja ser reconhecida como uma “estranha ou estrangeira”, mas sim como uma cidadã portadora de plenos direitos, como qualquer outra pessoa que carrega consigo saudades, nostalgias, sofrimentos, mas, igualmente, esperanças, sonhos e resiliência. No caso particular dos povos latino-americanos, somos coirmãos de uma mesma caminhada, da mesma ancestralidade. Comungamos das mesmas aspirações que se encontram e se enlaçam na mesma trajetória de lutas.

Poesia não compra sapato, mas como andar sem poesia?

*Emmanuel Marinbo.*

## Referências bibliográficas

ACNUR. **Relatório global do ACNUR revela deslocamento forçado de 1% da humanidade.** Disponível em <https://www.unhcr.org/flagship-reports/globaltrends/> (relatório “Tendência Globais”). Acesso em: 17 mar. 2018.

BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido.** Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

DEPETRIS CHAUVIN, Irene. **Geografias afectivas: Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017).** 2019.

DANTAS, Sylvia. **Migração e interculturalidade nos tempos atuais.** Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). 2019.

ESCOBAR, Arturo. O lugar da natureza e a natureza do lugar: globalização ou pós-desenvolvimento. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas.** Buenos Aires: CLACSO, p. 133-168, 2005.

FERREIRA, Karina Quintanilha. **Migração forçada no capitalismo contemporâneo: trabalho, direitos e resistências no Brasil.** Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

HARVEY, David. **A produção capitalista do espaço.** São Paulo: Annablume, 2005.

HENRY, Michel. **A Barbárie.** São Paulo: É Realizações Editora, 2012.

KORYBKO, Andrew. **Guerras híbridas das revoluções coloridas aos golpes.** São Paulo: Expressão Popular, 2018.

LANDER, Edgardo. Lander, Edgardo. Apresentação. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas.** Edgardo Lander (org). Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Setembro 2005. p. 19-20. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/pt/Apresentacao.rtf>. Acesso em: 17 mar. 2018.

LUSSI, Carmem. Políticas públicas e desigualdades na migração e refúgio. **Psicologia USP**, v. 26, p. 136-144, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0103-6564D20140014>. Acesso em: 17 mar. 2018.

MIGRANTES, APÁTRIDAS E REFUGIADOS: subsídios para o aperfeiçoamento de acesso a serviços, direitos e políticas públicas no Brasil / Ministério da Justiça, Secretaria de Assuntos Legislativos. -- Brasília: Ministério da Justiça, Secretaria de Assuntos Legislativos (SAL): Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), 2015. (Série pensando o direito; n. 57).

RAFFESTTIN, Claude. **Por uma Geografia do Poder**, v. 29 São Paulo: Ática, 1993.

## Referência literária

DAZA, Rosana I. Garcia. **Mujer inmigrante.** Dourados: Arrebol coletivo, 2018.

## UMA VIVÊNCIA, UMA PERCEPÇÃO, UMA ANÁLISE SOBRE *AQUARIUS*

*Enio Alencar da Silva*

*Guilherme Aurélio Crestani Magalhães*

Neste capítulo, propusemos uma discussão sobre o filme *Aquarius*, sob o olhar de uma perspectiva da Geografia, ciência esta que tem o espaço como o seu palco de análise. A ciência geográfica nos permite uma abordagem que explore a trama do filme que, embora de ficção, representa aspectos da sociedade brasileira marcada por séculos de exploração, colonialismo e conluíus entre famílias na perpetuação do poder, perpassando também algumas das categorias de análise da Geografia.

Antes de nos aprofundarmos na trama que envolve o filme, não poderíamos deixar de citar o cenário político em que foi lançado: maio de 2016, período conturbado da política brasileira. Na época, estava em curso um processo de golpe de estado que culminou com o afastamento da primeira mulher eleita presidenta da República, Dilma Rousseff<sup>12</sup>. Em certa medida, as figuras da presidenta Dilma e de Clara, personagem principal do filme, podem ser semelhantes pelo seu empoderamento feminino e enfrentamento ao patriarcado. Esse contexto aprofundaremos no decorrer do texto.

O “certo” é que grande parte do elenco do filme se opôs com afinco ao golpe sofrido pela presidenta eleita, e afastada do cargo. Em pleno tapete vermelho do Festival de Cannes, diretor e atores realizaram um ato para denunciar o feito, tendo “relevante” visibilidade internacional ao que vinha ocorrendo de arbitrário na política brasileira. Este fato impulsionou o filme e o inseriu na polarização que estava presente na vida política naquele período na vida do brasileiro.

*Aquarius* é um filme de Kleber Mendonça Filho, escritor e diretor, e estrelado por Sônia Braga, com uma trilha sonora agradável, e um forte sotaque nordestino, o que torna o enredo bem brasileiro. O filme conta a história de Clara, uma mulher que aparenta ter mais de 60 anos de idade, que mora sozinha em um apartamento localizado de frente para

---

<sup>12</sup> <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/dilma-rousseff/biografia>.

a praia, numa área nobre na cidade de Recife-PE, onde é crescente a especulação imobiliária.

**Figura 1** - Atores e produtora protestam no Festival de Cannes. Fotografia: Sebastien Nogier/EPA.



Fonte: <https://www.theguardian.com/film/2016/may/17/brazil-is-not-a-democracy-aquarius-premiere-cannes-red-carpet-protest>.

Cenário principal do filme, o prédio foi construído em 1958 no formato de “L”, com dezoito apartamentos divididos em três blocos, dois por andar. Na realidade, se chama Edifício Oceania e está localizado na Avenida Boa Viagem, 560, de frente à Orla da Praia do Pina, Zona Sul da cidade do Recife<sup>13</sup>.

**Figura 2** - Vistas do Edifício Oceania.



Fonte: <https://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2016/09/21/verdadeiro-edificio-aquarius-tem-sua-propria-clara-e-assedio-de-construtora.htm>.

<sup>13</sup> <https://goo.gl/maps/NUG7SymRMGCHGjoK9>.

A trama é cheia de cenas do cotidiano, com eventos corriqueiros envolvendo família, amigos e romances. Aborda temas relevantes e polêmicos para alguns, como a liberdade sexual feminina, sua independência e empoderamento, além de temas do contexto social, que caracterizam a sociedade brasileira e seu passado colonial.

O filme explora o contexto de um empreendimento imobiliário da poderosa Empreiteira Bonfim, que busca adquirir o apartamento de Clara, a qual recusa as diversas propostas e investidas da organização dona do empreendimento. Dentro dessa trama ocorre todo o enredo do filme, que se entrelaça, perpassando pelas relações econômicas de classe social, racismo estrutural da sociedade brasileira e sua estrutura de classe, temas que iremos discorrer nos próximos parágrafos para melhor abordar cada temática, em um contexto de análise social no olhar da geografia.

### **Clara e seu contexto social**

Clara é jornalista aposentada, mãe de três filhos, viúva que vive sozinha em seu apartamento dos anos 50 em frente à praia de Boa Viagem, espaço que perpassa os acontecimentos de grande parte de sua vida.

**Figura 3** - Vista do Edifício Oceania de frente para praia de Boa Viagem.



Fonte: <https://casaclaudia.abril.com.br/casas-apartamentos/conheca-a-historia-do-predio-onde-o-filme-aquarius-foi-gravado/>.

No âmbito da vida de Clara, o filme aborda o determinismo de uma mulher acima dos 60 anos em uma sociedade ainda fortemente marcada pelo machismo, e retrata uma mulher “empoderada”, cuja inspiração de vida vem de sua tia Alice, personagem que surge nas cenas iniciais do filme. Tia Alice viveu em uma sociedade ainda mais preconceituosa



que a dos tempos de hoje. As cenas em que Alice aparece fazem elogios aos seus posicionamentos políticos no período da ditadura Vargas, que reprimia com autoritarismo o pensamento divergente, o que custou a sua prisão. Os feitos acadêmicos e esportivos eram algo que, naquele período, era relegados à figura masculina.

Nesse ínterim, a figura de tia Alice na vida de Clara parece muito presente enquanto inspiração feminina em sua formação de vida profissional, acadêmica e política. O filme rompe o estereótipo de mulher frágil. Clara se apresenta como uma mulher determinada e, mesmo residindo sozinha em seu apartamento, a solidão não se mostra perceptível na personagem, que demonstra que envelhecer sozinha não a intimida.

Clara demonstra possuir um senso crítico com certo viés ideológico. Um aspecto que fica evidente no filme é a relação patroa e empregada, papel exercido por Ledjane, doméstica que reside na praia de Brasília Teimosa, região de uma “favela” urbanizada, situada a poucos metros da praia de Boa Viagem, local de residência de sua patroa. Embora possa passar despercebido, o filme evidencia uma relação econômica entre classes sociais distintas, ao retratar a patroa de classe média alta, residente de um bairro nobre e uma empregada de uma região pobre que exerce as funções domésticas.

Clara exerce o seu papel de patroa, que vive em um dos “melhores endereços” do Recife, vive de sua aposentadoria, e às custas da renda oriunda do aluguel de cinco apartamentos, patrimônio “criado em conjunto” com seu falecido marido. Clara só desfruta de uma vida livre e tranquila, com possibilidade de produzir intelectualmente e passear na praia, pois tem alguém que é remunerada para realizar o trabalho de casa, alguém que não tem herança, e que precisa deixar seus próprios afazeres domésticos e tempo com sua família, para vender sua força de trabalho para sobreviver.

Não que isso seja condenável, mas fica evidente uma questão social presente no filme: a patroa compra o tempo da empregada para realizar determinadas atividades e usa o seu tempo para vivenciar outras experiências, sejam profissionais ou de lazer.

Na Figura 4, é mostrada a laje da casa de Ledjane, onde ocorre a festa de aniversário de seu falecido filho. Na foto vemos o contraste arquitetônico dos prédios do início da Praia do Pina que parece querer avançar sobre a vizinhança de Brasília Teimosa.

Brasília Teimosa também é um lugar desejado pelas incorporadoras, embora esta situação não seja retratada no filme, e se apresenta como símbolo de resistência, de história, de pertencimento, sendo uma analogia ao “retrato” da personagem Clara.

**Figura 4** - Festa na laje.



Fonte: *Aquarius* (01h30min50s).

A relação entre Clara e Ledjane nos remete a uma análise do sociólogo Jessé de Souza em seu livro “A Elite do Atraso”, onde aborda a figura das empregadas domésticas no Brasil, denominada no livro, de maneira provocativa, como *ralé*, ou seja, pessoas que estão abaixo do nível social de castas mais abastadas da sociedade brasileira. É nessa *ralé* que se encontram as trabalhadoras domésticas, detentoras de uma condição social de indivíduos sabotados pelo processo histórico, que têm a sua única forma de sobreviver vendendo seu tempo para indivíduos de classes mais elevadas e, assim, garantir a sua existência.

O sociólogo aborda um tema caro na sociedade brasileira: a desigualdade. Esta fica evidente em cenas do filme, através do distanciamento e desprezo da classe média brasileira quanto a uma parcela grande da população desprovida de bens; um abismo social que persiste em nossa sociedade por séculos.

Mesmo que a relação entre Clara e Ledjane não se configure como uma relação de desprezo, ela existe e se materializa no cotidiano da vida dos brasileiros. Nesse sentido, abro um parêntese para uma cena em que aparece a família de Clara vendo um álbum de fotos, e a empregada mostrando a foto do filho que havia morrido. É uma cena que nos faz refletir, que nos incomoda, pois, enquanto “alguns” relembram as alegrias, “outros” guardam as lembranças de uma perda.

O filme apresenta várias críticas sociais. Chama a atenção a cena de um grupo de jovens negros que se juntam a pessoas brancas de classe média alta que fazem exercícios na praia. O desconforto por parte dos membros da classe média é perceptível na chegada dos jovens que buscam compartilhar o mesmo espaço e se integrar à atividade.



**Figura 5** - Grupo de jovens negros.



Fonte: *Aquarius* (00:20:45).

Destacamos outra cena, na Figura 6, que aborda um “racismo sutil”: o jovem branco de bicicleta, oriundo da classe média, que vende droga na praia de Boa Viagem para outros jovens do mesmo convívio e classe social elitizada. É uma situação corriqueira, mas que não incomoda a população que, mesmo sabendo da atividade ilícita do garoto, não propõe nenhuma atitude que leve a seu repreendimento ou a intervenção policial.

**Figura 6** - O vendedor de drogas.



Fonte: *Aquarius* (00:52:45).

Por se tratar de um jovem branco, a situação reforça um estereótipo de que o ato só é condenável e abordado de forma repressiva quando praticado por jovens negros e de periferia.

Assim, outra abordagem no filme trata da impunidade. Em determinada cena, Clara relata o incidente ocorrido com o filho de Ledjane, que foi atropelado. O acidente ceifou a vida do rapaz. O desfecho do caso não teve punição ao culpado, sendo mais um caso de jovem da periferia que perde a sua vida, e acaba se tornando apenas um número nas estatísticas.

Um fato que não pode passar despercebido é a cena entre Clara e Diogo Bonfim, herdeiro da poderosa empreiteira, que evidencia o racismo estrutural em nossa sociedade. O racismo sofrido por Clara, que, em uma das discussões é caracterizada como uma pessoa que valoriza o seu patrimônio, por sua cor de pele “mais escura”. As palavras acusatórias

de Diogo representam o estereótipo de que Clara está ligada à origem pobre, devido a sua cor de pele, colocando-a na posição de mestiça.

Esta cena também nos remete a elementos abordados na obra de Jessé de Souza no livro “A Elite do Atraso”, que segue na seguinte citação abaixo.

E é também esse novo contexto valorativo que pode nos explicar a nova posição do mestiço nele. Foi nas necessidades abertas por um mercado incipiente, em funções manuais e mecânicas rejeitadas pelos brancos, assim como pelas necessidades de um aparelho estatal em desenvolvimento, que mestiços puderam afirmar seu lugar social. Nesse último caso, por se tratar de colocações de alta competitividade, disputando posições com os brancos, é que Freyre fala de “cordialidade” e de sorriso, típico do mulato em ascensão, como a compensar o dado negativo da cor. Essa compensação, ao mesmo tempo que reafirma o racismo, mostra que o empecilho não era absoluto e sim relativo, superável pelo talento individual, ou seja, mostra que havia espaço para formas de reconhecimento social baseadas no desempenho diferencial e não apenas em categorias adscritivas de cor (Souza, 2017, p. 69-70).

O jovem herdeiro da empreiteira Diogo Bonfim, representante da elite, bem-sucedido, formado no exterior, que retorna ao Brasil para dar continuidade aos negócios da família, representa uma elite abastada da sociedade brasileira historicamente constituída de privilégios, que carrega consigo valores que não são os mesmos da grande massa de cidadãos brasileiros. Essa riqueza foi constituída nos primórdios de uma sociedade marcada pelo escravismo e exploração, e o personagem incorpora essa representação de parcela de uma classe superior privilegiada da história do Brasil.

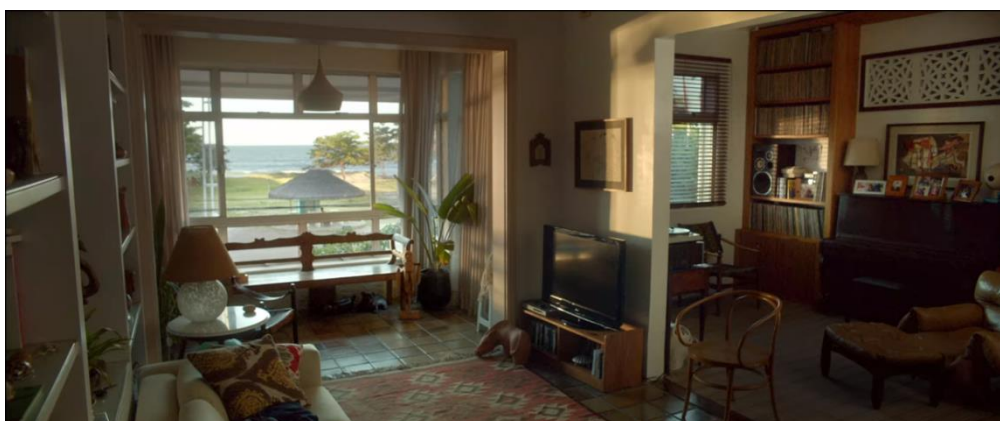
As classes superiores, que monopolizam capital econômico e cultural, têm que justificar, portanto, seus privilégios. O capital econômico se legitima com o empreendedorismo, de quem dá emprego e ergue impérios, e com o suposto bom gosto inato de seu estilo de vida, como se a posse do dinheiro fosse mero detalhe sem importância. A legitimação dos privilégios da classe média é distinta. Como seu privilégio é invisível pela reprodução da socialização familiar que esconde seu trabalho prévio de formar vencedores, a classe média é a classe por excelência da meritocracia e da superioridade moral. Eles servem tanto para distingui-la e para justificar seus privilégios em relação aos pobres como também em relação aos ricos. É que, se os pobres são desprezados, os ricos são invejados. Existe uma ambiguidade nesse sentimento, em relação aos ricos, que vincula admiração e ressentimento. A suposta superioridade moral da classe média dá a sua clientela tudo aquilo que ela mais deseja: o sentimento de representarem o melhor da sociedade. Não só a classe que merece o que tem por esforço próprio, conforto que a falsa ideia da meritocracia propicia; mas, também, a classe que tem algo que ninguém tem, nem os ricos, que é a certeza de sua perfeição moral (Souza, 2017, p. 153).

Por si só essas abordagens e acontecimentos da trama já tornam o filme interessante, mas os elementos centrais da abordagem cinematográfica serão percorridos nos próximos parágrafos.

### O apartamento de Clara

O palco da disputa territorial é o apartamento de Clara, que, para ela, representa mais que um imóvel; tem toda uma subjetividade afetiva ligada a um histórico de vivência familiar. Foi nesse lugar que Clara criou os três filhos, construiu uma relação, e viveu boa parte de sua vida.

**Figura 7** - Apartamento de Clara.



Fonte: *Aquarius* (00:17:43).

No apartamento, as fotografias que ela guarda nos convidam a especular a história das pessoas que se relacionam com a personagem: ausências e continuidades que vão além dos móveis, com destaque ao piano herdado de sua tia, que, no início do filme, mostra lembranças sexuais da tia relacionadas ao mesmo. Neste ponto poderíamos abordar a relação de lugar, uma das categorias de análise da Geografia, espaço esse ligado à questão da memória afetiva, um dos fatores que marcam a relação de Clara com o condomínio, seu apartamento e a praia onde ele se localiza.

A região onde se localiza o Condomínio *Aquarius* é uma das regiões mais valorizadas da capital Recife, o que desperta o interesse da empreiteira em adquirir o local e construir um grande empreendimento imobiliário. No caso, Clara é o empecilho maior para a realização do empreendimento, já que ela se recusa a vender o seu apartamento.

Apesar das várias investidas, e do assédio por parte dos donos da construtora, Clara resiste de diversas formas para exercer o seu direito de não vender e continuar a residir em

seu apartamento, onde guarda histórias e memórias afetivas. Devido a esse contexto, Clara e a empregadeira disputam a permanência nessa parte do território.

Para o entendimento da questão que envolve o litígio desta disputa territorial, que a trama cinematográfica aborda, trazemos para análise a compreensão de Milton Santos sobre a concepção de território, para além de uma relação de disputa, mas um território que representa a identidade, o sentimento que o Condomínio *Aquários* desperta em Clara.

O território tem que ser entendido como o território usado, não o território em si. O território usado é o chão mais a identidade. A identidade é o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é o fundamento do trabalho; o lugar da residência, das trocas materiais e espirituais e do exercício da vida (Santos, 2006, p. 15).

No palco dessa disputa territorial permeia uma relação entre o velho e o novo, representada no Condomínio *Aquários* da década 50, que será demolido para dar lugar à construção de um condomínio luxuoso, mais moderno. A especulação imobiliária é notória, assim como as relações de poder capitalista, que se materializam nas relações entre os indivíduos donos dos imóveis.

[...] um espaço onde se projetou trabalho, seja energia e informação, e que por consequência, revela relações marcadas pelo poder. [...] É uma produção, a partir do espaço. Ora, a produção, por causa de todas as relações que envolve, se inscreve num campo de poder (Raffestin, 1993, p. 144).

Paralelamente à disputa entre a construtora e a proprietária, o filme apresenta uma cena que chama a atenção: a filha de Clara é a única entre os dois irmãos a expressar sua opinião favorável à venda do apartamento, demonstrando um comportamento decisivo, tal qual o de sua mãe, que se entrelaça às marcações de vida entre mãe e filha. Mas, além da opinião e discordância de ambas que aparentemente as faz se unirem, o que chama atenção é a contraposição em relação aos irmãos, que não expressam suas convicções e opiniões. Penso que esse episódio tenha sido proposital para focar na figura feminina.

### **A desconstrução do assujeitamento feminino**

O filme tem uma centralidade focada na figura feminina, desconstruindo conceitos e estereótipos que se perpetuam na sociedade, como envelhecimento, fragilidade, sexualidade e corporeidade.

Clara é uma mulher com mais de 60 anos, viúva, que reside sozinha em seu apartamento, fato que não parece preocupá-la, pois tem sua rotina e sua liberdade. A

velhice abordada no filme é de um período da vida muito produtivo, onde Clara passeia, se diverte com as amigas. O convívio com os filhos não apresenta traços de solidão, mas de um tempo aproveitado como qualquer indivíduo que goste de “curtir a vida”, desconstruindo um tabu da sociedade quanto ao envelhecimento.

Talvez Clara seja uma exceção à regra, ou talvez não haja regras; talvez Clara seja privilegiada na sua velhice, mas esse não é o propósito do filme, nos levando a “refletir” sobre as várias identidades de Clara: jornalista, escritora, mãe, avó, cidadã que luta pelo direito de permanecer na sua morada, amiga, cunhada, livre, dentre outros que se possa imaginar. Um fato marcante que se mostra evidente é a figura frágil da mulher desconstruída no filme. Clara se mostra uma mulher determinada e destemida. Seu “empoderamento” se reflete em várias cenas, e, o principal deles, se dá quando do enfrentamento ferrenho que faz junto aos assédios da construtora, não se deixando intimidar por ameaças e perseguições.

Ao construir uma narrativa em que a personagem principal é uma mulher acima dos 60 anos, o filme desconstrói vários estereótipos constituídos em nossa sociedade e abre caminhos sobre o papel da mulher na sociedade, não como sexo frágil como é retratado e reafirmado em vários espaços, mas como seres livres, independentes e com empoderamento.

A sexualidade é trabalhada no filme desde as primeiras cenas, desconstruindo tabus caros à sociedade conservadora brasileira, seja a liberdade sexual de sua tia Alice, ou as cenas entre Clara e suas amigas, que envolvem relações sexuais através de pagamento a rapazes profissionais do sexo. Essa abordagem pode ser compreendida como elemento de desconstrução, em um mundo machista, onde a prática de pagar alguém para se ter relações sexuais é comum no universo masculino, mas condenável no universo feminino. Tal fato evidencia que o desejo e as necessidades são as mesmas, independentemente da sexualidade ou identidade de gênero.

Ainda se atendo à sexualidade, o filme mostra Clara como uma mulher muito liberal nos costumes; isso se mostra na relação que possui com um de seus filhos que é assumidamente homossexual. Ela trata o assunto com naturalidade e ambos conversam sobre a intimidade de seu filho, desconstruindo preconceitos ao serem tratados com clareza.

O filme abre caminho para a discussão sobre o corpo. Em uma festa com suas amigas, Clara se envolve com um homem com o qual experiencia uma situação

desconfortável: na atração de dois corpos que se envolvem; um toque deixa transparecer o desinteresse em dar continuidade ao encontro. Clara é uma mulher que durante sua juventude sofreu com um câncer e teve que se submeter a uma cirurgia para a retirada de uma das mamas. A recusa do homem em dar continuidade ao encontro pela “ausência” da mama, indica o preconceito enfrentado pela mulher que foi submetida a uma mastectomia.

Apesar disso, a relação que Clara tem com seu corpo é muito bem resolvida, o que fica evidenciado nas roupas que utiliza e na sua ação performática. Com relação à ideia de corporeidade, podemos destacar a visão de Marquez (2009, p. 132): “O corpo é, ao lado da noção de microcosmo misto, também um corpo misto, um corpo performático que se submete ao rastreamento e à observação dos espectadores”.

### **A musicalidade do filme**

A trilha sonora é marcante e constitui também um tema central no filme, principalmente pelo fato da profissão de Clara estar relacionada à música. A musicalidade que entrelaça as cenas traz uma brasilidade com canções que remetem a décadas passadas, que despertam nos personagens um saudosismo dos tempos de sua juventude.

Músicas de cantores como Taiguara, Altamar Dutra, Gilberto Gil e Alcione estão sempre presentes como fundo instrumental das cenas, remetendo a uma valorização da produção nacional. A música exerce um papel importante na constituição das cenas. Elas se harmonizam com o lugar, com os cenários, pois devem estar em consonância com o que se passa na trama.

Com a música,

[...] ocorre uma intensificação da circulação e do fluxo, verificado pela intensificação da multiplicidade e do hibridismo como potencialidade, há uma força diametralmente oposta gerando estigmatizações e estandardizações dessas mesmas relações, criando pontos de vista únicos e modos de ver e dizer sobre-determinados [sic] (Queiroz Filho, 2018, p. 54).

Para o início da trama foi escolhida a canção “Hoje” de Taiguara, onde implicitamente encontramos, em sua letra, a história de vida da personagem principal, Clara.

*Hoje  
Trago em meu corpo as marcas do meu tempo  
Meu desespero, a vida num momento  
A fossa, a fome, a flor, o fim do mundo<sup>14</sup>*

---

<sup>14</sup> Excerto da canção “Hoje” de Taiguara.



À luz desse fragmento, temos as marcas da vida de Clara, habitante de um apartamento onde constituiu sua família, criou seus filhos, e venceu uma doença que a assombrou com a morte. Um espaço onde se viu na fossa, sentiu o fim de seu mundo e, mesmo com *as mãos enfraquecidas e vazias [...] na solidão das noites frias*, amou, lutou, e não se entregou, pois viveu em sua sorte.

Sorte? Para a época sim. Encontrava, no acalento de um amor, a possibilidade de viver. Um marido que, naquele contexto, apresentava-se “moderno” quanto aos aspectos conjugais: década de 80, maridos opressores, mulheres oprimidas. O casal vivenciava o período do regime militar. Porém, Clara e seu marido apresentavam uma relação de entregas e sentimentos.

*E quem achar alguém  
Como eu achei  
Verá que é natural  
Ficar como eu fiquei  
Cada vez mais  
Sentimental<sup>15</sup>*

A relação de Clara com seu marido era de permissão, bem como da tia Alice com seu falecido companheiro. Um romantismo não exacerbado, de confiança e cumplicidade, invejável aos olhos daqueles que poderiam viver à sombra da opressão familiar. A canção de Altamar Dutra retratou o saudosismo e a corporeidade do “ser” Tia Alice em Clara, mulher em um período marcado pela censura. E ainda, a força de Clara na luta contra o câncer. Motivos para comemorar? Todos tinham, afinal estavam vivos. E, assim, a família comemorou ao som de “Toda menina baiana” de Gilberto Gil, pois

*Toda menina baiana tem  
Um santo que Deus dá  
Toda menina baiana tem  
Encantos que Deus dá  
Toda menina baiana tem  
Um jeito que Deus dá  
Toda menina baiana tem  
Defeitos também que Deus dá*

Clara tinha o discernimento da realidade ao descrever para a amiga de seu sobrinho a localidade onde viviam, bem como a de sua empregada, mostrando claramente a

---

<sup>15</sup> Excerto da canção “Sentimental demais” de Altamar Dutra.



discrepância socioeconômica que separa o Condomínio *Aquarius* de Brasília Teimosa, os ricos dos pobres. *Que sufoco!*<sup>16</sup>

Não houve como aturar os abusos e absurdos sofridos pela construtora Bomfim. Desesperada ao ver a colônia de cupins colocada pela empresa nos apartamentos do segundo piso para desestruturar o prédio, Clara não hesitou em levá-la ao “real” proprietário daquelas operárias.

**Figura 8** - A colônia de cupins.



Fonte: *Aquarius* (02:14:50).

Falcatruas versus um nome construído mediante a esquemas nebulosos. O que trouxera Clara? Uma imagem a zelar? Um passado a esconder? O medo impusera um acordo a se tratar. E não era o câncer que acometeu a saúde de uma mulher. E, sim, o câncer instaurado no seio social de corromper pessoas corretas em prol dos próprios interesses.

*Hoje  
Trago no olhar imagens distorcidas  
Cores, viagens, mãos desconhecidas  
Trazem a lua, a rua às minhas mãos*<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Excerto da canção “Sufoco” de Alcione.

<sup>17</sup> Excerto da canção “Hoje”, de Taiguara.

### Referências bibliográficas

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1936.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 2. ed. Revista e ampliada. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1948.

SOUZA, Jessé de. **A elite do atraso: da escravidão à Lava-Jato**. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

QUEIROZ FILHO, Antonio Carlos. **Corporema: por uma geografia bailarina**. 1. ed. Vitória, ES: Antonio Carlos Queiroz Filho, 2018.

MARQUEZ, Renata Moreira. **Geografias portáteis: arte e conhecimento espacial**. 2009. 248 f. Tese (Doutorado em Geografia) - Instituto de Geociências, UFMG. Belo Horizonte, 2009.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma geografia do poder**. Tradução de Maria Cecília França. São Paulo: Ática, 1993.

### Referência filmica

**Aquarius**. Filme. Kleber Mendonça Filho. Cinema Scópio; SBS Productions; Videofilmes; Globo Filmes. Brasil. 2016.

## OS AMORES BRUTOS QUE SURGEM DOS ANIMAIS HUMANOS E NÃO HUMANOS NOS ENCONTROS DA VIDA

*João Paulo de Matos Falcão*

*“[...] A grandeza de uma Nação pode ser julgada pelo modo que seus animais são tratados.” (Mahatma Gandhi).*

### **Introdução**<sup>18</sup>

*Amores Perros* em espanhol, com tradução para *Amores brutos* em português, é um filme consagrado na indústria cinematográfica, e o primeiro da lista do produtor e diretor mexicano Alejandro González Iñárritu. Alejandro ficou famoso também com outros filmes como *Babel* e *21 gramas*, recebendo vários prêmios internacionais por essas obras, que são consideradas pela indústria cinematográfica como a “trilogia do caos”.

A história do filme se passa na cidade do México, repleta de vidas pulsantes, em um universo urbano marcado pela selvageria, pelo encontro, desencontro, e pelo amor, que revela histórias e subjetividades íntimas dos personagens humanos e não humanos.

*Amores brutos* chama a atenção para uma forma de fazer cinema diferente da que estamos acostumados a ver nos filmes de Hollywood. Trata-se de uma de amarração entre três histórias que, aparentemente, não tem nada a ver uma com a outra, mas que, por alguma situação acabam se entrelaçando. O filme é dividido em três partes, cada uma contando a história dos protagonistas do enredo: Octávio e Susana; Daniel e Valéria; e El Chivo e Maru. Deste modo, o autor do filme apresenta a história desses núcleos, repleta de uma realidade nua e crua, e que, em determinado momento da vida, acabam se cruzando por meio de um acidente de trânsito.

O que mais atraiu o meu olhar no filme foi a fragilidade da vida, que pode ser transformada radicalmente por conta de acontecimentos que fogem daquilo que almejamos para nosso futuro. É o que ocorreu com todos os personagens da trama, que

---

<sup>18</sup> Dedico esse trabalho ao meu cachorro Klaus, que morreu no ano de 2020 vítima de hepatite crônica. Dedico também à minha gatinha Maggie, que desapareceu há alguns anos.

tiveram suas vidas transformadas por conta de uma fatalidade. Desta maneira, talvez Valéria seja a personagem que mais foi marcada por conta do acidente, tendo a sua carreira de modelo que até então estava em ascensão, sendo completamente diluída como consequência dessa tragédia em sua vida. Já Octávio, um jovem repleto de sonhos e que deseja fugir com sua amada, além de sofrer a perda de seu cão e de seu amigo, acaba vivenciando uma verdadeira avalanche de frustrações. Diante disso, a impressão que o personagem nos passa é de que o acidente foi apenas mais uma tragédia das tantas que têm ocorrido em sua vida. Por fim, El Chivo, um pai que busca a redenção e o perdão de sua filha, matador de aluguel e andarilho que estava a serviço pelas ruas da cidade quando se envolveu no acidente, não como vítima, mas como salvador da vida do personagem canino Cofi, que estava no banco de trás do carro de Octávio.

Em vista disso, *Amores brutos*, ao contar uma história distinta de três núcleos de personagens, os aproxima por um acidente, algo que pode ocorrer com todos nós, a qualquer momento, revelando-nos a fragilidade da vida, e aproximando as três histórias que, embora distantes, passam a compartilhar similaridades do viver como a tragédia, a transformação, a dor, e a dualidade entre amor e brutalidade.

Ao meu ver, essa dualidade que tem sido debatida por inúmeros críticos do filme, é uma das condicionantes que mais chama a atenção e, inclusive, é justificada pelo próprio nome do filme, que revela sentimentos compartilhados entre homens e cães. Ambos possuem a capacidade de amar e de serem brutais ao mesmo tempo. É como se o filme mostrasse uma linha fronteira entre amor e brutalidade, na qual a sensibilidade vive em inconstância.

Nesse sentido, a participação dos *perros* no filme acaba sendo primordial, apontando para relações subjetivas entre tutores e esses animais, relações que são extremamente relevantes e que têm peso fundamental nas tragédias vividas por esses personagens. Com isso, o filme nos aponta para reflexões de que os animais também fazem parte da construção social, da qual nós humanos participamos, compartilhando conosco sentimentos e instintos. Deste modo, levando em consideração minha personalidade, de alguém que é apaixonado pelos animais, e optou por um caminho do viver vegetariano, me senti agradecido pela oportunidade de escrever sobre esse filme, que se mistura lembranças íntimas e subjetivas do meu ser.

Dessa maneira, Cofi, Ritchie, Flor, e os outros cachorros do filme, foram relevantes na vida cotidiana de Octávio, Valéria e El Chivo, assim como os meus “filhos animais”

Nina, Coca Cola, Fumaça, Laika, Maggie, Madonna, Gisele, Douglas Michel e Doce de Leite, também o são em minha escala de vida. No entanto, faço uma pequena crítica ao filme, pois creio que, devido à relevância dos personagens caninos, seria, talvez, mais coerente se seus nomes também aparecessem nas partes que dividem a trama, junto aos nomes dos personagens humanos; afinal, o filme também é sobre eles.

A trama se faz notar pela vida de personagens reais, comuns, como as pessoas que podemos encontrar por aí, andando nas ruas, estudando nas universidades, trabalhando nas lojas do centro, principalmente na primeira história. Essa condição nos aproxima enquanto espectadores, impactando com emoções que conhecemos no dia a dia de nossas vidas. São características que, muitas vezes, não encontramos em filmes estadunidenses. Isso nos aponta para a importância de valorizarmos o cinema latino-americano e também para a relevância que a arte tem para a compreensão de conceitos e debates no campo das ciências sociais. Com base nisso, compreendendo a importância de assistir esse filme para a minha formação, enquanto pesquisador, e também para o meu ser subjetivo que extrapola as fronteiras da academia. Assim sendo, chamo a atenção para uma fala de Queiroz (2018).

Nesse sentido, assumo aqui o desejo de produzir uma Geografia que considera e defende a perspectiva de que ciência e arte estão no mesmo patamar, possuem a mesma “autoridade”. Colocá-las à revelia uma da outra é uma recusa que faço, do mesmo modo como também faz o “nativo relativo” (2002) apresentado por Eduardo Viveiros de Castro (Queiroz, 2018, p. 78).

Para finalizar essa introdução, apontamos que trazemos para esse artigo alguns elementos geográficos na tentativa de sua interpretação.<sup>19</sup> Assim, este trabalho está dividido em quatro partes: as três primeiras contando a história de seu enredo, por um olhar daquilo que mais me chamou a atenção, e a última fazendo um diálogo com a Geografia.

### **Octávio, Susana e Cofi**

Octávio é um jovem apaixonado por Susana, esposa de seu irmão Ramirez. Os três dividem a mesma casa com o filho de Susana e Ramirez, a mãe dos dois irmãos, e o cachorro Cofi.

---

<sup>19</sup> Dialogando com autores debatidos durante as aulas de Tópicos Especiais de Geografia, ofertada pelo Programa de Pós-graduação em Geografia, e ministrada pelo Prof. Dr. Jones Dari Goettert, e também com outras obras das Ciências Humanas.

Esse primeiro núcleo é repleto de conflitos, apresentando personagens reais e comuns que podemos encontrar facilmente pelas ruas da cidade. Para começar, a mãe de Ramirez e Octávio é uma senhora que pouco aparece no filme. Mas, quando aparece está sempre ocupada com afazeres domésticos e com uma linguagem corporal que denota semblantes de cansaço e desapontamentos com a vida. Não sabemos muito sobre a história dessa mulher e, aparentemente, cuidar de uma casa, de filhos e neto não era o sonho de sua vida, mas acabou tornando-se a sua realidade. Essa personagem me faz lembrar de muitas mulheres que conheço, presas a uma vida doméstica por conta de relações que se articulam nas mais amplas escalas até os seus corpos.

Já Ramirez é aquele jovem inconsequente que age sem pensar. É impulsivo, agressivo, um verdadeiro *bad boy* que se divide entre um trabalho de caixa em supermercado e pequenos assaltos e furtos. Sua esposa acaba corriqueiramente sendo vítima de suas agressões e sua relação com seu irmão é repleta de conflitos. Nesse núcleo, percebo mais uma vez a relação de machismo, tão presente em nossa sociedade. Aliás, isso me incomoda enormemente, pois fui criado por duas mulheres, minha mãe e minha vó, e, com base nessa criação, aprendi desde muito cedo a respeitar e valorizar a mulher. Digo isso porque, enquanto pesquisador, minhas vivências mais íntimas acabam ganhando espaço em minhas produções acadêmicas.

Susana se apresenta como a esposa jovem que engravidou cedo, cujo casamento acabou, mas que se tornou sua melhor alternativa de vida. Dividindo-se entre os cuidados com o filho e os estudos, Susana caminha pela casa devagar, sem fazer barulho, sempre quieta, cabisbaixa, oprimida, tentando não fazer algo que motive as agressões de seu marido. Susana vê, em seu cunhado, o amor manso e carinhoso que já não encontra mais em seu esposo, e se envolve com ele numa relação proibida entre dois amantes. No entanto, a personagem atravessa conflitos internos entre o que é certo e o que é errado, em construções sociais arraigadas em sua mente. Assim, Susana acaba optando por permanecer ao lado de seu esposo, deixando para trás os planos e sonhos que fez com Octávio. Essa personagem me instigou a pensar em quantas Susanas existem por aí, vivendo à sombra de seus maridos, atravessadas por um amor que ficou no passado e por um presente em que a brutalidade é constante.

Octávio, por sua vez, é um jovem apaixonado por Susana que, diferentemente de sua amada, aparenta não se sentir culpado por isso. Octávio a deseja e sonha em fugir com ela para longe do irmão. Octávio convence o espectador de que tem boas intenções, sendo

diferente de seu irmão, que parece ter outra índole. Porém, em determinado momento do filme, parece não respeitar o corpo de sua amada, mostrando-se sedento pelos desejos sexuais que sente por ela. Isto, num momento em que Susana precisava mais de um colo e ombro amigo, do que alguém se esfregando em suas genitálias. No entanto, Susana acaba cedendo a essas provocações com o tempo, e se entrega ao cunhado.

**Figura 1** - Octávio e Susana, em um encontro amoroso.



Fonte: <http://www.aescotilha.com.br/>. Acesso em: 10 jul. 2021.

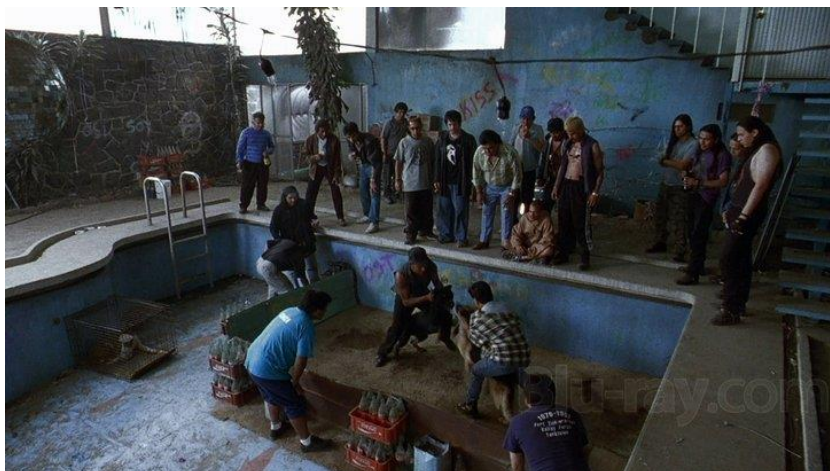
Diante desse cenário desafortunado, Octávio acaba ganhando papel fundamental que trará novos episódios a toda trama, sendo um dos pivôs do encontro fatídico entre os personagens das três histórias. Isto porque Cofi aproveita para fugir de casa quando Susana deixa o portão levemente aberto, se envolvendo em uma briga com um cão de rinha, o que muda toda a vida de sua família.

Cofi acaba nocauteando o cão de rinha que o tinha atacado e Octávio enxerga nesse acontecimento a possibilidade de ganhar dinheiro com rinha de cães, apostando em seu próprio cachorro. Daí por diante, a história ganha um novo contexto. Octávio, que outrora não tinha dinheiro, passa a receber boas quantias das vitórias de seu cão Cofi no ringue, o que o motiva a fazer planos para fugir com Susana.

Tudo corria bem até que, certo dia, Cofi é baleado no ringue pelo tutor do cão que ele havia derrotado. O fato ocasiona uma briga entre os homens, resultando na fuga de Octávio, seu cão Cofi, e um amigo. É nesta fuga pelas ruas da cidade do México que, ao cruzar um sinal vermelho, o carro deles acaba colidindo com o de Valéria, no momento em que El Chivo caminhava pelo local.



**Figura 2** - Rinha dos cães, onde o encontro entre humano e animal revelam brutalidades.



Fonte: <http://www.aescotilha.com.br/>. Acesso em: 10 jul. 2021.

### Valéria, Daniel e Ritchie

Modelo em ascensão, com uma carreira promissora pela frente, a história da personagem começa com uma entrevista dela na rede de TV mexicana, com seu cachorro Ritchie no colo. Valéria conta sobre sua vida pessoal; no entanto, mascara alguns detalhes como a sua relação com Daniel, um homem casado.

**Figura 3** - Valéria e o encontro com seus dois amores.



Fonte: [rishagmovies.home.blog](http://rishagmovies.home.blog). Acesso em: 10 jul. 2021.

Valéria é a típica amante de novelas e filmes que estamos acostumados a assistir na teledramaturgia brasileira: liga para a casa de seu querido, e fica muda quando suas filhas e/ou esposa atendem.

Daniel, por sua vez, pouco depois de iniciar a trama, acaba deixando sua esposa e filhas para viver seu romance ao lado de Valéria. Porém Valéria não imaginava que, tempos depois, ela se tornaria a mulher traída, que atenderia telefonemas mudos, igualmente os que a antiga esposa de Daniel atendia. Tudo isso dá uma pitada ainda mais amarga para a tragédia que abala a vida de Valéria, e que revela mais uma vez a personalidade feminina numa sociedade repleta de relacionamentos entre homens casados, mulheres traídas e amantes.

A personagem principal tem sua vida transformada quando Daniel faz uma surpresa para ela, presenteando-a com um apartamento. A partir de então, Valéria eufórica e alegre com a surpresa, sai do apartamento com seu cão Ritchie para cumprir outros afazeres e retornar mais tarde. Nesse contexto, quando ela dirige alegremente por ruas que conectam o apartamento, que, para ela seria o seu ninho de amor, aos locais em que ela deseja realizar outras funções, ocorre o acidente.

A partir de então, a vida de Valéria muda completamente, pois de modelo em ascensão, ela passa a modelo desempregada; seus contratos são desfeitos, pois ela já não possui os requisitos corporais necessários naquele momento. Valéria, de cadeira de rodas, já não tem condições de desfilar, dar entrevistas ou fotografar. É dado, então, início ao fim de sua carreira de modelo. Confesso que fui extremamente afetado por essa história que me fez indagar sobre a fragilidade de nossos corpos, que quando não atendem mais às exigências mercadológicas, são descartados como mercadorias vencidas. Senti muitas emoções ao ver a tragédia de Valéria, inclusive medo, porque, assim como ela, também possuo um corpo e estou, como qualquer outro ser, sujeito a essas transformações trágicas. Diante disso, a cena em que o banner de Valéria é retirado do prédio ao lado, o qual exibia uma publicidade feita por ela antes do acidente, foi uma das que mais me atravessou em toda a trama.

Para dar ainda mais dor a sua tragédia, o cãozinho Ritchie acaba entrando em um buraco pelo chão da sala, assoalho a dentro. Os dias que se passam, então, são sombrios para Valéria, que se divide entre a angústia de ver sua carreira ir por água abaixo e a ausência de seu melhor amigo naquele momento tão delicado. Para piorar, os telefonemas mudos acabam sendo cada vez mais constantes. É nesse cenário de tragédia que Valéria e Daniel se transformam de bons amantes para um casal que passa a maior parte do tempo brigando, convivendo com o amor e a brutalidade das ofensas.

Em determinado momento, a dor chega a ser tão grande, que Daniel encontra Valéria desmaiada no quarto, já quase sem vida. A partir de então, Valéria tem uma

complicação e acaba tendo que amputar sua perna. Portanto, é decretado o fim absoluto de sua vida como modelo. Porém, algo acontece enquanto ela estava no hospital: Daniel acaba encontrando o cãozinho Ritchie, que volta ao colo de sua tutora quando ela retorna a sua casa. Essas cenas me fizeram lembrar diversos momentos em minha história, em que o encontro com meus companheiros animais me fez sentir o amor em momentos de dor e angústia. Dividida então pelo amor de seu cãozinho, e a brutalidade da tragédia, Valéria se vê pelos encontros da vida, transformada pela dor.

**Figura 4** - O encontro da tragédia com a carreira de modelo de Valéria.



Fonte: <http://www.aescotilha.com.br/>. Acesso em: 10 jul. 2021.

### **El Chivo, Maru, Flor, Cofi e seus outros cães**

El Chivo é um intelectual, ex-guerrilheiro aposentado, e matador de aluguel que busca a aproximação de sua filha Maru, que, em outros tempos, abandonou para seguir sua vida. El Chivo é um dos personagens mais emblemáticos de toda a trama, pois passa a impressão de ser um assassino frio e cruel, que, em determinados momentos, se apresenta como um homem que busca o perdão da filha, sempre apaixonado pelos seus cães que o rodeiam como verdadeiros seguidores por onde vai. Assim, o personagem também parece viver na linha entre amor e brutalidade.

El Chivo me cativou pelos cuidados para com seus cães e por seu olhar cheio de mistérios e intenções. Aliás, no começo da trama, um dos cães de El Chivo poderia ter se envolvido na briga com um cão de rinha e não Cofi, o cão de Octávio. No entanto, devido ao instinto protetor do ex-guerrilheiro, seus cães estiveram seguros da ameaça. Nesta cena, me vi por, alguns instantes, em El Chivo, pois faria tudo que é possível para proteger meus filhos de outras espécies.

**Figura 5** - El Chivo e seus cães em um encontro onde a harmonia se faz presente.



Fonte: <http://www.aescotilha.com.br/>. Acesso em: 10 jul. 2021.

Em determinado momento da trama, o personagem é procurado por um antigo amigo para prestar serviço a um homem, matando o seu irmão. Contudo, El Chivo, aparentemente no limite entre a redenção e a carnificina, não cumpre com o combinado, e coloca os dois irmãos amarrados frente a frente dando a eles, através desse encontro forçado, a possibilidade de tomar suas decisões. Este ponto da trama, embora secundário, nos revela que *Amores brutos* trata exatamente sobre isso: o amor e a brutalidade convivendo lado a lado como se fossem dois irmãos. É esse, então, o sentido do filme, que aproxima as realidades das distintas histórias que se cruzam.

Entretanto, o momento mais crucial de El Chivo está por vir, e ocorre quando o personagem, em seu ímpeto de amor aos cães, salva a vida de Cofi no acidente, levando-o para a sua casa e cuidando de suas feridas.

Algum tempo depois, quando Cofi já estava recuperado, El Chivo, ao retornar para a casa, o percebe sujo de sangue. O personagem, então, num primeiro momento, desconfia que Cofi está machucado, porém logo percebe que o que ocorreu foi muito pior. Sem saber, El Chivo, cuidou de um cão que havia se tornado um lutador de rinha que, por sua vez, no momento que o personagem não estava em casa, acabou assassinando todos os seus outros cães.

As cenas que se seguem, do choro e do clamor do personagem chamando pelos cães, me atravessaram com profunda dor, me fazendo lembrar as inúmeras perdas que já tive em minha vida. El Chivo pega os corpos sem vidas de seus animais em lágrimas, como alguém que perde a sua família. El Chivo clama por Flor, uma de suas cachorras.

Em seguida, pega sua arma e aponta para Cofi e, por um instante, passa a impressão de que vai atirar, mas El Chivo poupa a vida do cachorro, o perdendo pelo que aconteceu. Nesse momento, o perdão torna o amor mais forte e indestrutível do que a brutalidade.

Nesse instante, também me identifiquei profundamente com o personagem pois, assim como ele, já vivi essas experiências. Tive duas gatas e duas galinhas mortas por uma cachorra que adotei, e, embora por um instante tenha sido consumido pela raiva, no momento seguinte, eu a perdoei e passei a dar a ela ainda mais amor.

**Figura 6** - Fumaça, corpo em que amor e brutalidade convivem lado a lado.



Fonte: autor, 2021.

El Chivo percebe, então, que ele e o cachorro Cofi compartilham a brutalidade de ser um assassino e que, mesmo diante dessa característica, também possuem a capacidade de amar. E assim, El Chivo segue a sua vida em busca de redenção ao lado de seu novo amigo.

### ***Amores brutos e um diálogo com a Geografia***

Como espectador, o filme suscitou em mim diversas emoções: raiva de Octávio por levar seu cão Cofi para a rinha de cães, angústia com o rumo que a tragédia toma na vida de Valéria, e tristeza com as perdas caninas de El Chivo. Não há como não se compadecer das histórias trágicas que envolvem caminhos tortuosos, nos quais erros e acertos convivem lado a lado com o amor e a brutalidade na vida dos personagens.



Partindo para o olhar de pesquisador, imbuído de uma visão primária de espectador, tentei encontrar elementos que ligassem o filme aos debates e às obras discutidas em sala de aula. Deste modo, chamo a atenção para uma perspectiva que me parece interessante para analisar o contexto da obra. Trata-se do lugar e do corpo.

Primeiramente, no que tange ao lugar, é importante compreendermos que este é lócus da experiência da vida, como aponta Ferreira (2000). É nesse sentido que o lugar se apresenta como canal de contato com o mundo para cada indivíduo e, no caso do filme, para cada personagem. É pelas experiências nesse lugar que o ser irá construir um olhar para o mundo e, por sua vez, irá traçar planos e itinerários de acordo com suas expectativas e realidades.

Dito isso, é válido compreendermos que só é possível dar esse sentido ao lugar se analisarmos as experiências que ocorrem dentro dele, que, por sua vez, são possibilitadas por encontros entre diferentes indivíduos e histórias. É nessa troca de experiências e contatos, via os encontros da vida que ocorrem no lugar, que os personagens têm suas histórias profundamente marcadas. Massey (2000) aborda esses encontros, contribuindo com nossa análise da seguinte maneira:

É dessa perspectiva que se torna possível imaginar uma interpretação alternativa do lugar. Nessa interpretação, o que dá ao lugar sua especificidade não é uma história longa e internalizada, mas o fato de que ele se constrói a partir de uma constelação de relações sociais que se encontram e se entrelaçam num lócus particular (Massey, 2000, p. 184).

Diante disso, é importante termos em mente que esses encontros podem ser de diversas naturezas, apontando conflitos, alianças, e tragédias, como no caso do filme. E são esses encontros, que ocorrem a todo instante, que são os responsáveis pela transformação do ser. Com base nisso, reservei algumas imagens para discutir essas relações.

**Figura 7** - Encontro entre o pesquisador e duas filhotes abandonadas num balde.



Fonte: autor, 2021.

**Figura 8** - DG, Gisele e Doce de leite, do encontro com a morte, ao encontro com a vida.



Fonte: autor, 2021.

**Figura 9** - Visconde, entre desencontros e encontros em sua vida.



Fonte: Arquivo AAMA, Dourados, 2020.



As imagens acima vieram à minha mente durante a construção desse trabalho, me colocando a reflexão do quanto os encontros podem transformar as vidas e os corpos daqueles que são envolvidos neles. Deste modo, assim como Valéria foi afetada pelo encontro trágico com o acidente, os animais não humanos acima, também tiveram as suas corporalidades afetadas pelos encontros. Na primeira imagem, as cachorrinhas provavelmente não iriam resistir ao frio, fome e sede, se eu não as tivesse encontrado junto com meu companheiro em uma manhã fria de domingo. Na segunda, as galinhas, se não tivessem sido adotadas por mim, teriam seus corpos desfigurados para se tornarem o almoço ou jantar de alguém. Por último, Visconde, um dos animais que retrato em minha dissertação de mestrado, teve sua vida e seu corpo modificado em dois momentos, primeiro no desencontro com o amor e encontro com o abandono, e, no segundo, no encontro com uma nova chance de vida.

Feitas essas considerações, a cidade do México, local cinematográfico onde acontece a história do filme, acaba ganhando também o papel de lugar. No entanto, por se tratar de uma metrópole onde vivem mais de oito milhões de pessoas, é necessário que compreendamos que, dentro deste lugar, existe uma infinidade de outros lugares menores, e cada um desses outros lugares são habitados por pessoas que constroem suas relações com o mundo, de acordo com suas experiências.

Nesta perspectiva, Cardoso (2016) aponta o seguinte:

Podemos compreender cada lugar como uma situação numa malha relacional que conecta os diferentes modos de vida. O mundo de um percebedor se faz a partir de sua posição e movimento nesta malha. Sendo assim, o lugar é o *locus* do cuidado e do desenvolvimento da vida, e sua ocorrência se dá pelo contínuo engajamento dos diversos modos de vida que o constitui. Mudam-se as relações, mudam-se o lugar e o corpo e vice-versa (Cardoso, 2016, p. 501, grifo do autor).

Essa fala do autor nos dá uma dimensão profunda para entendermos as histórias de cada um dos personagens que se situam em um local dessa malha relacional, e que, em determinado momento, se cruzam, modificando as suas vidas e também os seus corpos.

Valéria, de todos os personagens, foi a que mais me marcou quando penso num olhar sobre a corporeidade. Isto porque a vida dela, nas escalas mais íntimas como o seu corpo e o contato do mesmo com o lugar, foi assustadoramente impactada com o acidente.

Massey (2000) nos alerta sobre esses encontros que ocorrem no plano do lugar, discorrendo que essas ocasiões podem resultar em alianças, conflitos, e outras nuances da vida. Por esse ângulo, podemos compreender o acidente como um encontro fatídico e

trágico que conecta as três distintas histórias, ou os três diferentes modos de vida. A partir de então, os três personagens passam a viver com os conflitos desse encontro. Contudo, reitero, é Valéria, na minha visão, a personagem que mais marca essa condição de transformação. Assim, a vida passa a ser o lócus da transformação, como se o indivíduo estivesse em constante metamorfose.

Destarte, não foi só Valéria que foi transformada no filme, mas Octávio, depois do acidente, também não foi mais o mesmo. Seu olhar frustrado e decepcionado nos passa a impressão de que, para ele, talvez fosse melhor ter morrido no acidente. Já El Chivo, que vivia inúmeros conflitos, diante do resgate do cão Cofi se vê marcado por um processo de redenção e perdão. Tudo isso, somado à dor dos personagens, nos faz entender que o filme é baseado em histórias que acontecem no dia a dia.

Diante disso, Queiroz (2018), com base em Larrosa (2015), nos aponta o seguinte:

Em suas palavras, a vida, como experiência, é relação: com o mundo, com a linguagem, com o pensamento, com os outros, com nós mesmos, com o que se diz e o que se pensa, com o que dizemos e o que pensamos, com que somos e o que fazemos, com o que já estamos deixando de ser (Queiroz, 2018. p. 28).

É nessa ceara que o lugar, lócus da experiência da vida, revela que seu nascimento pode ocorrer por meio do amor, da dor e, também, da brutalidade, marca tão presente no enredo deste filme. Com isso, chamamos a atenção para uma fala de Gonçalves (2010, p. 25): “É certo pensar que os lugares nascem do amor, pois se realizam nos encontros e nas trocas humanas. Mas não menos correto é afirmar que eles também nascem do ódio, já que também podem ser frutos da ira e do medo.”

É válido, também, destacarmos outro elemento importante que é o cenário principal das mudanças da tragédia do filme. Trata-se da rua, que, nas palavras de Damatta (1997), pode assumir o papel de um local violento, onde o medo, a insegurança e a selvageria se fazem presentes. Isso fica perceptível no acidente, em que vidas foram tiradas, sangues derramados e gritos de dor e sofrimento foram proferidos. No entanto, a rua também assume papel e conexão entre os lugares, pois é necessário passarmos por ela, para chegarmos a outros lugares, e realizarmos nossas funções do dia a dia como Muscullini (2012) nos chama atenção. Com isso, me aproximo ainda mais dos personagens, pois sou um transeunte que passa pelas ruas todos os dias para se conectar a outros lugares, estando exposto a essas causalidades da vida, assim como os leitores e leitoras desse trabalho.

Posto isso, outro apontamento de enorme relevância, e que suscita em mim inúmeras indagações, é a relação homem-animal, tão presente em nosso cotidiano e tão marcante nas relações do filme.

Para mim é impossível analisar o filme sem a participação dos personagens caninos. Nesse sentido, Cofi é um personagem crucial para a trama; talvez um dos protagonistas, pois suas vitórias nas rinhas é que motivaram a briga e a perseguição que ocasionou o acidente. Já Ritchie, companheiro de Valéria em todos os momentos, acaba intensificando a dor que a personagem sente, por meio de sua ausência, dando um ar sombrio e de angústia ao filme. Já os inúmeros cachorros de El Chivo, dos quais, infelizmente, só recordo um dos nomes, demonstram que o personagem não é apenas um ex-guerrilheiro e pai ausente, mas é também um homem que tem um bom coração, que sente empatia para com os cachorros, ao ponto de defendê-los como um leão, e chora de tristeza, quando Flor e seus outros cães são mortos por Cofi.

Se o acidente não foi uma das tantas tragédias na vida de El Chivo, o assassinato de seus *perros*, resultado do resgate que ele fez, foi. No entanto, algo que mexeu comigo ao assistir essas cenas, foi o perdão de El Chivo ao cachorro Cofi, me fazendo lembrar situações que vivi, como já mencionei anteriormente.

Dito isso, é válido entendermos que o lugar não é apenas um constructo humano, como Cardoso (2016) afirma, e como Alejandro González deixa nítido em seu filme. Nessa perspectiva, embora o conceito de lugar tenha sido criado na ciência para entender os propósitos humanos, como Ferreira (2000) propõe, é válido compreendermos que esses propósitos estão imbuídos de relações entre as diferentes espécies. Aliás, chamo a atenção para a ausência de animais no cinema e na teledramaturgia brasileira, além das ciências humanas, que pouco apontam essas abordagens em seus estudos. Isso é algo que me provoca diversas inquietações, mas não me contendo a elas, e sempre busco trazer essas impressões aos meus trabalhos acadêmicos. Nesse sentido, recorro à Geografia feminista para buscar inspirações.

A abordagem feminista precisa duvidar das bases epistemológicas que criam e sustentam a invisibilidade e recriar conceitos e métodos que possibilitem a análise geográfica desses grupos e não apenas aceitar sua ausência na geografia porque não são considerados seres geográficos (Silva; Ornat; Chimin, 2017, p. 14).

Em vista disso, é válido chamarmos a atenção para a presença massiva de cães e gatos em nossa sociedade, o que, aliás, tem motivado o surgimento de grupos de socorro

animal, que lutam para garantir a preservação do direito dos mesmos, e a sua salvação de processos como abandono, maus tratos, e exposição a lutas de rinhas como as que ocorrem no filme. Também é válido refletirmos que os animais estão esparramados por todo o constructo social humano, desde o alimento, vestuário, produtos que são testados em animais, ao entretenimento, e até mesmo nas relações de produção espacial fora da órbita da terra, como aconteceu com a cachorra Laika<sup>20</sup>.

Deste modo, coloco um relato pessoal, pois enquanto assistia as aulas de Tópicos Especiais em Geografia e lia os artigos, muitas vezes de forma corrida, devido ao tempo, também estava ocupando-me dos cuidados de minhas três cachorras, duas gatas, três galinhas, e uma tartaruga. Além de ter me responsabilizado, também, por outros quatro filhotes de cachorros que eu e meu companheiro encontramos abandonados nas ruas, repletos de vermes e sarnas, em pleno frio. Essas cachorrinhas modificaram a minha rotina durante um mês, me fazendo dividir minha atenção com elas durante as aulas, e durante os meus afazeres gerais.

Nesse mesmo sentido, chamo a atenção, também, para um posicionamento pessoal que marca as formas como observo o mundo, e tudo o que nele é produzido. Trata-se do especismo,

termo criado por Richard D. Ryder, que para Sônia Felipe indica uma forma de desconsideração moral, ora praticada pelos humanos em face dos interesses dos animais, com a argumentação de que os interesses dos não-humanos [sic] não detêm o mesmo peso moral dos humanos (Meneses; Silva, p. 219, 2016).

Em suma, compreendo que o especismo é o preconceito entre as espécies que coloca os seres humanos no topo do planeta, fazendo com que se sintam no direito de explorar e utilizar as demais espécies de acordo com os seus interesses. Assim sendo, da mesma forma que a nossa civilização foi construída sobre alicerces racistas, xenofóbicos e machistas, também o foi sobre estruturas especistas.

Chamo a atenção para esse debate, não só porque Cofi foi explorado em lutas de rinha, mas também porque é natural nos referirmos aos animais como se fossem apenas cães, gatos, ou animais silvestres. No entanto, nos esquecemos que aves, porcos, peixes,

---

<sup>20</sup> Em 3 de novembro de 1957, a cadela Laika era enviada ao espaço a bordo da Sputnik II, morrendo entre cinco e sete horas depois do lançamento, muito antes do esperado pela equipe russa. A *causa mortis* da tripulante canina só foi revelada depois de décadas, em 2002, como sendo fruto do estresse causado pelo superaquecimento da cabine ao entrar em órbita. Disponível em: <https://canaltech.com.br/espaco/cadela-laika-conheca-a-triste-historia-do-1o-animal-enviado-ao-espaco-102934/>. Acesso em: 28 jun. 2021.

vacas, e outras espécies, também são animais, e também fazem parte do constructo social no qual estamos inseridos.

Dito isso, é válido refletirmos que o filme, ao colocar cães em seu enredo, motivou sensibilidades nos espectadores que não são sentidas quando pensadas em outros animais que também são marcados pela exploração humana, sendo muitas vezes de uma violência muito maior do que a que Cofi sofreu ao ser exposto nas rinhas.

Joy (2013) em seu famoso livro “Porque amamos cães, comemos porcos e vestimos vacas” faz importantes considerações que fornecem elementos para esse debate. Segundo a autora, a sociedade humana elegeu algumas espécies para serem tratadas como se fossem da família e outras para serem exploradas. Neste processo, as espécies que foram consideradas como animais de exploração, não recebem a mesma consideração que aquelas que tiveram um destino diferente. Ou seja, as pessoas tendem a ter compaixão por cães e gatos que sofrem maus tratos, mas não se importam com porcos e vacas que são explorados e mortos das formas mais cruéis.

Essa observação se faz necessária, pois modifica meus olhares sobre tudo o que vejo no meu contato com o mundo, me fazendo perceber coisas que, para outros indivíduos, não fazem sentido.

Finalizando, diante de tudo isso, e da ideia do filme que aponta uma dualidade entre amor e brutalidade, que dá um duplo sentido ao título em espanhol “Amores Perros”, me coloco a pensar no quanto nós humanos somos parecidos com nossos conterrâneos terráqueos não humanos. Tanto nós quanto eles possuímos a capacidade de viver numa fronteira tênue entre amor e ódio, ou amor e brutalidade. O mesmo vemos nas relações de humanos para humanos, como, por exemplo, no caso de soldados de guerra que matam seus inimigos sem compaixão alguma, revelando uma brutalidade enorme, mas ao chegarem em suas casas beijam suas esposas e abraçam seus filhos. Isto também é notável nas relações mais íntimas, em que as pessoas amam num dia, e, no outro, por diversos motivos, já não amam mais, e, por vezes, passam a odiar. El Chivo, por exemplo, parece transitar entre ser um bom pai, bom tutor de cachorros, e ser pai ausente e assassino a sangue frio.

Valéria, que outrora pulava nos braços de seu amado como quem vive num romance hollywoodiano, diante das circunstâncias passa a se relacionar com ele aos gritos e ofensas verbais. Octávio, que amou intensamente Susana, chegou ao ponto de perder o brilho do olhar, nos dando a impressão de que viver já não importa mais.

Eu, autor deste trabalho, e vocês leitores, com certeza, já nos deparamos com cenas, em que amor e brutalidade parecem estar bem próximos em nossas vidas. Desta forma, a vida vai se enriquecendo de encontros, demonstrando dualidades mil, e apontando para contradições em um mosaico de lugares que formam o espaço (conceito central da ciência geográfica) dotado de vidas, que pulsam em encontros, revelando as ambiguidades e contradições do viver e sobreviver.

### **Considerações finais**

Busquei retratar a minha leitura sobre esse famoso filme mexicano, que, infelizmente, não tinha conhecimento antes desse trabalho. Isto, me fez ficar em alerta para as inúmeras obras cinematográficas que habitam o universo latino-americano.

Isto posto, busquei também construir uma linha de raciocínio com base em minhas reflexões sobre o filme. Deste modo, como sou um pesquisador que valoriza a subjetividade, e, confesso que devo isso a influências de meus professores, deixei essas páginas marcadas com minhas impressões e intimidades. Isto também se deve ao fato de que as tramas e os enredos de filmes apontam sempre para elementos da realidade, sobretudo do cotidiano, nos conectando, assim, com suas histórias. Foi isto que ocorreu quando assisti “*Amores brutos*”, pois me conectei com todos os personagens em algum momento de suas vidas, me enxergando em Valéria por meio de emoções como a empatia, com Octávio, pelo sentimento de frustração e revolta, com Susana por seus receios e inseguranças, com El Chivo, por seu rico amor aos seus animais e a sua busca pela felicidade.

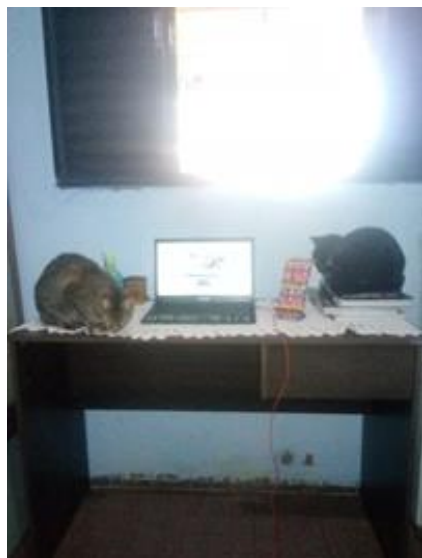
Deste modo, tentei construir reflexões que atrelassem o filme a elementos geográficos presentes nas relações cotidianas. Assim, apontei ao longo do artigo a presença do encontro como protagonista dessas relações, da rua como local de conexão dos lugares, do lugar como escala social onde tudo acontece, e do corpo que é essencial para existir, e que, ao mesmo tempo, é suscetível às nuances e desfortúnios da vida.

Com base nessas reflexões, encerro esse artigo, ressaltando que fui profundamente atravessado por essa trama, mas que, infelizmente, a Amazon Prime Video tirou do ar, matando as minhas chances de reassistir essa obra-prima.



**Outros encontros da vida, do qual tive a sorte de participar**

**Figura 10** - Nina e Coca-Cola, enquanto estudo.



**Figura 11** - Eu, Laika e Maggie.



**Figura 12** - Maggie e Fumaça.



**Figura 13** - Gisele, Douglas Michel e Doce de Leite.



Fonte: autor, 2021.



## Referências bibliográficas

CARDOSO, Thiago Mota. **Paisagens em transe: uma etnografia sobre poética e cosmopolítica dos lugares habitados pelos Pataxó no Monte Pascoal.** 2016. Tese (Doutorado em Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia – CFCH-UFSC, 2016.

CORAÇÃO, Claudio Rodriguez. A presença incômoda do real em *Amores brutos*. *Rev. Estud. Comun.*, Curitiba, v. 12, n. 28, p. 119-129, maio/ago. 2011.

DAMATTA, Roberto. **A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil.** Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FERREIRA, Luiz Felipe. Acepções recentes dos conceitos de lugar e sua importância para o mundo contemporâneo. *Revista Território.* Rio de Janeiro, ano V, n. 9, julho/dezembro de 2000, p. 65- 83, 2000.

GONÇALVES, Leandro Forgiarini. **A rua como lugar dos viveres e fazeres. transformações e persistências na área central de Dourados-MS.** 266 f. 2010. Dissertação (Mestrado em Geografia) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

JOY, Melanie. **Por que amamos cachorros, comemos porcos e vestimos vacas: uma introdução ao carnismo: o sistema de crenças que nos faz comer alguns animais e outros não.** São Paulo: Cultrix: 2014. p. 75.

MENESES, Renato Carlos Cruz. SILVA, Tagore Trajano de Almeida. O Especismo como argumento filosófico da não aceitação do animal como sujeito de direitos. *Revista de Biodireito e Direito dos Animais*, Curitiba, v. 2, n. 2, p. 218-234. 07/2016.

MUSCULINI, Elaine Cristina. **A rua como lugar dos viveres e fazeres. transformações e persistências na área central de Dourados Ms.** Dissertação (Mestrado em Geografia) Faculdade de Ciências Humanas, Universidade da Grande Dourados. Dourados-MS, 2012.

QUEIROZ FILHO, Antonio Carlos. **Corporema: por uma geografia bailarina.** 1. ed. Vitória, ES: Antonio Carlos Queiroz Filho, 2018.

MASSEY, Doreen. Um sentido global do lugar. *In: ARANTES, A. A. (org.). O espaço da diferença.* Campinas: Papius, 2000. p. 176-185.

SILVA, Joseli Maria da. Geografias feministas, sexualidades e corporalidades: desafios às práticas investigativas da ciência geográfica. *Espaço e Cultura.* UERJ, RJ, n. 27, p. 39-55, jan./jun. de 2010.

## Referência filmica

**Amores brutos (Amores Perros).** Alejandro González Iñárritu. Altavista Films e Z Films. México. 2000.

## UMA VIAGEM PELA AMÉRICA DO SUL A PARTIR DE *DIÁRIOS DE MOTOCICLETA*

*Mateus Janú de Lima*

### Introdução

*Me alegra haber dejado para atrás lo que llaman civilización,  
Y estar un poco más cerca de la tierra!*

Ernesto “Che” Guevara

Numa estrada rural argentina, em uma localização imprecisa, a bordo da moto Poderosa, dois homens trafegam e, num desamarrar de uma das cordas que seguram suas bagagens junto à moto, se desequilibram, caem, e vão para mais perto da terra do que gostariam. Mais precisamente, se arrastam por essas terras sul-americanas e, não satisfeitos, provam também da água acumulada na beira da estrada “de chão”. Assim é uma das primeiras cenas do filme *Diários de Motocicleta* (2004), dirigido por Walter Salles.

Ernesto e Granado começam, em janeiro de 1952, uma viagem que virou livro e que, depois, virou filme. O objetivo da viagem? Conhecer um pouco mais de algumas realidades do continente que haviam apenas lido nos livros. O filme foi inspirado no livro “De moto pela América do Sul”, redigido a partir do conteúdo do diário que Ernesto “Che Guevara” escreveu durante a aventura.

O texto que desenvolvemos aqui é uma tentativa de realizar uma leitura geográfica do filme. Uma tentativa, porque tudo o que se faz é, antes, e no processo, uma tentativa. Houve, por parte de Ernesto e Granado, uma tentativa de fazer tal viagem de moto pela América do Sul. Esta se concretizou, mas não da forma como fora planejada. Há outras tentativas que sequer se concretizam. Trata-se, assim, de uma leitura geográfica porque buscaremos elementos para pensarmos questões espaciais, e, às vezes, usaremos do arcabouço teórico da Geografia para dar base à mesma. Utilizaremos o filme porque, apesar de ter lido o livro também, em outro momento, buscamos explorar outras possibilidades que a linguagem fílmica pode oferecer, no lugar da tradicional leitura muito

explorada na academia. Todavia, para além do filme, utilizaremos músicas e poesias que julgamos serem interessantes para entender um pouco mais a América do Sul.

Faremos uma análise a partir das imagens, dos sons, mas, evidentemente, também do conteúdo da viagem. Iremos descrever o que vimos: o relevo, as pessoas, as comidas e bebidas, os diálogos e o que mais nos chamou a atenção. Também iremos comparar o que acreditamos ter mudado ou permanecido igual nessa América do Sul desde a viagem, mas, claro, considerando que não estamos vendo a viagem em 1952, e sim uma narrativa quase contemporânea do que ela foi.

### **Sentindo a América do Sul no lugar de quantificá-la**

*Grave imobilidade do silêncio. A risca do cacarejo de um galo.  
Também a pisada de um homem de trabalho. Porém continua o silêncio.  
De repente, uma mão distraída sobre o meu peito sentiu o latejo do meu  
coração. Não deixa de ser surpreendente.  
E de novo – oh os antigos dias! – minhas lembranças, minhas dores, meus  
propósitos caminham agachados crucificando-se nas sendas do espaço e do  
tempo.  
Assim se pode transitar com facilidade.  
Pablo Neruda – É muito cedo.<sup>21</sup>*

Assim como no filme, sem sombra de dúvida, Neruda traz nos seus poemas um retrato dos locais por onde passou e das situações que viveu de dentro. O autor apresenta uma visão aproximada em oposição à visão distanciada (Deleuze & Guattari, 2012, p. 217-219). É possível identificar elementos buscados pelos seus sentidos variados, evidenciando uma não dependência de referências visuais e métricas das coisas, como ocorre na visão distanciada. Nas suas poesias, Neruda fala dos cheiros dos lugares, dos sons e de texturas, mas também de cores. E não há distâncias intermediárias, porque não está delimitado onde começa e onde termina o espaço descrito. As referências não buscam representar uma realidade estática, pelo contrário, mostram dinamismo, multiplicidades, e diferentes perspectivas; mostram um espaço liso em detrimento do espaço estriado – embora ambos sejam interdependentes (Deleuze & Guattari, 2012, p. 217-219).

---

<sup>21</sup> (Neruda, 1979, p. 6).

Tenho a impressão de que, para Che e Granado, conhecer essa América do Sul que leem, significa mais que conhecer as métricas que determinam o que é, e o que não é parte desse conjunto – o continente sul-americano. É sentir esse conjunto, como Neruda faz, e ter uma visão aproximada das pessoas, dos relevos, das relações, e tudo mais, que faz a América do Sul ser o que é. Não por acaso, Neruda está nos escritos do diário de Ernesto e é lembrado algumas vezes no filme. Um exemplo disso é o discurso pan-americanista que Ernesto faz no seu aniversário, próximo do final da viagem, na colônia de “leprosos” em San Pablo, no Peru, onde trabalharam como voluntários por um período de tempo suficiente para estabelecerem fortes relações.

[...] Dentro de poucos dias estaremos deixando o Peru, então essas palavras podem ser encaradas como uma espécie de despedida, e eu gostaria de expressar minha gratidão a todo o povo desse país, que desde o primeiro dia que eu cheguei, em Tacna, nos demonstrou sua hospitalidade calorosa. E gostaria de acrescentar também mais uma coisa, que nada tem a ver com esse brinde. Ainda que nós sejamos insignificantes demais para sermos porta-vozes de uma causa tão nobre, nós acreditamos, e esse jornada só tem servido para confirmar essa crença, que a divisão da América em nações instáveis e ilusórias é uma completa ficção. Somos uma raça mestiça com incontáveis similaridades etnográficas, desde o México até o Estreito de Magalhães. Assim, em uma tentativa de nos livrarmos de qualquer provincialismo imbecilizante, eu proponho um brinde ao Peru e a uma América Unida (Guevara, 2003, p. 163-164).

**Figura 1** - Despedida de Ernesto e Granado da Colônia de Leprosos de San Pablo.



Fonte: *Diários de Motocicleta* (recorte).

A intenção não é, claramente, discutir o pan-americanismo trazido à tona por Ernesto, mas chamar atenção para a arbitrariedade do Estado-nação na América do Sul – e Latina – que, do ponto de vista espacial, é uma forte representação do estriamento do espaço (Deleuze; Guattari, 2012, p. 217-219). Dessa forma, no ápice do que a viagem que fizeram por vários países do continente permitiu-lhes sentir e conhecer de perto, o que se torna evidente a eles é que essa divisão da América não faz sentido, ou faz sentido apenas para aqueles que buscam dominar o povo, o relevo, a fauna e a flora. O Estado em tudo traça linhas, define inícios, fins, e distâncias intermediárias. Isto é feito a partir de uma visão distanciada da terra, do povo, pois, nessa lógica, é preciso mensurar tudo o que é recurso.

A segunda queda de moto de Ernesto e Granado se dá numa descida em curva, onde pedras soltas, combinadas com a velocidade, os impossibilitam de permanecerem sobre a moto. Andavam na direção do sul do continente, já na Patagônia. Com a moto danificada pela queda, foram procurar ajuda em uma casa próxima ao local do acidente. Sentiam, naquele momento, o frio da região patagônica, que os castigava de forma severa.

A terceira queda veio ao entrar no Chile, em uma estrada nevada e escorregadia, num vale andino. Subiram na moto novamente, e andaram o quanto puderam, mas chegaram na primeira cidade chilena empurrando a Poderosa. Novamente tiveram que recorrer à ajuda de moradores locais.

Na quarta, uma surpresa: ao fazerem uma curva, avistavam, muito próximas, algumas vacas no meio da pista. A Poderosa já não tinha freio, e o atropelamento de um animal foi inevitável. Eles caíram, a vaca caiu, a moto arrastou-se por muitos metros, e o que ainda funcionava nela deixou de funcionar naquele momento. A solução foi pegar carona num caminhão que transportava feno, com dois homens indígenas que falavam alguma língua diferente do espanhol, e uma vaca.

As quedas só cessaram quando a moto recebeu o diagnóstico final; então, os viajantes prosseguiram a pé e de carona. De carona, chegaram pela primeira vez à Valparaíso, aclamada nas lembranças de Pablo Neruda.

*AMO, Valparaíso, cuanto encierras,  
y cuanto irradias, novia del océano,  
hasta más lejos de tu nimbo sordo.  
Amo la luz violeta con que acudes  
al marinero en la noche del mar,  
y entonces eres-rosa de azahares-  
luminosa y desnuda, fuego y niebla.*  
Pablo Neruda<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Neruda, ([19--]).

Granado e Ernesto se encantam com a cidade que outrora Neruda eternizou em poemas; porém também conhecem uma outra face. Enquanto caminham pelo deserto pouco mais ao norte, encontram um casal de chilenos que perambulam. Não como eles, que viajam porque querem, mas por não terem mais a terra que trabalhavam, tomada por um tenente. Diziam estar indo buscar trabalho em uma mina, como mineiros precarizados, pois não tinham opção e precisavam ajudar seus filhos. As minas chilenas pertenciam majoritariamente a companhias estadunidenses, que exploravam o trabalho chileno e as montanhas.

[...] Às vésperas da crise de 1929, os investimentos norte-americanos no Chile ascendiam a mais de 400 milhões de dólares. Quase todos destinados a exploração e ao transporte do cobre. Até a vitória eleitoral das forças da Unidade Popular em 1970, as maiores jazidas de metal vermelho continuavam nas mãos da Anaconda Copper Mining Co. e da Kennecott Copper Co., duas empresas intimamente ligadas entre si, como parte do mesmo consórcio mundial. Em meio século, ambas remeteram do Chile para suas matrizes quatro bilhões de dólares, caudaloso sangue que se evadiu sob diversos títulos, e em contrapartida tinham efetivado, segundo suas próprias e infladas cifras, um investimento total que não passava de 800 milhões, quase tudo proveniente de lucros arrancados do país (Galeano, 2016, p. 205-206).

Aqueles trabalhadores que Granado e Ernesto encontraram, buscavam trabalho em uma mina da Anaconda Mining Co., “tão perigosa e precária que quando trabalhadores sumiam, muitas vezes nem se davam conta, devido à frequência que ocorria.” (Filme *Diários de Motocicleta*, 2004).

Não à toa, a América do Sul foi, e ainda é, marcada por sucessivos golpes e tentativas de golpes de Estados orquestrados pelas forças imperialistas norte-americanas. Essa é uma marca profunda no continente sul-americano. O filme retrata um momento precedente à maioria dos golpes que viriam a se consolidar no Chile, Brasil, Argentina, Uruguai, entre outros países, sem que, todavia, houvesse resistência dos povos sul-americanos.

[...] Os frequentes golpes de Estado na Argentina acontecem antes e depois de cada licitação petrolífera. O cobre não era de modo algum alheio à desproporcionada ajuda militar que o Chile recebia do Pentágono até o triunfo eleitoral das forças de esquerda encabeçadas por Salvador Allende; as reservas norte-americanas de cobre tinham caído em mais de 60 por cento entre 1965 e 1969 (Galeano, 2016, p. 195).



**Figura 2** - Trabalhadores sendo escolhidos para trabalhar na mina.

Nem todos conseguiram.



Fonte: *Diários de Motocicleta* (recorte).

Arrisco, no entanto, dizer que Ernesto e Granado puderam perceber, durante a sua viagem, que a resistência dos povos sul-americanos vem antes do que de líderes revolucionários. Vem daqueles que mais sofrem por esse modelo que tenta fazer da América do Sul uma grande fonte de recursos humanos e não humanos. Estes povos são os que mais sofrem e resistem, porque não vêm essa terra como recurso, mas de outras formas não predatórias.

O Rio Doce, que nós, os Krenak, chamamos de Watu, nosso avô, é uma pessoa, não um recurso, como dizem os economistas. Ele não é algo de que alguém possa se apropriar; é uma parte da nossa construção como coletivo que habita um lugar específico [...] O Watu, esse rio que sustentou a nossa vida nas margens do Rio Doce, entre Minas Gerais e Espírito Santo, numa extensão de seiscentos quilômetros, está todo coberto por um material tóxico que desceu de uma barragem de contenção de resíduos, o que nos deixou órfãos e acompanhando o rio em coma. Faz um ano e meio que esse crime – que não pode ser chamado de acidente – atingiu as nossas vidas de maneira radical, nos colocando na real condição de um mundo que acabou (Krenak, 2020, p. 40-42).

A fala de Krenak é extremamente potente em demonstrar essa relação dos povos com a terra. Representa, mesmo tão distante do Chile e dos demais países onde Ernesto e Granado passaram, um pouco da relação que muitos povos sul-americanos ainda têm com a terra. Percebe-se que Krenak fala de vida, não de recursos. As vidas atingidas do seu povo, do rio, assim como das montanhas, que são amplamente destruídas em busca do minério para o Ocidente.



## Movimentos e lugares

*Atravesamos desiertos, glaciares, continentes  
El mundo entero de extremo a extremo  
Empecinados, supervivientes  
El ojo en el viento y en las corrientes  
La mano firme en el remo  
Cargamos con nuestras guerras  
Nuestras canciones de cuna  
Nuestro rumbo hecho de versos  
De migraciones, de hambrunas  
Y así ha sido desde siempre, desde el infinito  
Fuimos la gota de agua viajando en el meteorito  
Cruzamos galaxias, vacío, milenios  
Buscábamos oxígeno, encontramos sueños  
[...]  
Somos una especie en viaje  
No tenemos pertenencias sino equipaje  
Vamos con el polen en el viento  
Estamos vivos porque estamos en movimiento  
Nunca estamos quietos, somos trashumantes  
Somos padres, hijos, nietos y bisnietos de inmigrantes  
Es más mío lo que sueño que lo que toco  
Yo no soy de aquí  
Pero tú tampoco  
[...]  
De ningún lado del todo y  
De todos lados un poco  
Lo mismo con las canciones, los pájaros, los alfabetos  
Si quieres que algo se muera, déjalo quieto  
Jorge Drexler<sup>23</sup>*

O filme *Diários de Motocicleta* traz uma série de lugares. Lugares que são, para Doreen Massey, coleções de trajetórias que compõem o Espaço (Massey, 2008, p. 190). O movimento que Drexler canta, que Pablo Neruda escreve, e que Granado e Ernesto fazem no filme é, sem dúvida, marcado por encontros que constituem coleções de trajetórias. Essas coleções são constantemente reagrupadas quando há movimento criando novos

---

<sup>23</sup> Drexler (2017).

lugares. A vida é movimento. “*Estamos vivos porque estamos em movimiento. Si quieres que algo se muera, déja-lo quieto!*”<sup>24</sup>

O movimento é, então, o grande produtor de lugares – como eventualidade espaço-temporais – e, portanto, os lugares não devem ser admitidos sob a imagem do estático. O lugar é aberto, pois se constitui como processo e integração num determinado momento dentro de geometrias do poder, momentos esses sempre possibilitados pelo movimento (Massey, 2008, p. 191).

**Figura 3** - Ernesto e Granado na moto, um desconhecido em um carro de boi, uma montanha e sobre ela a neve. Todos movendo-se, em direções e velocidades distintas.



Fonte: *Diários de Motocicleta* (recorte).

Nem todo espaço está territorializado. Nem tudo está num conjunto coerente o tempo todo. O espaço aberto pressupõe negociações constantes. Trajetórias e histórias estão soltas à espera de um lugar para se encaixarem e criarem uma situação coerente e temporária. Todavia, há uma geometria do poder que se forma em todo encontro. Não por acaso a autora afirma que:

Espaço e tempo, juntos, resultado desse múltiplo devir. Então o “aqui” é nada mais (e nada menos) do que o nosso encontro e o que é feito dele. É, irremediavelmente, aqui e agora. Não será o mesmo “aqui” quando não for mais agora (Massey, 2008, p. 2001).

Mas, o que fazer desses encontros, numa América do Sul marcada por geometrias desiguais de poderes? Durante o filme é possível perceber uma série de encontros que

---

<sup>24</sup> *Ibidem*.

ocorrem de diversos elementos de distintas “naturezas”: viajantes, empresas, Estados, povos indígenas, cidades coloniais, trabalhadores assalariados, montanhas, rios, enfermos e tantos outros. Quase nunca a geometria de poderes é igualitária.

Em 1952, quando Ernesto e Granado viajavam, cruzaram as “propriedades” da Anaconda Company. Uma porção de terra rica em minerais que se tornou propriedade de uma empresa estadunidense. O capital e o Estado se colocam, dessa forma, constantemente como monopólios de poder, em diferentes situações.

Menos de meio século depois, em Cochabamba, a privatização da água foi pautada e, só não foi adiante por causa das mobilizações populares. A luta do povo boliviano que se defendeu desse processo de privatização foi dura, sofrendo violentos ataques, mas houve a recompensa. Todos esses exemplos se consolidam em lugares e negociações que não dispõem quase nunca de condições iguais. Por isso, é muito mais importante para nós, explorados por esse sistema, pensarmos o que faremos dos eventuais lugares que formamos.

Pode-se perceber que o movimento não é necessariamente deslocar-se por áreas, mas deslocar-se por coleções de histórias, e fazer algo desse encontro com outras histórias (Massey, 2008, p. 203). As formas como isso ocorre, portanto, são infinitas. Incontáveis espaços lisos em constante troca com espaços estriados (Deleuze; Guattari, 2012, p. 217-219).

*[...]Me dicen el clandestino*

*Por no llevar papel [...]*

*[...] Soy una raya en el mar*

*Fantasma en la ciudad*

*Mi vida va prohibida*

*Dice la autoridad*

*Solo voy con mi pena*

*Sola va mi condena*

*Correr es mi destino*

*Por no llevar papel*

*Perdido en el corazón*

*De la grande babylon*

*Me dicen el clandestino*

*Yo soy el quiebra ley*

*Mano negra clandestina*

*Peruano clandestino*

*Africano clandestino*

*Maribuana ilegal*

*Perdido en el corazón*

*De la grande babylon*

*Me dicen el clandestino*

*Por no llevar papel*

*Argelino clandestino*

*Nigeriano clandestino*

*Boliviano clandestino*

*Mano negra ilegal*

(Manu Chao)<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Chao (1998).

Quantos clandestinos por não levar papel (comprovando sua legalidade) transitam por essa América do Sul? Quantas pessoas “não existem” legalmente, que não são proprietários de nada, que trabalham fora da legalidade, mas tem o lucro do seu trabalho drenado para os centros ocidentais? Todas essas situações aparecem durante a viagem de Ernesto e Granado.

Quantos espaços lisos a lógica moderno-colonial da legalidade/ilegalidade não exclui (Santos, 2018), ao estriar o espaço e fazer dele linhas retas, mensuráveis, fotografias estáticas? Ao mesmo tempo, quantas cidades – principais centros de espaço estriado – não produzem espaços lisos, como na guerra d’água ocorrida em Cochabamba, ou mesmo nas simples relações de solidariedade? (Deleuze; Guattari, 2012, p. 217-219).

### **Considerações finais**

*Diários de Motocicleta* é um filme que traz muitas possibilidades de reflexões acerca de muitos temas. Pensar a América do Sul a partir dele é um ótimo desafio, não apenas do ponto de vista de forçar um conjunto coerente ao qual atribuímos esse nome, mas para pensarmos alguns elementos que caracterizam as nossas relações, e como tais elementos transitam em diferentes escalas, conjurando lugares.

Trazer outras referências foi, antes de tudo, um desafio, mas também, um prazer e, até mesmo, uma necessidade. Isso porque, sentir sobre o que se escreve, e escrever sobre os sentimentos, demanda buscar elementos subjetivos que associamos aos temas que tentamos tratar.

Evidentemente que o filme, como uma criação cinematográfica, busca intensificar algumas situações através das cenas. Esse texto não é de forma alguma uma crítica ao filme que, como toda criação, é uma narrativa e, nesse caso, romantiza personagens e elege os fatos que pretende mostrar. O filme também inventa, como quando Che atravessa um grande rio da Amazônia a nado, o que não ocorreu, e omite situações que não lhe interessa.

Alguns elementos estão muito presentes na história do continente sul-americano, e são, em partes e em diferentes intensidades, abordados no filme. A forte interferência de Estados imperialistas com intuito de privatizar e explorar recursos de todas as ordens e o forte componente étnico que está presente nos quatro cantos do nosso continente são apenas dois exemplos dos muitos que podem ser discutidos a partir da obra.

Mas, para além dessas questões, é possível perceber muitas relações de afetividades positivas que marcam o povo sul-americano, que se recusa a ajoelhar-se para todas as forças que o oprime, e encontra na sua própria forma de viver e de se relacionar a força para resistir a tais movimentos. A resistência contra esse movimento sempre veio e virá dos setores mais precarizados, e, na América do Sul, esses setores têm em seu favor a gana de viver, de sonhar e de sorrir.

**Figura 4** - Pacientes da Colônia de San Pablo.



Fonte: *Diários de Motocicleta* (recorte).

**Figura 5** - Trabalhadoras.



Fonte: *Diários de Motocicleta* (recorte).

## Referências bibliográficas

- CHAO, Manu. **Clandestino**. Virgin Records, 1998.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O liso e o estriado. *In*: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Ed. 34, v. 5, 1997, p. 179-214.
- DREXLER, Jorge. **Movimiento**. **Salvavidas de Hielo**. Montevideo, 2017.
- GALEANO, Eduardo. As fontes Subterrâneas do poder. *In*: GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Porto Alegre: L&PM, 2016, p. 192-242.
- GUEVARA, Ernesto Che. **De moto pela América do Sul: Diário de Viagem**. São Paulo: Sá, 2003, 192 p.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras. 2. ed., 2020. 102 p.
- MASSEY, Doreen. Parte um: proposições iniciais. *In*: MASSEY, Doreen. **Pelo Espaço: uma nova política da espacialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- NERUDA, Pablo. É muito cedo. *In*: NERUDA, Pablo. **Para nascer nasci**. São Paulo: Difel, 1979, p. 6.
- NERUDA, Pablo. Amo, Valparaíso, cuanto encierras... *In*: NERUDA, Pablo. **Residencia en la tierra**. Disponível em: <https://pabloneruda.com/amo-valparaiso-cuanto-encierras/>. Acesso em: 22 jul. 2021.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **Para além do pensamento abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes**. *In*: SANTOS, B. de Sousa e MENESES, M. P. (org.) **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2018. p. 23-72.

## Referência fílmica

- Diários de Motocicleta**. Filme. Walter Salles. Buena Vista International e Focus Features. Argentina, Estados Unidos, 2004.



## *AMERICAN FACTORY: UM OLHAR GEOGRÁFICO*

*Cleiton Rodrigues de Almeida*

*Caio Cezar Pedrollo Machado*

### Introdução

O que poderíamos encontrar de relevante, ou, ao menos, importante para a Geografia num filme ou, melhor dizendo, num documentário sobre a indústria americana? Com quase duas horas de duração, o documentário *American Factory* (Fábrica Americana), foi lançada em 2019, pela Netflix (provedora global de filmes e séries de televisão via *streaming*). O principal cartaz publicitário do filme (Figura 1) já nos chama a atenção para a existência de caracteres orientais de escrita, grafados na parte central da imagem, em fonte grande (só um pouco menor que a fonte do título principal, acima dos caracteres). Podemos deduzir que se trata do título do filme escrito em mandarim, que, pela diferença da nossa escrita ocidental, se destaca do título grafado em inglês no topo da imagem.

**Figura 1** – Cartazes publicitários principal e secundário do filme *American Factory*.



Fonte: [www.cineforever.com](http://www.cineforever.com). Acesso em: 26 jul. 2021.

O cartaz secundário do filme conta com uma pessoa de costas, aparentemente um homem portando um capacete de proteção e correntes penduradas no lado direito do seu



ombro. No cartaz principal, podemos observar três pessoas usando jaquetas de uniforme, e, no segundo plano, do lado esquerdo de quem olha para a imagem, observa-se uma mulher branca, de cabelos loiros bem claros, aparentando ter mais de 40 anos de idade, provavelmente uma mulher trabalhadora *americana* ou, mais precisamente, como é do nosso entendimento, *norte-americana* – pois entendemos que os americanos são todas e todos do continente e não somente aquelas e aqueles de um país específico que se autodenominam “os americanos”. Seguindo a imagem, visualizamos, no canto direito, um homem negro, calvo, com um cavanhaque já grisalho, denunciando que deve possuir cerca de 50 anos de idade ou mais. Este, também, podemos deduzir que seja norte-americano. Por fim, no centro da imagem, e em frente aos demais, em um primeiro plano, observamos um homem franzino, de cabelos negros, e com feições típicas de pessoa de origem oriental.

Assim, embora a imagem já nos remeta a certas possibilidades de que o filme contenha diferenças culturais e linguísticas como um de seus enredos principais, sua sinopse direciona a nossa imaginação e expectativa para descobrirmos o que acontecerá nessa história: “*Neste documentário, uma empresa chinesa reabre uma fábrica em Ohio e enche o povo de esperança. Mas os conflitos culturais podem destruir esse sonho americano*”.

Ainda vale destacarmos que o documentário tem produção da *Higher Ground Productions*, que pertence à Michelle e Barack Obama, respectivamente, a ex-primeira dama e o ex-presidente dos Estados Unidos da América, que governou aquele país no período de 2009 a 2017. A direção do documentário é de Steven Bognar e Julia Reichert, com roteiro de Julia Reichert e Steven Bognar. Este filme foi o vencedor do Oscar de melhor documentário de longa-metragem de 2020, e do Emmy de 2020.

Então, qual ou quais questões geográficas encontraremos nesse filme? Que efeitos essa multiplicidade cultural produz nesse espaço de trabalho? Quais as relações de poder se destacam nesse cenário, e como elas se desenvolvem nessa história? Qual o papel das redes tecnológicas na construção desse espaço? Assim, a análise a seguir busca demonstrar algumas dessas e outras correlações com as pessoas e os demais elementos do filme em questão.

## **O filme**

Passando as primeiras percepções referentes ao cartaz do filme e continuando com o *laptop* e fones de ouvido ligados – pelo menos esse é um ótimo jeito de assistirmos filmes nas plataformas digitais – chegou a hora de apertamos o *play* nessa história, cuja maior

parte se passa na cidade Dayton, Ohio, nos Estados Unidos da América. Logo de início somos conduzidos às cenas de um discurso referentes ao fechamento de uma fábrica da GM (General Motors), em Dayton, em 23 de dezembro de 2008, quando mais de 10 mil postos de trabalho foram encerrados naquela fábrica da famosa montadora de carros americanos (Figura 2).

**Figura 2** - Fim da produção da GM em Dayton.



Fonte: *American Factory* (6min36s).

Tal fato foi acompanhado da informação de que, desde 2010, empresas da China começaram a “investir pesado” nos EUA reabrindo fábricas que haviam sido fechadas. Assim, nossa percepção é a de associarmos o fechamento da fábrica da GM como consequência da famosa crise financeira internacional de 2008, nos levando a perceber e repensar o quanto expansionista e globalizada tem sido a crescente economia chinesa, que chegou a “investir pesado” na reabertura de fábricas de um país considerado como a maior economia mundial.

Em outro momento do filme, assistimos ao reinício das atividades na antiga fábrica da GM de Dayton, com a informação de que, agora, estávamos no ano de 2015, na fábrica da *Fuyao Glass American*, filial da chinesa *Fuyao Group*, uma gigante mundialmente conhecida do ramo de fabricação de vidros, em especial, vidros para automóveis. Na fábrica dos EUA foram abertas cerca de 2.000 vagas de emprego, aproveitando não só as instalações físicas da antiga fábrica da GM, como também, parte da mão de obra que permaneceu desempregada na cidade. Os habitantes da cidade agora viam uma nova oportunidade de emprego, de renda e, até mesmo, de renovar as esperanças de vida com um novo emprego na nova empresa.

Entre essas pessoas que tiveram uma nova oportunidade de emprego nessa fábrica da Fuyao, podemos citar a história de Jill, a trabalhadora do cartaz do filme, uma ex-funcionária da GM que permanecia desempregada desde o fechamento daquela fábrica. Sem renda para pagar o aluguel, ela vivia num quarto emprestado, no porão da casa da irmã, onde só possuía criados-mudos e uma TV, pois até a cama do quarto pertencia à dona da casa. Na Fuyao, ela teve uma nova chance como operadora de empilhadeira.

Podemos observar, também que, para tocar os trabalhos nos EUA, a nova empresa trouxe cerca de 200 trabalhadores da China, que possuíam experiência na fabricação de vidros, para ensinar e supervisionar os trabalhadores norte-americanos na fábrica em Dayton. Dentre esses trabalhadores, há um casal de orientais que, inicialmente de costas para a câmera, olha admirado para a paisagem da cidade americana e observam que as casas não devem ter nem 200 anos. Os dois também olham para o céu e comentam o quanto está congestionado pelo intenso tráfego aéreo.

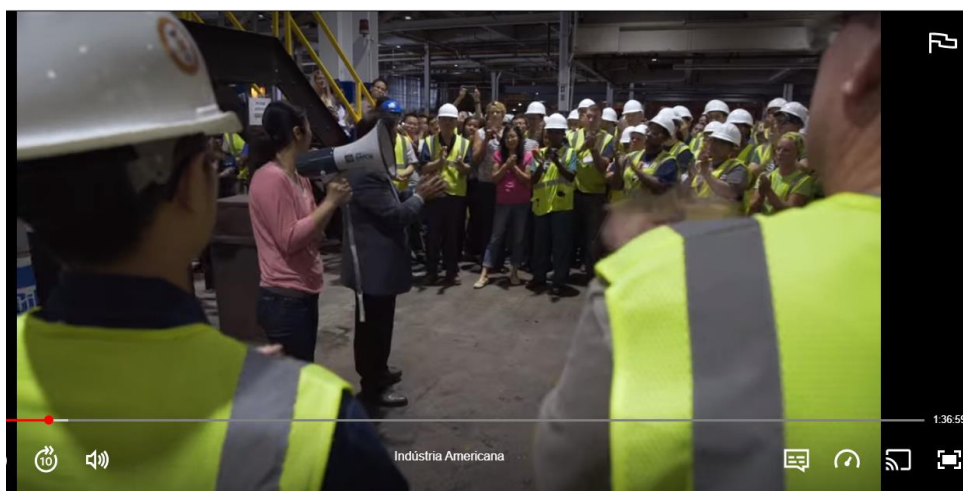
Já dentro da fábrica vemos o chinês do cartaz do filme, de nome Wong, que se orgulha de trabalhar há muitos anos para a Fuyao, onde aprendeu tudo o que sabe e pôde se tornar um engenheiro responsável pelas fornalhas da fábrica de vidros. Inicialmente, trabalhadores chineses e norte-americanos pareciam estar todos empolgados. Em uma das cenas, até pescaram juntos no rio da cidade em um dia de folga, quando um norte-americano ensinava qual isca é melhor para aqueles peixes, e também ajudava com a pronúncia de algumas palavras em inglês.

Certamente, aquilo era novidade para todos eles e estavam otimistas com o novo emprego. Porém, em uma das falas, ainda nos primeiros minutos do filme, fica evidente a falta de qualificação dos trabalhadores norte-americanos na fabricação de vidros, bem como algumas diferenças culturais, principalmente na forma de como se dedicam ao trabalho. Naquele momento, um chinês da gerência explica ao grupo de executivos da empresa, na presença do presidente da Fuyao Group, o chinês Cao Dewang, durante visita pela fábrica (Figura 3): *“Estamos colocando um americano e um chinês, o americano como operador principal e o chinês supervisionando, eles são muito lerdos, tem dedos gordos, temos que treiná-los sem parar”*.

Contudo, a observação inicial de que os norte-americanos são lerdos, possuem dedos gordos e precisam ser treinados e supervisionados pelos trabalhadores chineses, é apenas uma parte dos problemas existentes dentro desse contexto entre trabalhadores

norte-americanos e chineses colocados juntos numa mesma fábrica, instalada em solo norte-americano, mas submetida à gestão de um grupo chinês.

**Figura 3** - Visita de Cao Dewang à fábrica americana.



Fonte: *American Factory* (18min01s).

Ainda nos momentos iniciais do filme podemos observar que, entre os executivos da Fuyao nos EUA, também existem alguns norte-americanos, mais especificamente o presidente e o vice-presidente da filial daquele país.

Nos primeiros momentos das visitas dos executivos pela fábrica também podemos notar a alegria, a euforia, e o contentamento dos trabalhadores, principalmente dos norte-americanos, felizes com o novo emprego, com a nova oportunidade de trabalho.

Dentre esses trabalhadores, está Bobby, o negro do cartaz publicitário do filme, que relata que, devido à sua idade, não havia conseguido mais arrumar emprego desde que a fábrica da GM havia fechado, mas agora, tinha essa oportunidade na Fuyao, trabalhando como descarregador de fornalha.

Em outro momento, conhecemos a americana Shawnea, uma mulher negra, aparentando ser mais jovem que a maioria dos trabalhadores que vemos no filme. Porém, desde o início, ela não parece estar muito empolgada com o emprego de inspetora de vidros, pois, enquanto fuma numa escada externa da fábrica (Figura 4). Com jeito de estar desconfiada, quase sempre desviando o olhar da câmera, ela diz que na GM ganhava cerca de US\$ 29,00 dólares por hora, e, se o filho queria um tênis novo, ela podia comprar; agora, não consegue, pois, na Fuyao recebe apenas US\$ 12,84 por hora.

**Figura 4** - Shawnea fumando na escada.



Fonte: *American Factory* (24min43s).

Já Rob, outro norte-americano, branco, também já meio grisalho, diz gostar dos chineses, e conta que no dia de ação de graças convidou alguns para ir jantar na casa dele. Na ocasião, compareceram mais de vinte chineses. Rob mostra as fotos com os amigos chineses se exibindo, atirando com suas pistolas, e diz que até levou alguns corajosos para dar uma volta na garupa da sua Harley-Davidson, aparentando orgulho de poder mostrar o estilo de vida americano aos chineses (Figura 5).

**Figura 5** - Rob mostrando suas fotos com os colegas chineses.



Fonte: *American Factory* (29min52s).



Fonte: *American Factory* (29min60s).



E, lógico, temos ainda Dave, o norte-americano que está no cargo de vice-presidente da fábrica nos EUA, o qual, em alguns momentos, mesmo que indiretamente, parece tentar bajular o presidente e fundador do grupo Fuyao. Podemos observar que ele aparece sempre durante as visitas mensais do chinês nas reuniões e vistorias pela fábrica. Quando Cao questiona alguma coisa, é Dave quem tenta justificar as ocorrências, mas sempre procura não contrariar o chinês.

Assim, Dave se esforça para bajular, ser um “puxa-saco” do presidente do grupo, como no momento que discordam sobre onde se deve colocar determinado objeto na parede, sobre o lado em que foi instalada a porta do barracão, e, ainda, sobre o aluguel de tendas para colocar no pátio para o dia da inauguração da fábrica. Porém, enquanto assistimos o americano tentando justificar questões de normas e outras desculpas, o líder chinês sempre é enfático e gosta de fazer as coisas do seu jeito, não querendo gastar dinheiro com algo que julga desnecessário, como o aluguel das tendas, mas exigindo a mudança da porta do barracão, mesmo isso custando caro. Por fim, nessas discussões, é Dave quem sempre para de insistir e se compromete em providenciar as mudanças, ou ver o que pode ser feito.

Para entendermos um pouco os planos de Cao Dewang para a fábrica norte-americana, podemos citar o momento em que um executivo sugere que, na recepção da fábrica, seja colocado um painel com metade de coisas que representem os EUA e metade que representem a China, para simbolizar a união entre os dois povos. Porém, o líder chinês novamente é enfático em dizer que não, pois ali deve ter só coisas norte-americanas, e ainda utiliza uma expressão para justificar a decisão: “*quando estiver em Roma, faça o que os romanos fazem.*”

Logo, dentro da fábrica, nesse local de trabalho onde o espaço é dividido com toda essa diversidade pessoas, os problemas não demoram a aparecer: descuidos da temperatura das fornalhas e máquinas operando com defeitos começam a gerar vidros mal temperados que estouram sozinhos e vidros que precisam ser descartados por má qualidade. Assim, na hora em que surgem os conflitos, cada um conversa na sua língua ficando impossível se entenderem. Trabalhadores chineses acham que os norte-americanos são muito preguiçosos, lerdos, e que conversam muito, se comparados com a rapidez, dedicação e comportamento dos trabalhadores chineses. Os norte-americanos acham que os chineses são muitos mandões, alguns até reclamam do baixo salário em comparação com os salários e benefícios que possuíam na GM. Porém, é evidente a preocupação com a falta de



segurança do trabalho e a insalubridade devido às altas temperaturas dentro da fábrica, o que gera o descontentamento de muitos trabalhadores norte-americanos, enquanto os chineses nem pensam em reclamar do emprego que possuem ali e, além de aceitar as exigências da gestão, entendem como normais os esforços que fazem para viverem longe de suas famílias e para que a fábrica seja produtiva.

No dia do evento de inauguração da fábrica, tudo parecia perfeito. O dia estava ensolarado, o pátio cheio de convidados, e o presidente do grupo sendo parabenizado pelo empreendimento. Os demais executivos da fábrica circulavam e cumprimentavam os convidados até que, em certo momento, o discurso de um senador norte-americano chamou a atenção por mencionar o apoio aos que querem votar para a criação de um sindicato dos trabalhadores da Fuyao. O político inclusive citou a história dos trabalhadores daquela cidade com o sindicato, provavelmente em referência ao sindicato dos trabalhadores da época da GM. Com isso, a demonstração de descontentamento dos gerentes foi imediata: o vice-presidente, o bajulador, disse a um colega chinês que ele queria cortar a cabeça do senador, gesticulando, como se manuseasse uma tesoura de jardim (Figura 6).

**Figura 6** - Dave insinuado que iria cortar a cabeça do senador.



Fonte: *American Factory* (37min07s).

Depois do evento, houve uma reunião do presidente do grupo com os demais executivos, onde a conversa principal foi sobre a fala do senador, quando foram citadas frases como: *"nós não queremos saber de sindicato [...] se tivermos sindicato, afetará nossa produtividade, prejudicando nossa empresa [...] se um sindicato entrar, a fábrica fecha"*. Assim, se instalou mais uma problemática para a gestão da fábrica, mais uma crise entre os trabalhadores, um ponto de divergências, especialmente entre trabalhadores norte-americanos e chineses, mas também entre os próprios norte-americanos da linha de produção.

Essas divergências são explicitadas em diversos momentos do filme, trazendo à tona a discussão sobre a criação do sindicato. Às vezes com falas diretas, favoráveis e contrárias, dos próprios trabalhadores, às vezes, apenas com falas indiretas, de um ou outro trabalhador se queixando de alguma coisa que acreditam estar errada na fábrica. Assim percebemos trabalhadores norte-americanos irem se destacando nas falas e ações em prol da sindicalização. Alguns se expõem mais, seja fazendo manifestações na rua, em prol da sindicalização, próximo aos portões da fábrica, e desfilando com cartazes dentro da própria fábrica (Figura 7) ou, ainda, participando de reuniões com os trabalhadores, inclusive com apoio de políticos pró sindicato. Em contrapartida, vemos até mesmo alguns trabalhadores norte-americanos se posicionando contra o sindicato, como uma senhora que disse que: *“a única coisa que o sindicato vai fazer é manter os empregados ruins, para os bons empregados tudo vai continuar do jeito que está...”* Mas, podemos perceber que, sem dúvidas, os trabalhadores chineses são os mais desinteressados na sindicalização.

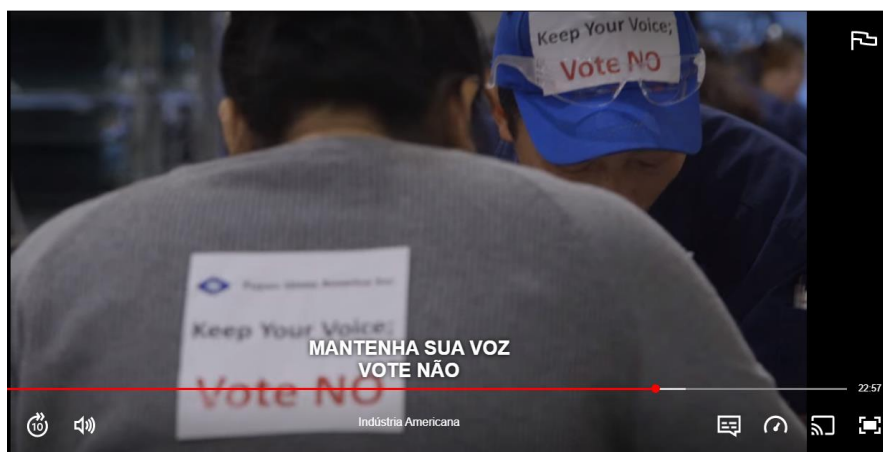
**Figura 7** - Trabalhador americano com cartaz a favor do sindicato.



Fonte: *American Factory* (1h22min28s).

Assim, os trabalhadores chineses até parecem que estão com medo de se posicionarem contra os gestores da fábrica, o que seria compreensivo considerando o fato de estarem mais próximos das gerências e, pelas facilidades de possuírem uma língua em comum, poderiam ser mais facilmente ameaçados pelas chefias. Contudo, além de não os vermos participar das discussões favoráveis ao sindicato, eles embarcaram numa campanha, quase que silenciosa, contra a sindicalização, com cartazes nos murais, camisetas e bonés, com o slogan *“Mantenha a sua voz, vote não”* (Figura 8). Porém, vamos guardar mais alguns comentários sobre as nossas percepções dessa decisão dos chineses para mais adiante, depois de analisarmos mais algumas particularidades que pudemos notar em outras cenas do filme.

**Figura 8** - Trabalhadores chineses com dizeres contra o sindicato.

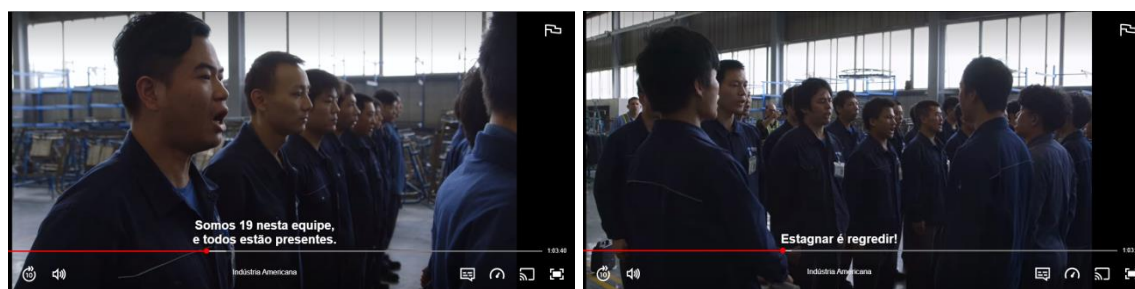


Fonte: *American Factory* (1h32min03s).

Em meio a todos esses acontecimentos, a empresa, preocupada em melhorar sua produtividade, enviou alguns gerentes/líderes de equipes da área de produção para uma visita na sede internacional da Fuyao Group, na China, para conhecerem a fábrica e verem como funciona a produção naquele país. Com a equipe na China, primeiramente nos chama a atenção a cena dos norte-americanos chegando na recepção da sede, enquanto discretamente ouvimos uma música sendo cantada naquele local, e podemos perceber que é uma música que fala da empresa, a Fuyao. A música parece ser um tipo de hino a exaltar a grandeza da empresa. Mas, o mais impressionante dessa condição de exaltação institucional e alienação dos trabalhadores chineses, ainda está por vir. Após o grupo de norte-americanos passar por uma rápida reunião numa sala com executivos da empresa na China, eles são conduzidos a uma visita pela fábrica, onde os trabalhadores exercem suas funções com muita disciplina, dedicação e, até mesmo, com aparente gratidão por fazer parte da empresa.

Durante a visita pela fábrica na China, um supervisor que está diante de sua equipe toda alinhada – quase que como um grupo de soldados alinhados diante de um oficial superior – dá um comando e sua equipe faz uma demonstração de ordem e respeito aos superiores e, em conjunto, repetem palavras de ordem, fazendo referência aos objetivos da equipe na empresa (Figura 9). Tal apresentação me deixou tão boquiaberto na frente da tela quanto a reação dos visitantes americanos.

**Figura 9** - Apresentação de equipe chinesa.



Fonte: *American Factory* (51min20s).

Fonte: *American Factory* (51min41s).

Ainda na fábrica chinesa, somos (nós espectadores e os visitantes norte-americanos) surpreendidos com a agilidade que os trabalhadores de lá realizam os serviços manuais. Enquanto isso, assistimos o tal supervisor da equipe, ao lado de um dos visitantes, sem tirar os olhos da sua equipe, de uma forma que soou como uma mistura de chamada de atenção e um pouco de desmoralização/intimidação, beirando o sarcasmo, comentar que ficou sabendo que o pessoal de lá (nos EUA) era muito devagar, conversava muito, e que, por isso, a produção não andava (Figura 10). O norte-americano, visivelmente envergonhado, num certo momento chegou a dizer que usaria uma fita adesiva para colocar na boca da equipe; o chinês perguntou se podiam fazer isso lá, e ele respondeu que não, mas, se pudesse, seria ótimo.

**Figura 10** - Conversa entre chefes de equipe dos dois países.



Fonte: *American Factory* (52min57s).

À noite, os visitantes foram num jantar com os demais trabalhadores da fábrica chinesa, e assistiram a várias apresentações culturais com músicas e danças muito bem-feitas, algumas até com crianças fazendo referência à Fuyao. Aparentemente, todas/os as/os artistas eram funcionários da empresa que também se dedicam a treinarem isso para demonstrarem seu comprometimento com a Fuyao. O jantar serviu até para a realização de uma cerimônia de casamento coletivo entre trabalhadores da fábrica (Figura 11).

**Figura 11** - Casamento coletivo na fábrica chinesa.



Fonte: *American Factory* (1h02min01s).

Um outro americano que participou do jantar, acabou ficando extremamente emocionado com a dedicação que os chineses têm para com a empresa, e, com os olhos vermelhos e lagrimejados, agradeceu a um grupo de artistas e ao povo chinês pelo que aprendeu. Contudo, o filme também nos mostrou algumas duras realidades dos trabalhadores dessa fábrica na China, onde eles possuem jornadas de trabalho de 12 horas por turno, e não podem se recusar a fazer horas extras a pedido da empresa. Uma trabalhadora disse que só tem uma ou duas folgas no mês e, como mora longe da família, só vai para a sua casa algumas vezes no ano; quase não vê os filhos.

Assim, essa situação dos trabalhadores chineses só não nos causou maiores espantos, pois o presidente do sindicato também é o primeiro secretário da Fuyao, do comitê do partido comunista e, ainda, é cunhado do presidente da Fuyao Group. Numa sala da sede do sindicato, o seu presidente orgulhosamente mostra uma parede com os quadros do atual e de ex-presidentes do país e do presidente da Fuyao, afirmando que o sindicato e a empresa são como duas engrenagens que rodam juntas.

De volta à fábrica americana, o líder de equipe que havia mencionado querer colar fita adesiva na boca dos funcionários chama a sua equipe para uma conversa, dizendo querer implantar um novo sistema, com conversas diárias. De forma meio atrapalhada, creio que com o desejo de ver a equipe alinhada como os trabalhadores lá na China, tentou, sem sucesso, pedir que se organizassem. Pediu para uns irem mais para frente, outros mais para trás. Porém, pelo menos no documentário, não nos foi mostrado nada de mais efetivo nesta conversa, e era evidente a cara de descontentamento dos trabalhadores, que ficaram sem entender nada do que o chefe estava tentando fazer (Figura 12).



**Figura 12** - Chefe americano tentando implantar reuniões com a equipe.



Fonte: *American Factory* (1h05min32s).

Já transcorrida boa parte do documentário, e por tudo que havíamos assistido na fábrica norte-americana, já estava evidente o descontentamento de vários trabalhadores pela falta de segurança e condições de trabalho, conforme as normas dos EUA. O frequente excesso de trabalho em altas temperaturas, solicitação para carregarem mais materiais do que o recomendado para dado tipo de empilhadeiras, redução dos espaços de refeitórios para ampliação de áreas de produção, e microondas dos refeitórios com defeitos foram observados.

Enquanto isso, não vemos nenhuma reclamação desse tipo por parte dos chineses. Inclusive, depois de uma trabalhadora machucar a mão na fábrica norte-americana e retornar à fábrica com a mão ainda enfaixada, foi informada para ficar em casa uns dias e depois passar novamente por uma avaliação médica (Figura 13). A funcionária pergunta se perderá seu emprego, justificando que não quer ficar em casa, porque não quer ser demitida e parece ter ficado surpresa ao saber que esses dias parados não serão descontados.

**Figura 13** - Trabalhadora com a mão machucada.



Fonte: *American Factory* (1h05min45s).



Percebemos também que, em meio ao aumento dos problemas e o acirramento da campanha pela criação de um sindicato, o presidente do grupo decide substituir/demitir, os dois executivos norte-americanos, presidente e vice-presidente da fábrica nos EUA, por achar que eles também não estão servindo a empresa do jeito que ele gostaria. Assim, eles são substituídos por um executivo chinês, com experiência neste país. Em sua apresentação a um grupo de trabalhadores, o novo presidente da fábrica diz ter passado cerca 20 anos de sua vida na China e 20 nos EUA, que trabalharia para a integração das equipes, e que os trabalhadores deveriam confiar nele, levar os problemas que tivessem para ele resolver, de modo que não precisariam de um sindicato para os representar junto a gestão da fábrica.

Sob o novo comando na fábrica, o diálogo com os trabalhadores chineses parece se tornar mais frequente, e a empresa resolve intensificar uma campanha contra a aprovação do sindicato. Para isso, foi contratada uma empresa, a LRI, para fazer reuniões semanais com os trabalhadores. Sob a alegação de serem reuniões para melhorar o clima organizacional da empresa, as reuniões com essa contratada não podiam ser gravadas; porém, fora apresentada parte de uma gravação de áudio de uma dessas reuniões, mostrando claramente o apelo contrário a um sindicato, inclusive propagando um discurso que, na “América”, *“o funcionário em greve não pode ser demitido, mas pode ser substituído permanentemente”*.

O novo presidente da filial também realizou reuniões prometendo pagar um dólar a mais, por hora, para cada trabalhador que estava na reunião, porém exigia mais comprometimento dos trabalhadores.

Assim, embora a empresa também tenha realizado um forte discurso para a união dos trabalhadores de ambos os países, o fato é que os chineses não se conformam com a insatisfação dos norte-americanos. Os chineses dizem que devido à baixa produção que estão tendo nos EUA, eles acabam recebendo muito mais pressão do que na China e, evidentemente, eles culpam a baixa produção ao pouco esforço dos norte-americanos, que só querem saber de reclamar, mesmo não sendo obrigados a fazer horas extras, trabalhando com turnos de apenas 8 horas, e que, por isso, podem ter dois empregos ao mesmo tempo. Dessa forma, para a realidade de vida dos chineses, todos esses direitos que os americanos já possuem são vistos como grandes mordomias, e justificam a ideia de que são preguiçosos.

Ainda para exemplificarmos melhor essas diferenças entre os costumes dos trabalhadores dos dois países, podemos citar a cena de um jovem trabalhador chinês,

aquele do cartaz do filme, que, numa parte de seu depoimento, disse que houve uma época na China na qual as pessoas só se preocupavam em como conseguir comprar o alimento, mas, agora, eles podemos ir a qualquer lugar e comprar tudo que querem.

Portanto, aparentemente, pelo menos ao que pudemos imaginar diante das palavras desse trabalhador, eles são gratos pelo emprego que possuem, acreditam que são bem recompensados pelos seus esforços e, hoje, com seus empregos, possuem uma vida muito melhor que a vida na sua infância, ou a vida de seus antepassados. Essa condição se faz apesar de ter de lidar com os riscos da falta de segurança do trabalho, pressão por produtividade, pouca ou nenhuma hora de descanso durante os seus longos turnos de trabalho, e, ainda, o sacrifício de terem que passar boa parte de suas vidas longe da família. Assim, podemos compreender porque eles são convictos de que os trabalhadores norte-americanos não têm que reclamar das condições de trabalho, e dos salários pagos nos EUA.

Por fim, no dia das eleições, mais de 60% dos trabalhadores votaram contra a sindicalização e, posteriormente, o documentário ainda apresenta a informação de que a Fuyao pagou mais de milhão de dólares para uma empresa de consultoria combater o sindicato. Vemos também que, aos poucos, a Fuyao foi aumentando a automação de sua linha de produção, substituindo trabalhadores por máquinas. Os principais líderes em prol da criação do sindicato foram demitidos.

A mulher que no início do filme morava no quarto da casa da irmã, durante a sua permanência na Fuyao, pôde alugar um apartamento e ter suas próprias coisas. Porém, novamente demitida, ela se pergunta se valeu a pena ter se envolvido tanto, ter se exposto tanto por uma causa coletiva, e agora ter ficado sem nada novamente.

A demissão também foi o destino de Bobby, o negro do cartaz do filme, que se orgulhava de nunca ter se machucado durante os muitos anos que trabalhou na GM, mas que, na Fuyao, teve um acidente de trabalho que o levou à demissão.

Na parte final do filme, uma cena mostra novamente o ex-vice-presidente da empresa, que disse que queria cortar a cabeça do senador que iniciou a polêmica sobre a criação de um sindicato, passando de carro nos arredores da fábrica e dizendo que: *“quando eu estava na Fuyao, eu achava que não precisávamos de um sindicato...”* Tal fala nos faz crer que ele se arrependeu da postura que havia tomado naquela época, ou talvez, melhor dizendo, de não ter tomado outra posição. Assim como uma peça quebrada da linha de produção ou um vidro com defeito, ele foi descartado da equipe de executivos por não atender aos padrões de qualidade que o presidente do grupo gostaria. Agora, do lado de fora da

empresa, ele parece observar como andam as coisas lá dentro, e percebe que os funcionários norte-americanos estão tendo seus direitos desrespeitados por uma empresa estrangeira, dentro do seu próprio país.

Já o presidente do grupo Fuyao, Cao Dewang, caminhando à beira de uma grande piscina, com enormes pilares no entorno e alguns grandes vasos de porcelana, demonstrando estar em uma grande mansão (Figura 14), diz mais ou menos assim: “– Nas últimas décadas eu montei muitas fábricas, será que eu acabei com a paz e destruí o meio ambiente. Eu não sei se sou um colaborador ou um criminoso. Mas, eu só penso assim quando eu estou infeliz. O sentido da vida é trabalhar, você não acha?”.

**Figura 14** - Cao Dewang caminhando ao lado da piscina.



Fonte: *American Factory* (1h44min37s).

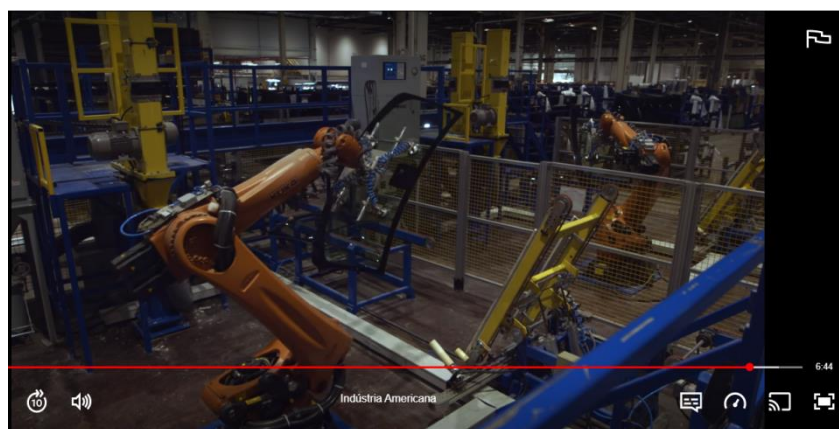
Assim, fica evidente que a sua consciência até lhe traz alguma preocupação com questões relacionadas ao meio ambiente, porém não demonstra nenhum sentimento pelas pessoas, pelo ser humano propriamente dito, seja aos que ainda se dedicam às suas fábricas, seja por aqueles que resolveu excluir de seus quadros de funcionários sem justa causa.

O documentário também destaca que cerca de 375 milhões de pessoas no mundo todo precisarão encontrar ocupações totalmente diferentes até o ano de 2030, por causa da automação. E ainda nos informa que a Fuyao Glass American passou a dar lucro a partir de 2018, e que o salário inicial permanece sendo de US\$ 14/hora e a fábrica emprega cerca de 2.200 norte-americanos, e 200 chineses.

Assim, chegamos ao final do filme nos perguntado como foi possível realizar uma produção dessas, dentro de uma multinacional privada que dificilmente permitiria tamanha exposição de suas atividades? Como foi possível terem conseguido acesso tanto para gravarem as visitas e o trabalho do presidente, e outros executivos, quanto para gravarem

com os trabalhadores e o dia a dia dentro da fábrica, para contar uma história com um desfecho como esse?

**Figura 15** - Automatização da fábrica americana.



Fonte: *American Factory* (1h48min16s).

Isto posto, além de lançarmos nosso olhar para o diretor e roteirista, também tivemos que olhar para a produtora, a *Higher Ground Productions*, que, como citamos inicialmente, pertence a Michelle e Barack Obama, respectivamente, a ex-primeira dama e o ex-presidente dos Estados Unidos da América. Neste sentido, podemos observar que o período em que foram contadas a maioria das histórias do filme está compreendido quase que totalmente no período de governo de Obama (2009-2017). O documentário apresenta que as operações da Fuyao América começaram em 2015, sendo citado que obtiveram lucros a partir de 2018. Portanto, é inevitável não imaginarmos que tal filme tenha sido possível somente devido a uma certa influência do então presidente dos EUA.

### **Análise e discussão**

A economia capitalista passou, nos últimos quarenta anos, por várias crises e reestruturações. As crises do petróleo nos anos 1970 encerraram o período de crescimento do pós-guerra e puseram freio ao acesso fácil e barato ao petróleo, base energética das economias industrializadas. A produção, portanto, ficou cara justamente em um momento em que empresas e governos já estavam bastante endividados; no caso das empresas, pela forte expansão transnacional e, no caso dos governos, pelo aumento do gasto público em muitas áreas, desde a defesa nacional até os serviços públicos, passando pela própria atividade empresarial pública.

A dificuldade em alcançar taxas de lucro crescentes no setor produtivo abriu caminho para um deslocamento cada vez maior de capital para o setor financeiro. Em

paralelo, a pressão política da burguesia ocidental pelo dismantelamento das funções estratégicas do Estado, muito em função do suposto gasto público excessivo, acabou por fazer emergir um movimento que, da teoria, alcançou a prática e se consubstanciou em governos chamados neoliberais. É importante notar que, em assuntos de interesse de setores importantes da economia, como a atividade permanente da guerra em vários territórios, não houve críticas ou ataques, motivo pelo qual o Estado manteve altos gastos públicos em algumas áreas.

Nos países mais ricos, um novo salto tecnológico garantiria empregos de alta renda e uma relativa expansão econômica sem grandes sobressaltos. Nos países mais pobres, a crise econômica se agravou em conjunto com um endividamento excessivo, levando esses países a uma situação de submissão ao sistema financeiro global. A doutrina do Consenso de Washington entre os anos 1980 e 1990 marcaria o início de um longo calvário principalmente na América Latina.

Por outro lado, países asiáticos tomaram caminhos diferentes, situando-se como territórios favoráveis à expansão do capital ocidental. Estes ofereciam, principalmente, mão de obra barata e disciplinada, mas também se orientavam por políticas industriais independentes e preservaram a capacidade decisória de seus governos, ante a expansão do poder político financeiro e mercantil.

É nesse contexto que se encaixa o progresso industrial da China e a derrocada ocidental a partir de sucessivas crises financeiras nas últimas décadas, a maior delas em 2008, de que decorrem os fatos que levaram à situação apresentada no filme “*American Factory*”. Mas, a expansão do capitalismo para o Oriente não se fez de forma natural. Ali, o maior país, a China, havia permanecido consideravelmente fechado às transformações externas até os anos 1970. Só então, com as reformas de Deng Xiaoping, o país se tornou um espaço geográfico aberto à expansão do capitalismo e aos “problemas da expansão do capitalismo”, conforme escreveu Harvey:

O capitalismo apenas consegue escapar de sua própria contradição por meio da expansão. A expansão é, simultaneamente, intensificação (de desejos e necessidades sociais, de populações totais, e assim por diante) e expansão geográfica. Para o capitalismo sobreviver, deverá existir ou ser criado espaço novo para a acumulação. Se o modo de produção capitalista prevalecer em todos os aspectos, em todas as esferas e em todas as partes do mundo, haverá pouco ou nenhum espaço restante para a acumulação adicional (o crescimento populacional e a criação de novos desejos e necessidades seriam as únicas opções). Muito antes que se atinja tal situação, o processo de acumulação fica mais lento. A estagnação se imporia, acompanhada por toda uma gama de problemas econômicos e sociais [...] (Harvey, 2005, p. 64).

Na China, porém, a expansão capitalista se amalgamou de acordo com estruturas pré-determinadas naquele país, sem prejuízo, é evidente, da formação de uma nova cultura entre a sociedade, orientada fortemente para o mercado de consumo e os valores a ele inerentes. O fato é que a penetração das empresas na China, sob regime de partilha de tecnologia e um considerável poder do Estado sobre as operações de capital no país, formou uma nova configuração, ainda sob interpretação.

O filme “*American Factory*” mostra um dos últimos estágios desse processo de transformação capitalista no mundo. Ali está um país (China) que, em tempo recorde, desenvolveu a indústria nacional a partir de uma parceria justamente com as classes dominantes.

A crise de 2008, repetindo o fracasso do liberalismo econômico de 1929, devastou boa parte da economia produtiva dos países, levando ao encerramento de inúmeros postos de trabalho. A fábrica da *General Motors* na cidade de Dayton, estado de Ohio, como mostrou o filme, sofreu as consequências da crise e acabou encerrando suas atividades, deixando desempregados milhares de trabalhadores.

Sob essa condição, então, que o filme começa: a chegada da *Fuyao*, uma empresa chinesa, líder mundial na produção de vidros. Se trata de um evento simbólico das transformações globais, sintomático da decadência dos Estados Unidos, de uma potência produtora de bens para uma potência voltada para a especulação do capital financeiro. O problema é que, no capitalismo, o desenvolvimento desigual cria diferentes territórios em um mesmo espaço. Nos Estados Unidos da América, por exemplo, tem-se os territórios das metrópoles, mais integrados aos mercados financeiros, à economia da informação, dos serviços de ponta. Já em Dayton, ainda persiste o território da fábrica tradicional, da economia manufatureira, que possui relações sociais e de trabalho distintas daquele onde se exerce a territorialidade neoliberal financeira.

A chegada da empresa chinesa representa o início de um conflito entre diferentes territórios, o que representa uma disputa por espaço no capitalismo, a partir de uma potência emergente que avança sobre outra em crise. Naquele espaço específico de Dayton, os Estados Unidos se posicionam como país dependente do investimento estrangeiro, posição contrária a que sempre estiveram acostumados no capitalismo global.

É evidente que o país permanece a maior potência capitalista, mas as contradições do sistema em promoverem uma concentração espacial cada vez maior da riqueza e dos empregos acabou por promover uma fragmentação territorial que resultou em um vácuo



de poder ocupado, em Dayton, pelos chineses. Robert Sack deu importante contribuição para a compreensão do que é territorialidade:

“[...] definida como a tentativa, por indivíduo ou grupo, de afetar, influenciar, ou controlar pessoas, fenômenos e relações, ao delimitar e assegurar seu controle sobre certa área geográfica. Essa área será chamada de território [...] Mais uma vez, deve ser enfatizado que um lugar pode ser usado como território em determinado momento e não em outro; isto é, ao criar um território, nós estamos também criando um tipo de lugar” (Sack, 2013, p. 76-77).

Para Sack, constituir uma territorialidade significa exercer influência e domínio sobre o lugar, a busca por controle, por poder, afinal. É isso que caracteriza o território: um lugar que não apenas existe, mas sobre o qual a engenhosidade humana é exercida através de suas estratégias e tecnologias. Trata-se do caso da *Fuyao*, pois, no documentário, fica evidente a busca pela efetivação dos interesses da empresa e também da China na região. Nesse espaço será travada uma luta entre diferentes territórios que irá durar todo o filme.

Em Dayton, forma-se uma verdadeira arena de disputas entre a velha e a nova potência, entre um sistema industrial de menor produtividade e outro de maior, entre a cultura ocidental e a oriental, entre a proteção ao trabalho e a prevalência do capital. Constitui-se, afinal, em uma representação em pequena escala de tudo o que acontece ao redor do mundo; numa época de transição em que o neoliberalismo impera soberano perante a democracia, o Estado e a sociedade.

O filme retrata muito bem a resistência da consciência de classe de alguns trabalhadores que lutam para construir um sindicato que possa lhes dar garantias de trabalho digno. Por outro lado, uma parte importante desses trabalhadores enxerga o contexto de uma outra forma; há uma subordinação à empresa como se devessem agradecer-lhe por ela estar ali gerando os empregos de que tanto precisam. Essa é, sem dúvida, a prevalência da ideologia neoliberal, que fragmenta a tudo e a todos:

Há um conflito que se agrava entre um espaço local, espaço vivido por todos os vizinhos, e um espaço global, habitado por um processo racionalizador e um conteúdo ideológico de origem distante e que chegam a cada lugar com os objetos e as normas estabelecidos para servi-los. Daí o interesse de retomar a noção de espaço banal, isto é, o território de todos, freqüentemente [sic] contido nos limites do trabalho de todos; e de contrapor essa noção à noção de redes, isto é, o território daquelas formas e normas ao serviço de alguns. Contrapõem-se, assim, o território todo e algumas de suas partes, ou pontos, isto é, as redes. Mas, quem produz, quem comanda, quem disciplina, quem normaliza, quem impõe uma racionalidade às redes é o Mundo [sic]. Esse mundo é o do mercado universal e dos governos mundiais. O FMI, o Banco Mundial, o GATT, as organizações internacionais, as Universidades [sic] mundiais, as Fundações [sic] que estimulam com dinheiro forte a pesquisa, fazem parte

do governo mundial, que pretendem implantar, dando fundamento à globalização perversa e aos ataques que hoje se fazem, na prática e na ideologia, ao Estado Territorial (Santos, 2005, p. 259).

Mas, se o capitalismo neoliberal age como uma avalanche em espaços pequenos, interiores aos Estados nacionais, até mesmo em municípios ou comunidades, ele também atua e sofre impactos das novas configurações de poder globais; na verdade, essas muito mais determinantes para o seu sucesso ou retrocesso.

Por trás do filme se esconde uma realidade efervescente nos dias de hoje: qual o interesse da China com relação ao resto do mundo? Qual é o perfil exato de sua expansão econômica? Há consenso, hoje, sobre o seu modelo de fato: um capitalismo de Estado ou um socialismo de mercado? O fato é que, tendo penetrado o capitalismo neoliberal em território chinês governado por um forte e orgânico partido comunista, um arranjo bastante complexo se formou, e a maneira como esse arranjo busca exercer sua influência para fora não pode ser totalmente desvendada com os dados que temos até o momento.

Em “*American Factory*” fica muito evidente que um empresário chinês, mesmo que seja nascido, criado e tendo empreendido sob territorialidade tão complexa com marcante presença do Estado na economia e intromissão direta nas empresas privadas, se parece mais um neoliberal “thatcheriano” do que um estadunidense comum.

Evidentemente toda essa história não teria acontecido, ou pelo menos não com toda essa multiplicidade de variáveis, e talvez até mesmo com um desfecho bem diferente, caso não fossem os efeitos e consequências da nossa já velha conhecida globalização. Esta aproxima culturas e costumes de lugares tão diferentes, mas também, separa e modifica as coisas e as pessoas, conforme são mais ou menos expostas às práticas das relações comerciais que envolvem as diferentes relações de trabalho pelo mundo. Tais relações alteram, reformulam e reiventam também a cultura, a arte, a moda, etc. dos povos que se inter-relacionam no espaço desse mundo globalizado e globalizante, onde vivemos nesse constante cenário de mudanças e de incertezas. E, embora transformadora, a globalização, não necessariamente é um sinal de desenvolvimento para os todos.

[...] apesar da propalada globalização homogeneizadora, o que vemos, concomitantemente, é uma permanente reconstrução da heterogeneidade e/ou da fragmentação via novas desigualdades e recriação da diferença nos diversos recantos do planeta (Haesbaert, 2010, p. 15).

Já para Homi K. Bhabha, precisamos compreender o “entre-lugar” para melhor descrevermos as diferenças culturais e suas transformações, diante das novas realidades de um novo espaço internacional.

O que deve ser mapeado como um novo espaço internacional de realidades históricas descontínuas é, na verdade, o problema de significar as passagens intersticiais e os processos de diferença cultural que estão inscritos no "entre-lugar", na dissolução temporal que tece o texto “global” (Bhabha, 1998, p. 298).

As mudanças e os avanços das tecnologias, principalmente as dos meios de comunicação e as referentes ao transporte, que cada vez mais nos aproximam dos lugares distantes em menor tempo, são fatores fundamentais para o desenvolvimento e a propagação das ações e efeitos mundo globalizado, pois, conforme Haesbaert (2014) temos aí um encurtamento das distâncias entre dois pontos, devido à diminuição do tempo para percorrê-lo, e até mesmo uma certa eliminação desse espaço-tempo pela instantaneidade das comunicações virtuais.

“Poderíamos crer que, concomitantemente e de forma paradoxal, vivenciamos a ‘aniquilação do espaço [enquanto simples distância física] pelo tempo’, como já antevia Marx, e a ‘aniquilação do tempo’ [enquanto distância-duração] transformando em ‘tempo real’, instantâneo, tempo ‘de fato’ porque materializado no espaço presente, regendo assim um certo ‘império do presente’, das coexistências e do ‘distante que se tornou próximo’ pela instantaneidade dos contatos virtuais” (Haesbaert, 2014, p. 13).

Porém, transporte e tecnologias são apenas parte dos elementos que facilitam o processo de globalização. Mas, muito mais do que isso, o caso de uma indústria chinesa inserida em território norte-americano vai muito além da utilização desses recursos. Neste caso, está em jogo a força do capital do país asiático e as relações de poder que envolvem essas duas grandes potências mundiais. Assim, a ocupação de espaços naquele país por uma empresa estrangeira vai exercer uma certa dominância daquele espaço e, por assim dizer, uma territorialização de modo a fazer prevalecer seus interesses diante dos interesses das pessoas daquele lugar, como podemos observar no exemplo de Hasbaert:

Por exemplo, enquanto ‘espaço’ coloca seu foco no caráter de coexistência e coetaneidade dos fenômenos (sem, obviamente, reduzir-se a ele), ‘território’ discute a problemática do poder em sua relação indissociável com a produção do espaço (Haesbaert, 2014, p. 29).

Assim, o espaço é o *onde* ocorre a multiplicidade das diversas relações na profunda instantaneidade do tempo, conforme Doreen Massey (2008) e, portanto, o local de disputa de poder nas diferentes relações que ali se estabelecem ou são geradas.

[...] o tempo não pode, de maneira adequada, ser conceituado sem um reconhecimento das multiplicidades (espaciais) através das quais ele é gerado, também o espaço não pode ser imaginado, de forma adequada, como a estase de uma instantaneidade sem profundidade, totalmente interconectada. [...] o espaço nos apresenta o social em seu mais amplo sentido: o desafio de nossa inter-relacionalidade constitutiva – e, assim, nossa implicação coletiva nos resultados dessa inter-relacionalidade, a contemporaneidade radical de uma multiplicidade de outros, humanos e não-humanos, em processo, e o projeto sempre específico e em processo das práticas das quais essa sociabilidade está sendo configurada (Massey, 2008, p. 119).

O olhar geográfico sobre a situação que o filme nos apresenta é demasiadamente complexo. Em um mesmo espaço, em uma cidade interiorana dos Estados Unidos, vários territórios estão em efervescência em um curto lapso temporal. Uma empresa que cresceu em razão de interesses do Estado chinês e internacionalizou-se em um contexto de reprodução dos mecanismos capitalistas de extração de mais-valia, instalou-se no país tido como a maior potência da economia mundial. Ali, tem-se uma população consciente da exploração a que está submetida que, em um microcosmo, luta contra um sistema do qual ela própria se beneficiou por décadas. Nestes termos, o território do dólar sempre garantiu o bem-estar do povo norte-americano, e o acesso fácil a toda sorte de bens e serviços. Porém, uma nova estratégia que veio do oriente, a partir da operacionalização pragmática de uma teoria revolucionária anticapitalista, fez minguar os caminhos pelos quais os Estados Unidos poderiam retomar seu papel de outrora.

Há, portanto, um componente geopolítico bastante presente nas relações em Dayton. A empresa chinesa impõe suas vontades, que não são apenas suas, mas também representam seu país de origem. Apesar de seu proprietário manifestar que “em Roma, faça como os romanos” é evidente que isso se trata de uma aparência muito mais ligada à estética. Na essência de seu investimento naquele espaço, está a intenção de exercer seu poder, seus interesses, e criar, então, seu território. Ali se misturam o espírito capitalista do empreendedor, o interesse do Estado chinês em consolidar seu poder global, e o interesse do partido comunista em ampliar o excedente econômico para os chineses. Por outro lado, também satisfaz um gargalo que o Estado norte-americano não conseguiu resolver, afinal, foram anos de desemprego numa região que finalmente encontrou um investidor. São vários poderes que atuam em conjunto; de início pode parecer que todos possuem interesses convergentes, mas o movimento das peças ali postas logo cria conflitos, afinal todo poder possui sua força. Nesse sentido, escreveu Claude Raffestin:

Uma verdadeira geografia só pode ser uma geografia do poder ou dos poderes. Para nós, a expressão geografia do poder é bem mais adequada e nós a utilizaremos daqui para frente. Se dissermos, seguindo Lefebvre, que só existe o poder político, isto significa, levando-se em consideração o que precedeu, que o fato político não está inteiramente refugiado no Estado. Com efeito, se o fato político atinge a sua forma mais acabada no Estado, isto não implica que não caracterize outras comunidades [...] Admitimos que há poder político desde o momento em que uma organização luta contra a entropia que a ameaça de desordem. Esta definição, inspirada em Balandier, nos faz descobrir que o poder político é congruente a toda forma de organização. Ora, a geografia política, no sentido estrito do termo, deveria levar em consideração as organizações que se desenvolvem num quadro espaço-temporal que contribuem para organizar ou... para desorganizar (Raffestin, 1993, p. 17-18).

Dayton é um emaranhado de territórios que obedecem justamente aos pressupostos apontados por Raffestin. Ali, organismos lutam entre si para consolidar cada um o seu poder. No início, estando a cidade sob uma apatia desde a crise de 2008, principalmente no que se referia ao emprego e certo dinamismo econômico, surge uma empresa interessada em lá se estabelecer. Tal organização já está inserida em uma formação econômica superior, o capitalismo, mas também é produto de uma formação específica, qual seja, o chamado “socialismo com características chinesas” que funciona justamente em articulação com postulados capitalistas. Em tal ambiente, emerge o cidadão neoliberal que empreende e, alcançando notável sucesso econômico, passa a compor um outro espaço, o da expansão do poder chinês sobre o mundo.

Aquilo que chamamos espaço pode ser uma fração mínima do conjunto de coisas animadas ou inanimadas que existem nesse planeta. Autores como Silva e Ornat contribuem com uma interessante abordagem sobre o próprio corpo como espaço geográfico:

A consideração do corpo como um espaço geográfico é um desafio à superação de aspectos epistemológicos arraigados no pensamento geográfico brasileiro [...] O primeiro aspecto arraigado é a dicotomia entre sujeito e espaço. Na maior parte das vezes o espaço é visto como algo separado do sujeito e exterior a ele. O segundo aspecto é a ideia de escala geográfica entendida como algo que organiza o espaço externo ao sujeito. Nessa seção vamos evidenciar que a escala, entendida como socialmente produzida, pode ser um elemento de desenvolvimento da ideia de corpo como espaço geográfico (Ornat; Silva, 2016, p. 64).

No filme, vemos isso de forma muito clara, quando trabalhadores se manifestam individualmente sobre a empresa em que trabalham, sobre o que pensam de toda a situação em que vivem, sobre a criação ou não de um sindicato. Ali há uma luta individual travada pela sobrevivência que se conflita, muitas vezes, com a geografia das classes sociais. Essas, em um contexto de fragmentação cada vez maior, acabam não encontrando um espaço

para o seu exercício. A criação do sindicato, por exemplo, que seria uma instituição afinada com a melhoria das condições de vida daquela comunidade trabalhadora, passa a ser um ponto controverso entre os próprios trabalhadores, justamente pelo exercício de poder da empresa chinesa que age com ameaças de abandono da fábrica, caso o sindicato seja criado.

Mas não há demérito na luta individual pela sobrevivência; é, em muitos casos, a alternativa que resta. Afinal, dadas as profundas transformações produtivas pelas quais o modo de produção capitalista passou nos últimos 100 anos, e mais profundamente nas últimas décadas, as regiões hoje se diferenciam muito e não há mais, como existiu antes, uma ligação maior e mais forte entre todos os trabalhadores. Se, há 100 anos todos os trabalhadores do mundo se encontravam em uma situação muito similar, hoje alguns acessam muito mais facilmente bens e mercadorias do que outros. Portanto, seus espaços são diferentes, suas territorialidades são diferentes, e suas consciências já não se comunicam tanto. Que adiantaria, então, rebelar-se em Dayton, se no resto do país nada aconteceria e, se na cidade vizinha ou no estado vizinho, nenhum outro grupo de trabalhadores de uniria à causa?

O trabalhador se vê diante de coisas que lhe afetam e contra as quais precisa lidar de forma pragmática. Ele precisa desvencilhar-se de problemas imediatos, e a flexibilização de suas próprias condições de classe, ou até mesmo de valores, acaba sendo a única saída. Carolina de Jesus, ao escrever sobre a sua vida na favela, retrata muito bem a situação do trabalhador, do pobre, do desprovido: lutar por si mesmo e pelos seus em meio a muitos desafios que são provocados, muitas vezes, por seus semelhantes (Jesus, 1960).

Ali, como em Dayton, há uma autodefesa, um exercício de sobrevivência dentro de um modo de produção que desarticula diariamente a coletividade e a cooperação, pois esta joga em arenas violentas para que os sujeitos briguem entre si. Ao abandonar ex-escravos à margem urbana e rural (caso de Carolina de Jesus), ou trabalhadores da indústria moderna (no caso de Dayton), o modo de produção capitalista cria um espaço ideal para a manutenção de sua lógica conflitiva, favorecendo a espoliação e a desarticulação total entre territorialidades. Quando um trabalhador em Dayton afirma que, apesar da *Fuyao* não cumprir com os requisitos de segurança no trabalho, destaca que “ontem” não tinha emprego nenhum, mas “agora” tem; ali está a vitória da desordem, da precarização do território do mais fraco em benefício do território do mais forte. Assim, criam-se espaços cada vez mais complexos, embrutecidos e que, certamente, darão aos pensadores sociais desafios ainda maiores dos que se apresentam atualmente.



### Referências bibliográficas

- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: EdUFMG, 1998.
- HAESBAERT, Rogério. **Regional-Global**: dilemas da região e da regionalização na Geografia contemporânea. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- HAESBAERT, Rogério. **Viver no limite**: território e multi/transterritorialidade em tempos de in-segurança e contenção. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.
- HARVEY, David. **A produção capitalista do espaço**. São Paulo: Annablume, 2005.
- JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**. São Paulo: Francisco Alves, 1960.
- MASSEY, Doreen. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- RAFFESTIN, Claude. **Por uma geografia do poder**. São Paulo: Ática, 1993.
- SACK, Robert D. O significado de territorialidade. *In*: DIAS, Leila Christina; FERRARI, Maristela (org.). **Territorialidades humanas e redes sociais**. Florianópolis: Insular, 2011.
- SANTOS, Milton. O retorno do território. *In*: OSAL: **Observatório Social de América Latina**. Ano 6 n. 16 (jun. 2005). Buenos Aires: CLACSO, 2005-. ISSN 1515-3282 Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/osal/osal16/D16Santos.pdf>.
- SILVA, Joseli Maria; ORNAT, Marcio Jose. Corpo como espaço: um desafio à imaginação geográfica. *In*: PIRES, Cláudia Zeferino; HEIDRICH, Álvaro Luiz; COSTA, Benhur Pinós da. **Plurilocalidades do sujeito**: representações e ações no território. Porto Alegre: Compasso Lugar-Cultura, 2016. p. 56-75.

### Referência filmica

- American Factory**. Filme. Steven Bognar e Julia Reichert. Higher Ground Productions. EUA. 2019.

## DAS PEDRAS DE RUBIM ÀS “ROCHAS MIGRANTES” DE DOREEN MASSEY: *QUILIMÉRIOS*, UMA COMUNIDADE EM SEU PRÓPRIO TEMPO E ESPAÇO

*Danielle Guimarães Silva Coiado*  
*Edmundo Públio Dineli da Costa Júnior*

*Quilimérios* (filme documentário, 2020, Brasil, de Emerson Penha) conta, através dos olhos do autor e dos relatos de terceiros, a história dos Quilimérios, uma comunidade *isolada* que habita as montanhas de Rubim, no estado de Minas Gerais, na região conhecida como Vale do Jequitinhonha.

Já “Rochas migrantes” (capítulo 12 de *Pelo Espaço*, livro de Doreen Massey, 2008) é a provocação para olharmos a relação de tempo e paisagem, em que Massey apresenta características de percepção pessoal e temporal de paisagens, e como estas mudam ao longo dos anos, juntamente com as memórias, em nosso imaginário.

A história dos Quilimérios começa a ser contada com uma breve narrativa sobre seu fundador, *Seu Juca Preto*. Negro, escravo que virou jagunço e que, no fim do século XIX, fugiu de Pedra Azul após cometer um crime a mando de um fazendeiro; Juca Preto matou quem devia matar.

Junto com uma índia-cabocla, encontrou refúgio no meio das pedras-morros e pensou que ali ninguém o acharia; e foi o que aconteceu. Dizem que seu espírito ainda vive por lá, entre as pedras, vizinho do tempo, da cascavel, e da suçuarana. A descendência de Juca Preto se misturou com um Quilimério, que veio, não se sabe de onde. Atualmente vivem, então ali, apenas os Quilimérios.

O documentário *refaz* não apenas a história de *Seu Juca Preto*, como faz menção a que, no final do período escravocrata, nas últimas décadas do século XIX, era comum que negros, afro-índigenas e brancos empobrecidos, dissidentes do modelo vigente, se agrupassem em quilombos que, muitas vezes, eram volantes, até encontrarem algum lugar onde pudessem se esconder e se abrigar. Entretanto, não há indícios de que este seja o

caso dos Quilimérios, pois estes não são nem índios nem quilombolas – talvez um pouco dos dois.

**Figura 1** – Início do filme.



Fonte: *Quilimérios* (0min28s).

A menção aos quilombos volantes feita no documentário apenas cita este modo de organização, mas não mergulha nos porquês de serem volantes, nem apresenta uma pista das razões pelas quais alguns quilombos resolviam se fixar. Um conjunto de fugitivos (escravizados, sobretudo negros, mas também outros) estar agrupados para fugir e ter maiores chances de sobrevivência, remonta mais à percepção de resistência. A própria denominação quilombo remonta a espaços construídos para que estes fugitivos pudessem viver em liberdade.

No cansaço da viagem, com a fuga dos grilhões da escravatura, ao subir o último lance de morro, certamente o vislumbre do vale tão escondido abriu muitas possibilidades de refúgio, após tantos descaminhos e caminhos, para ali começar uma grande descendência. Neste lugar de morros recortados por pedras, rios perenes e de boa água, terras para cultivo estas pessoas encontraram a possibilidade para se esconder de uma vida fustigada por chibatadas, mortes e perseguições. Essa terra era um aceno a um tempo novo. As cascavéis, urutus, jararacas e as suçaranas eram bem mais pacíficas que as pessoas das terras de fuga.

Os Quilimérios se adaptaram ao ambiente e construíram um território marcado por traços intrínsecos ao lugar e a um povo de características, usos e costumes de gente *simples*, que *tira* da terra e da natureza seu alimento e sustento.

Já não tão isolados como há um século, mantêm relações com a cidade vizinha, mas restritas ao indispensável, voltando a seu refúgio e a sua vida *tradicional* no meio das *pedras* e só retornando à cidade de Rubim quando preciso. O documentário também mostra que alguns Quilimérios mais jovens acabaram por se mudar para a cidade de Rubim, mas não deixam de visitar suas terras e os parentes que ainda moram *isolados*.

Doreen Massey, diz que “[...] se o espaço é, sem dúvida, uma simultaneidade de estórias-até-então, lugares são, portanto, coleções dessas estórias, articulações das mais amplas geometrias do poder do espaço” (Massey, 2008, p. 190).

Doreen Massey faz menção aos grandes movimentos das massas de terra do planeta ao longo dos milhões de anos de evolução geomorfológica. Com isto, cria a figura de que mesmo uma grande montanha pode não ter estado sempre ali e, que com o passar do tempo, pode imigrar e não ocupar mais o mesmo lugar. Além da movimentação das grandes massas de terra, a autora faz menção à memória emotiva em nossa perspectiva humana de tempo, comentando que as estórias vividas podem fazer com que tenhamos uma nova perspectiva, um novo olhar sobre um lugar ou uma paisagem como uma grande montanha. Em nossa escala de tempo, a montanha provavelmente será a mesma, geomorfologicamente falando, mas, no viés emocional, será algo diferente.

Esta associação de histórias e paisagem, trazida por Massey, nos permite perceber um significado único das pedras e de Rubim quando descritas sob a história dos Quilimérios. Eles não alteraram a geomorfologia, mas seguramente deram um significado único, emocional, e de tempo/espço, àquelas formações rochosas que, de paisagem, passaram a ser abrigo, lar, lugar.

O documentário nos passa esta ideia de mobilidade e de percepções emocionais ao descrever a dinâmica da região onde o farfalhar das asas das borboletas emprestam seu nome ao rio Jequitinhonha, que é borboleta, é rio, é mar.

Tim Ingold (2015), dialogando com Doreen Massey, destaca que:

[...] imaginamos um mundo de incessantes movimentos e devir, que nunca está completo, mas continuamente em construção, tecido a partir de inúmeras linhas vitais dos seus múltiplos componentes humanos e não humanos enquanto costuram seus caminhos através do emaranhado de relações nas quais estão enredados de maneira abrangente. Em um mundo assim, pessoas e coisas não tanto existem quanto acontecem, e são identificadas não por algum atributo essencial fixo estabelecido previamente ou transmitido pronto do passado, mas pelos próprios caminhos (ou trajetórias ou histórias) pelos quais anteriormente vieram e atualmente estão indo (Ingold, 2015, p. 211).

*Quilimérios*, o filme, retrata, através do olhar do documentarista e dos depoimentos colhidos, um *momento* daquele lugar. As fotografias, mais do que retratos instantâneos de um momento, possuem algo também mágico. Trazem histórias que são evocadas, contadas e recontadas todas as vezes que nos detemos para olhar a mesma foto. A cada novo olhar, novas lembranças, e uma inevitável ressignificação daquela imagem. O imaginário é mutável, e as memórias são carregadas de sentimentos de outrora e daqueles que ora nos atravessam. Ao contar a história dos Quilimérios, o documentário nos diz que há pouco registro escrito, que eles estão lá, não se sabe bem desde quando; *literalmente*, “que a história desbotou da memória do lugar”.

**Figura 2** – Habitação do Vale das Pedras – Rubim-MG.



Fonte: *Quilimérios* (15min19s).

A imagem da Figura 2, apresentada no documentário junto com falas dos Quilimérios residentes, ilustra não apenas um tipo de habitação encontrada no Vale das Pedras de Rubim, como pode remeter o imaginário do espectador a outras memórias que, com suas histórias em particular, podem ter relações com a narrativa dos Quilimérios, dando a cada indivíduo um conjunto único de significados ante as imagens e narrativas ali apresentadas.

Neste instante, o lugar toma um significado único, eternizado pelo momento em que o documentário é produzido.

[...] Então, o “aqui” é nada mais (e nada menos) do que o nosso encontro e o que é feito dele. É irremediavelmente, aqui e agora. Não será o mesmo “aqui” quando não for mais agora (Massey, 2008, p. 201).



De forma geral, a sociedade se desenvolve e cresce em um cenário muitas vezes marcado por um meio geográfico cada vez mais transformado em um meio técnico-científico-informacional (Santos, 1998); em contrapartida, vemos lugares onde a vida segue a *passos lentos* conservando muito de suas características *originais*. É possível notar regiões com um ambiente *segregado* como as provenientes do Vale do Jequitinhonha e também do semiárido, onde se nota um espaço de convivência bastante peculiar com forte presença do conhecimento empírico, como no caso dos Quilimérios.

Conforme J. E. Malpas *apud* Ingold, 2015, p. 216, “os lugares sempre se abrem para revelar outros lugares dentro deles, [...] enquanto de dentro de qualquer lugar em particular pode-se sempre olhar para fora para encontrar-se dentro de alguma extensão muito maior[...].” Lugares são frutos de suas características intrínsecas e das impregnações humanas daqueles que os conquistam, ocupam, habitam, e chamam de lar. Neste momento, ser e lugar se fundem e suas geografias não podem ser separadas, pois individualmente tornam *o lugar*, um conjunto de faces e feições que contam uma história a cada momento (ou a cada *aqui*) em que estão (re)unidos.

A alguns quilômetros da comunidade de Quilimérios, servindo de entreposto de abastecimento, serviços e modernidade, está Rubim, uma cidade que ladeia o vale dos Quilimérios e recebe parte dos jovens que buscam conjugar seus espaços. A própria descrição em *Quilimérios* se dá, no início do filme documentário, pelo olhar do outro, dos que estão fora da comunidade. Na visão de Raffestin (1993) e Morin (2007), na relação com os grupos, os seres humanos se constroem como identidades, criam valores culturais e ficam impregnados dos mesmos, assim formando sociedades – e comunidades.

Ao observar Quilimérios na relação com outros seres, esta comunidade passa a se apresentar como identidade, formando um lugar com características próprias. Descendem e reafirmam uma comunidade com traços tradicionais ao manter, nas outras gerações, seus costumes e origem, vistos na intenção de escolha do Vale do Jequitinhonha como seu refúgio.

O povo de *Quilimérios* começa uma relação quase ideológica e peculiar com forte interação com o meio físico que o abriga e o esconde. Cada grupo tem uma característica e o indivíduo cria sua ideologia dentro de um contexto ao adaptar o lugar a seu uso, criando assim sua própria identidade e pertença.

Nesse sentido ideológico, sem entrar nas contribuições de Marx com a ideologia política e econômica, porém inspirado em *Quilimérios*, nos atrevemos em fazer uma análise



da ideologia como um sistema de regras, um conjunto de percepções de uma determinada comunidade, a qual atribui esses valores a seus descendentes. Neste contexto, Lefebvre ([1947]2014) *apud* Oliveira (2018, p. 77), aponta que “[...] a consciência é determinada por condições objetivas da vida do indivíduo, mesmo que ele não tenha conhecimento sobre o que as determina ele é, ao mesmo tempo, determinado por elas”. Dessa forma, a ideologia, vista como uma maneira de pensar e agir, conjuga e entrelaça os seus com a natureza através do tempo e das gerações, se modificando e formando a cidade de Rubim, por exemplo.

Trazendo outra percepção, conforme afirma Yi-Fu Tuan (1980), lugar é a porção do espaço apropriável para a vida, o espaço passível de ser sentido, pensado, apropriado e vivido através do corpo. Tuan (1980) também descreve a relação do homem com o ambiente ao abordar a “topofilia”, que expressa o elo afetivo estabelecido entre a pessoa e o lugar em que vive, junto de percepções e significados. O Vale do Jequitinhonha ainda expressa essa condição de lugar quase inacessível de costumes antigos e implícitos em seu povo, tão reservados quanto as muralhas rochosas que guardam seus costumes ao longo do tempo. Como relatam os moradores da cidade de Rubim, quando pessoas de fora vêm querendo conhecer a comunidade dos Quilimérios, estas têm sempre que entrar acompanhadas de um conhecido.

Em observação às características comportamentais e de organização social dos Quilimérios, ao não entregar suas filhas para se casarem com pessoas de fora da comunidade, mantendo assim o ‘acasalamento’ entre eles, tem-se a percepção de que, em Quilimérios, as pessoas de comunidades vizinhas são vistas como não pertencentes a seu grupo. Casamento, então, entre primos e tios é comum, como foi com *Dona Flor*, a matriarca do grupo, que se casou com seu próprio primo.

*Quilimérios* pode ser analisado sob o olhar de Barth (1998) e Alvarenga (2018), ao trazer características e definições de grupos étnicos que são formados por populações que se autoperpetuam do ponto de vista biológico, e que compartilham valores culturais de modo patentemente unitário e peculiar, que se integram, se comunicam e se distinguem de outras categorias identitárias da mesma ordem.

Toda esta identificação como grupo acaba por gerar uma tensão nas fronteiras da comunidade. Aqui não nos referimos à fronteira física propriamente dita, a qual, mesmo existindo, por vezes se perde nas próprias feições da paisagem, que, com suas características de relevo, topografia, vegetação, dentre outras, acaba delimitando o

território ocupado e mostrando os seus arredores. Fala-se em fronteira cultural devido a uma consequência do isolamento que implica diferenças raciais e culturais, podendo ter barreiras linguísticas, inimizade espontânea e organizada, características que podem se acentuar em comunidades isoladas como povos tradicionais e quilombos.

Esta fronteira, imposta pela própria territorialidade, expressará uma forma de comunicação, uma tentativa de impor o controle sobre o acesso à área e às coisas dentro dela ou as coisas fora dela, através das imposições que se expressam dentro de sua própria territorialidade.

A visão de mundo interna e externa traz uma implicação na construção do sujeito e do mundo que o cerca, num processo de influência mútua, o que pode ser observado na relação de origem e características dos Quilimérios e de seu povo. O mundo interior de Juca Preto, em sua fuga, marca a realidade que pode ser encontrada em seus modos *isolados*, com traços de desconfiança em suas dinâmicas, e nos conjuntos de fenômenos percebidos na cultura, valores, peculiaridades, linguagem, símbolos, representações e conceitos sobre seu mundo e o mundo que o cerca.

Conforme mostrado no documentário, pouco se sabe da existência de uma relação de troca e venda de seus produtos, ou de produtos, com a população que vive em Rubin. Foi relatado que seus habitantes passaram a receber benefícios do Estado, mas não fora apresentada nenhuma outra pista de como eles sobrevivem, fora da área, num cenário marcado pelas relações do capital.

A comunidade dos Quilimérios apresenta, a partir do filme, um cotidiano marcado pela *rusticidade*, onde o seu meio de subsistência e o espaço se apresentam de forma tradicional e bem artesanal, ainda que com traços da globalização presentes em seu entorno. São pessoas simples que vivem e trabalham em seu próprio meio, de forma *rudimentar* com tudo o que está disponível em seu quintal.

*Quilimérios* apresenta uma apropriação do espaço geográfico coincidindo com os limites físicos do território, e também de sua territorialidade. Trata-se de um território formado por uma questão geográfica estratégica própria do vale escondido e escolhido por *Seu Juca Preto* para fugir de seus perseguidores, como expressão geográfica primária de poder social (Sack, 2011).

A força do lugar, marcada pelo tempo e com poucas modificações no espaço, parece caracterizar os Quilimérios. O espectador que assiste o documentário é levado a pensar sobre a transformação do espaço e do tempo, tendo o lugar como território, pois,

“ao criar um território, nós estamos também criando um tipo de lugar” (Sack, 2011, p. 17). Esta caracterização do lugar traz questionamentos com perspectivas de pesquisas como: por que esta comunidade permanece tão intocada? Quais são as possibilidades de criação de novos territórios e processos de territorializações, partindo dos mais novos que saíram ou venham a sair deste vale junto às pedras azuis?

Massey (2008) faz uma provocativa questão sobre a relação estabelecida e usual sobre Geografia como História e espaço como tempo. A autora afirma que, se o espaço não é plural, ele não é espaço. A multiplicidade compõe o espaço, e o espaço compõe a multiplicidade. O espaço não é fim, é *meio*.

Como os lugares foram moldados e como as mudanças geomorfológicas impactam as populações, tudo passa a ser, também, uma questão de escala, de tempo, e de olhar. Seguramente, as pedras de Rubim existem há muito mais tempo do que os Quilimérios, com seus pouco mais de um século. Mas, estas pedras passam a ter um novo significado, uma nova geografia quando inseridas no contexto dessas pessoas. Se tirássemos as pedras de Rubim da paisagem, será que ainda teríamos os Quilimérios? A resposta não se pode precisar. Talvez um outro povo, num contexto diferente, com outras histórias.

Ligada ao espaço, a paisagem de Quilimérios expressa a relação de pertencimento e valores culturais, não apenas pelo reconhecimento dos elementos naturais e físicos que a compõem. Carregadas de significados, a paisagem resulta das relações que a estruturam, onde, desde a sua origem, a cerca de um século, permanecem, em grande parte, *intocadas* e com os costumes de outrora.

O ser humano se conscientiza do mundo que o cerca, e de si mesmo, num processo de subjetivação que se dá na relação que ele passa a ter com o mundo e com os seres. Trata-se, portanto, de um processo comunicativo e interativo entre o ser humano e o seu mundo (Silva Coiado, 2020).

“Perdido? Não estou perdido, sei exatamente onde estou. Estou exatamente aqui.” (Massey, 2008, p. 202). Assumindo que esta premissa seja verdadeira, a contextualização temporal de lugar fica resumida ao *aqui*. Mas onde é aqui? Com o olhar da Geografia, o que poderia ser encontrado de diferente que ainda não nos foi revelado? Que perguntas poderiam ser feitas? Haveria tempo suficiente para mergulhar no “aqui” daquelas pessoas e vivenciar, mesmo que de maneira breve, suas histórias, memórias e cotidianos?

O *aqui* é tão dinâmico quanto as pedras de Rubim, que, por mais *esforço* que façam para não sair do lugar, estão sujeitas a forças maiores, às forças do tempo, das intempéries, dos movimentos tectônicos, e das grandes massas continentais.

Ingold (2015) acaba por reforçar não apenas a mobilidade das coisas, mas também a construção dos elementos humanos, caracterizando todo e qualquer *aqui*. A comunidade dos Quilimérios, por sua vez, parece visar exatamente a possibilidade de um mínimo de mudança no espaço, com a limitação da entrada de pessoas de fora e a *manutenção* da família através de casamentos consanguíneos.

### Considerações finais

Não se pode simplesmente olhar a realidade e apenas descrever o que se enxerga. Parece-nos necessário, também, perceber os saberes histórico-culturais que produzem aquele lugar, vivendo em determinada forma e momento. O documentário *Quilimérios* nos permite esse olhar, buscando ver uma *fração* do espaço em um cenário integrado no espaço-mundo em sua forma peculiar.

Ali, naquele *aqui* da comunidade, é o espaço que torna os Quilimérios livres em sua própria territorialidade. Porém, esse mesmo espaço onde eles se sentem seguros e livres, que os torna reféns da própria história, dos próprios costumes. Esta rápida leitura aponta caminhos e abre possibilidades para uma investigação mais aprofundada no viés da (re)produção do espaço e suas territorialidades.

Vale a pena *se juntar* a eles e sentir um pouco de um outro lugar, do *seu* lugar.

### Referências bibliográficas

ALVARENGA, Otávio Silva. **Refazer-se em campos de mármore:** Ensaio sobre as possibilidades de re-existência material e imaterial Mëbêngôkre. 2018. 43 f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Ciências Sociais) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018.

BARTH, Fredrik. Grupos étnicos e suas fronteiras. *In:* POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. **Teorias da etnicidade.** São Paulo: UNESP, 1998, p. 187-227.

CAPRA, Fritjof. **A teia da vida:** uma nova concepção científica dos sistemas vivos. São Paulo: Pensamentos, 1996.

INGOLD, Tim. **Estar vivo:** ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Vozes, 2015.

LEFEBVRE, Henri. **Critique of Everyday Life:** (The three-volume text) v. II e III. London: Verso, [1947, 1961, 1981] 2014.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço:** uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MORIN, Edgar. **Desafios da transdisciplinaridade e da complexidade.** Inovação e interdisciplinaridade na universidade. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

OLIVEIRA, Clarice Misoczky de. **Projetos urbanos:** uma crítica ontológica. 2018. Tese (Doutorado em Planejamento Urbano e Regional) - Faculdade de Arquitetura. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma geografia do poder.** São Paulo: Ática, 1993.

SACK, Robert. O significado de territorialidade. *In:* DIAS, Leila Christina; FERRARI, Maristela (org.). **Territorialidades humanas e redes sociais.** Florianópolis: Insular, 2011, p. 63-89.

SANTOS, Milton. **Técnica, espaço, tempo:** globalização e meio técnico-científico informacional. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1998.

SILVA COIADO, Danielle Guimarães. Análise preliminar de (re) configuração do espaço de ocupação e desenvolvimento territorial das comunidades tradicionais no Sertão da Bahia na Associação Comunitária de Pequenos Produtores da Agricultura Familiar, Comunidade de Macacos, Município de Lapão. *In:* SILVA, M. J.; SILVA COIADO, D. G.; PIRES, W. N. (org.). **Território de Irecê-Limitações e perspectivas de Desenvolvimento com Sustentabilidade.** Passado e presente uma contradição do desenvolvimento. 1. ed. Irecê: Alugue Gráfica, 2017.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia:** um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: Difel, 1980.

### Referência filmica

**Quilimérios.** Filme documentário. Emerson Penha. Horizonte Filmes. Brasil. 2020.

## UTOPICAMENTE PRECIOSA: UMA HISTÓRIA DE ESPERANÇA (OU POR UMA GEOGRAFIA DO AFETO)

*Marli Avelino Santos*

*Talita Padua Dias*

*Preciosa:*

*1. Designação dada em França, na primeira metade do século XVII, às mulheres que afetavam exagerada elegância nos sentimentos, nas maneiras e na linguagem.*

*2. mulher elegante.*

(Dicio on-line).

**Figura 1** – Preciosa.



Fonte: <https://www.inclusive.org.br/arquivos/13977>. Acesso em: 8 nov. 2021.

Nova York, bairro do Harlem, 1987. Claireece “Preciosa” Jones (Gabourey Sidibe – Figura 1) é uma adolescente que sofre uma série de privações. Violentada pelo pai e abusada pela mãe, cresce irritada e sem qualquer tipo de amor. O fato de ser pobre e gorda também não a ajuda. Além disto, tem um filho apelidado de “Mongo”, por ser portador de síndrome de Down, que está sob os cuidados da avó. Quando engravida pela segunda



vez, é suspensa da escola. Quando consegue uma instituição alternativa, que possa ajudá-la a melhor lidar com sua vida, encontra um meio de fugir de sua existência traumática.<sup>26</sup>

Preciosa: uma história de esperança (2009) nos faz entender a segregação nas relações sociais tendo como discussão o encadeamento do afeto e desafeto no espaço, o corpo como território e poder, e as questões coloniais de inferiorização, relacionadas à raça e ao racismo, vividos por milhões de pessoas ao longo da história. Preciosa é mulher negra, pobre, e foge dos padrões de beleza impostos pela sociedade. Todos esses adjetivos vivenciados diariamente por essa menina fazem com que ela não se pertença, não se sinta, se isole, se silencie, se mostrando apática, indiferente, não participativa, perdida em seus próprios pensamentos, sem qualquer tipo de amor, na sua própria casa.

Claireece vive em um mundo de fantasias, cria utopias para fugir da sua realidade, e tem ilusões sempre que sofre algum tipo de violência. Se idealiza branca, magra, bela e amada, que a atravessa pela topofobia<sup>27</sup> dos territórios. O seu espaço é estriado e complexo. Ao fugir da sua realidade e assumir a identidade de outros grupos, se enquadra em uma posição de poder antes exercida sobre ela, sustentando, assim, que as relações socioespaciais são marcadas pelas relações de poder, que, junto a poderes materiais (econômicos, sobretudo), são construídos poderes simbólicos correspondentes. Outra questão abordada no decorrer do texto é a reprodução dos espaços vividos pelos personagens do filme, pois vemos que a violência é passada e repassada ao longo do tempo: de mães para filhas, vizinhas, e para outras tantas meninas e meninos.

O filme trabalha os territórios vividos pela personagem, a sua alteridade e/ou a sua identificação em cada um deles, como seu corpo é vivido, como ela habita e se situa em cada um dos espaços, como seus laços de afeto ou desafeto se criam, e como as relações étnicas próximas ou distantes, repercutem radicalmente em práticas e representações que envolvem um “eu-nós” e um “ele-outros”.

As imagens podem dizer muito mais que as palavras. Aqui acontece justamente isso: a mãe e o pai de Preciosa, figuras que, pela lógica, deveriam proteger a adolescente, violam o seu corpo de diversas formas (Figura 2). A mãe assiste em silêncio o ato de

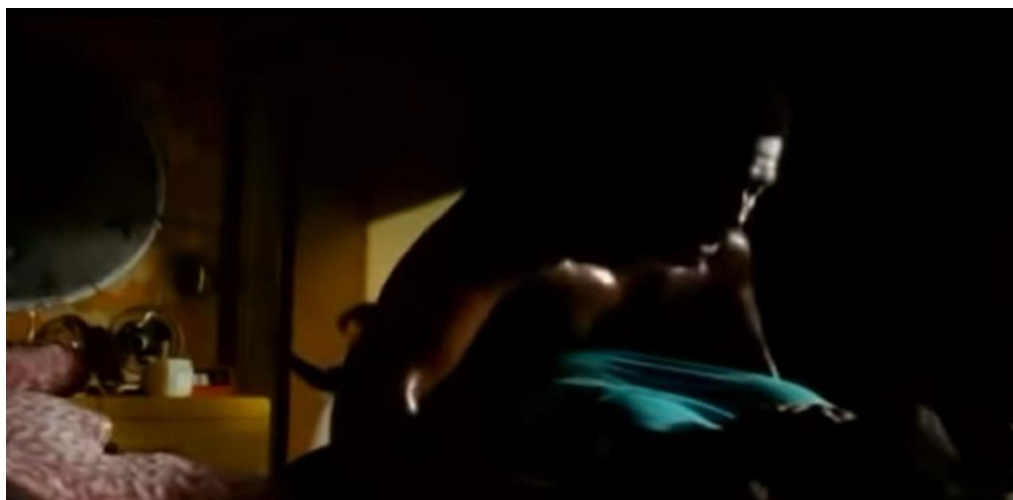
---

<sup>26</sup> <https://www.papodecinema.com.br/filmes/preciosa-uma-historia-de-esperanca/>. Acesso em: 1 jun. 2021.

<sup>27</sup> Do conceito de topofobia deriva e decorre o sentido de topocídio (TUAN, 1983), ou seja, a morte, o aniquilamento deliberado de lugares. Amorim Filho (1999) estranha que se tenha demorado tanto para se chegar à elaboração de tal conceito pois, para ele, “[...] há muito se causam danos aos lugares, às paisagens, aos espaços vividos e às porções significativas da natureza [...]” (p. 144).

violência do corpo da própria filha, demonstrando, no seu rosto, sentimento de raiva pelo fato do marido “desejar” a filha e não ela própria.

**Figura 2** - É só um corpo...



Fonte: *Preciosa* (6 min 44s).

O pai (Rodney Jackson), no ato incestuoso, impõe seu poder de macho sobre o corpo da filha. Preciosa tem o seu corpo (território) invadido por um turbilhão de sentimentos como medo, tristeza, desespero, mas, sobretudo, desafeto, deixando de ter poder sobre o seu próprio corpo diante dos diversos tipos de violências sofridas, sendo que o corpo é o primeiro território de luta<sup>28</sup>.

Preciosa, além de sofrer as diversas violências mencionadas acima, foge para seu mundo de utopias e imaginações, onde sonha com uma mãe amorosa e preocupada com ela, com o seu bem-estar. Porém, a mãe também demonstra domínio sobre o seu corpo quando a obriga a comer, tendo o seu espaço invadido pela não afetividade.

Os espaços que as pessoas habitam são geradores de uma multiplicidade de dinâmicas ‘afetivas’ que vão além da topofilia – o amor pelo lugar – ou seu oposto, a topofobia e o medo. ‘Afetos’ – em um sentido mais amplo derivado da filosofia e da psicologia – tais como confiança, curiosidade, raiva, vergonha, nojo ou culpa frequentemente se formam através das relações espaciais (Hutta, 2020, p. 64, grifos do autor).

### **A casa...**

O espaço do “lar” não traz o sentido que a palavra tem. Para Preciosa, sua casa e sua vida nela é um verdadeiro calvário: quente, úmido e sombrio. É um lugar de agressão

---

<sup>28</sup> O corpo é o primeiro território de luta. Notadamente, os corpos femininos e de grupos dissidentes revelam a concretude de inúmeras “outras escalas de opressões, de resistências: família, praça pública, comunidade, bairro, organização social, território indígena, etc.” (Cruz 2017:43).

e hostilidade onde sofre o peso tanto dos problemas emocionais da mãe como dos problemas socioespaciais em que se encontra.

A casa de Claireece é de alvenaria com muitas *imperfeições*, com cômodos e móveis velhos. Limpa pelas mãos de uma menina, nem sempre está impecável. Possui poucos alimentos na geladeira e no armário. Um fogão “prepara” as coisas de comer. Em meio às paredes escuras e sem luz, eis que a família de Preciosa recebe a visita da assistência social.

**Figura 3** – A casa de Claireece.



Fonte: *Preciosa* (46min17s).

Em seu “lar”, Preciosa ironicamente não existia como o próprio nome sugere, já que sua mãe a trata com desprezo e desafeto: “*Vaca, gorda, burra; ninguém quer você, ninguém gosta de você. Você não vale nada, devia ter abortado você*” (12min36s) são algumas das palavras proferidas pela mãe que vive do auxílio desemprego e da pensão que deveria ser usada para cuidar da sua primeira neta. Cabe observar, em um primeiro momento, que a intervenção do Estado (assistência social) e da escola (primeira escola) estão presentes desde o início do filme. Contudo, as ações de ambas instituições são ineficazes, para não dizer inúteis, no sentido de proteger a adolescente dos inúmeros abusos sofridos, uma vez que pouca ou nenhuma investigação é feita, e, quando é, faz-se de modo superficial, burocrático, frio e impessoal.

A mãe (Mo'Nique) é uma mulher agressiva, exclusivamente fornecedora de desafeto e ódio gratuito. Em uma análise mais profunda conseguimos identificar uma reprodução dela para a filha, do que foi oferecido a ela mesma: desamor, desafeto e desrespeito por parte do homem que ela amava.

Ao sofrer as diversas violências mencionadas anteriormente, foge para seu mundo de utopias e imaginações, onde sonha com uma mãe amorosa e preocupada com ela, com o bem-estar dela. Porém, a mãe demonstra mais afeto pelo gato do que pela filha. “*Queria poder parar de respirar...*” (1h0min0s); “*morrer não me preocupa; tô nem aí. Às vezes eu queria estar morta, eu acho que vou ficar bem, porque olho para cima e de repente um piano cai, uma mesa, cadeira ou até a mãe...*” (Preciosa, 1h28min50s). Muitas vezes, para Preciosa, viver é um martírio, e não existir seria mais fácil e menos doloroso.

**Figura 4** – Sonhos de Claireece.



Fonte: *Preciosa* (21min15s).

O espaço imaginário do mundo exterior é o seu refúgio com pequenos devaneios, e permite à adolescente sonhar com a possibilidade de ter um namorado branco e endinheirado, e viver entre o glamour e o amor que faltam na sua realidade, levando consigo memórias e imaginações para um novo espaço e seus usos (Figura 4).

### **Assim me vejo, em meu espelho...**

“O negro quer ser branco. O branco se empenha em atingir  
uma condição humana...  
[...]O branco está encerrado em sua brancura.  
O negro, em sua negrura.”  
(Fanon, 1983)

Dentro dos seus momentos de ilusões, geralmente estimulados por algum tipo de violência sofrido por Claireece, seja física ou psicológica, a personagem, em seu imaginário, se cria como um sujeito socialmente dentro dos padrões<sup>29</sup>, se idealizando loira, cabelo liso,

<sup>29</sup> Gloria Anzaldúa (1980) escreve em sua *Carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo* algo que nos faz remeter a essa condição de mulher negra: essas mulheres de cor se tornam invisíveis, mais que invisíveis não conseguem existir dentro do mundo de homens brancos e mulheres brancas.

branca, magra, em outra condição social, tendo relacionamentos felizes com homens de pele clara, e assim é aclamada e amada como uma artista de cinema, e isso a tornaria mais feliz e realizada (Figura 5).

**Figura 5** – Sonhos de Claireece.



Fonte: *Preciosa* (21min25s).

Preciosa não se encaixa nos padrões fenotípicos da “típica” mulher norte-americana. De pele marrom, cabelo escuro crespo, corpo “mais cheio” que longilíneo, traz em si toda a história afro. Essas questões vão muito além. A sua imagem de mulher negra lhe expõe a uma condição que Achille Mbembe (2015) chama de poder puro e negativo, onde os negros se apresentam de forma limitada e vegetal, ou seja, Claireece, ao se idealizar de outra forma, deseja sair dessa invisibilidade social afetiva, transcendendo a estrutura eurocêntrica imposta. Tão invisível quanto ela, havia a vizinha que tentava chamar a atenção de Preciosa: menina também negra, pobre, e violentada, inclusive por Preciosa. A colonialidade<sup>30</sup> das relações humanas de racismo estrutural faz com que mulheres e homens negros sintam medo a todo tempo por sua condição. Ainda pensando na condição de Preciosa enquanto mulher negra, é muito recorrente, no filme, a falta de apreço para a sua pessoa, a feiura agregada a ela pela sua cor e biótipo.

---

<sup>30</sup> Segundo Aníbal Quijano (2000; 2005), o colonialismo denota a relação de um povo que está sob o poder político e econômico de outra nação. Tal termo tem seu entendimento limitado ao período específico da colonização histórica, desaparecendo com a independência, ou com a descolonização. Por outro lado, a colonialidade se refere ao vínculo entre o passado e o presente, no qual emerge um padrão de poder resultante da experiência moderna colonial, que se moldura no conhecimento, na autoridade, no trabalho e nas relações sociais intersubjetivas. Logo, este conceito não se limita ao período de colonização, mas implica na continuidade de formas coloniais de dominação após o fim da colonização.

## Onde eu não existir, que eu (re)exista...

Figura 6 – A escola.



Fonte: *Preciosa* (2min38s).

A primeira escola em que Preciosa inicia seus estudos, fora uma instituição mais – digamos – elitizada, com professor branco, ensino tradicional, em uma sala numerosa, com muitos alunos(as) indisciplinados. A adolescente sofreu *bulling*, se sentia apática, frustrada e fora do lugar. O existir, talvez, não seja tão simples como todos pensam. Muitas vezes, existir depende da sua cor de pele, do seu tipo de cabelo, da forma do seu corpo, ou da sua classe social: “*Aí, acho que a baleia vai se ferrar. Olha o tamanho do rabo dela. Goorda!*” (1min49s). O poder simbólico é aquele que busca assegurar, direta ou sub-repticiamente, uma condição ideológica, imaginária, representacional, hegemônica de ideias que legitimam uma prática, um movimento, um processo, e todo um “desenvolvimento” histórico, que procura sustentar um *modo* de fazer ver para fazer crer. Assim, este poder busca assegurar simbolicamente que práticas de um dado sujeito, de um dado grupo, ou de uma dada classe, sejam apreendidos como legitimamente corretos, éticos, morais, verdadeiros, legais e em conformidade com as normas – e os “normais” – de um dado sujeito, grupo ou classe, como se fossem de toda a sociedade.

A violência verbal é a forma de “existir” de Preciosa na escola, onde é vista para ser discriminada. Quando engravida pela segunda vez, Preciosa é suspensa da escola hegemonicamente branca. Nesse espaço, tem ilusões com seu professor, “homem branco”, assim destacado por ela e sonha em ser vista e amada por ele. É, no mínimo, impressionante ler no livro *Pele Negra, Máscaras Brancas*, a seguinte frase: “*Queria ter me casado,*



*mas com um branco. Só que uma mulher de cor nunca é respeitável o bastante aos olhos de um branco”*  
Fanon (1983, p. 42).

A Sra. Lichtenstein (Nealla Gordon), diretora da escola, ao suspender Cleerice, a culpabiliza pela violência sofrida, quando pergunta: *“Isso é certo Cleerice? Estar grávida do segundo filho aos 16 anos?”* (4min30s). Assim, é notório o despreparo da maioria das escolas ao lidar com as diversas vulnerabilidades sociais, mudando Preciosa de escola, eliminando o problema daquele espaço, e dando acesso, ou não, a determinados territórios, ou seja, uma territorialidade construída socialmente, removendo grupos e indivíduos de determinados lugares, transferindo a personagem para uma escola alternativa.

Territorialidade, tão simplesmente como o controle da área, tem servido até agora como uma definição reduzida. Mas tal descrição não é precisa e nem rica o suficiente para levar-nos muito longe. Com base em nossos exemplos de pais e de crianças, o secretário no lugar de trabalho, e os membros de uma sociedade de caça, pode-se dizer que territorialidade envolve a tentativa por parte de um indivíduo ou grupo de influenciar ou afetar as ações de outros, incluindo não humanos. É esse efeito importante, mas geral, que deve ser enfatizado e que está aqui elaborado na definição formal de territorialidade [...] definida como *a tentativa, por indivíduo ou grupo, de afetar, influenciar, ou controlar pessoas, fenômenos e relações, ao delimitar e assegurar seu controle sobre certa área geográfica* (Sack, 2011, p. 76, grifo do autor).

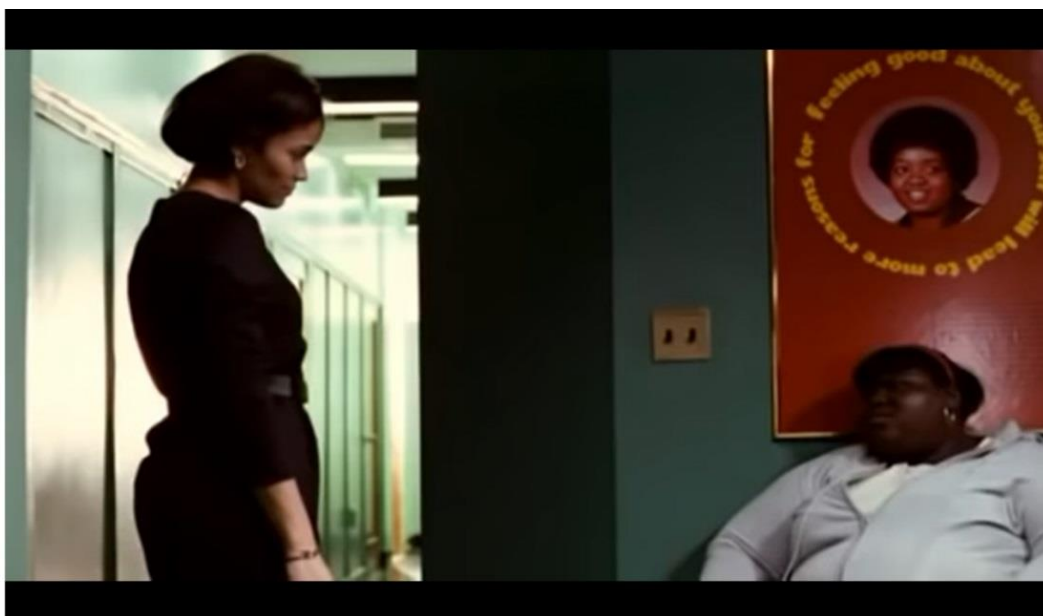
### **A nova escola...**

Como dito anteriormente, ao ser revelada a sua segunda gravidez, a adolescente acabou sendo expulsa da escola onde estudava e, ao ingressar em outra instituição de ensino, Preciosa conhece uma nova professora, a sr<sup>a</sup> Blu Rain (Paula Patton – Figura 7). Mulher, negra, homossexual, traz para Preciosa a figura amável e acolhedora que não encontrava em sua mãe: *“Por que as pessoas que não me conhecem são mais legais que minha mãe e meu pai – Minha mãe disse que gay é coisa ruim, não foram os gays que me estrupraram!”* (Preciosa, 1h14min).

Blu Ray, com muita paciência e desempenhando diversos papéis sociais, vai ensinando Preciosa e suas colegas muito mais do que colocar as letras em ordem para ler e escrever. A professora mostra que a segregação socioespacial pode ser amenizada com o ensino baseado na realidade de cada um.

Em uma das suas aulas, a docente junta-se com as alunas na sala, colocando-se no lugar dos sujeitos presentes, buscando a valorização de experiência e vivência de cada indivíduo. Assim, deixa de ser o centro da sala de aula, oportunizando um território favorável e descontraído (Figura 8).

**Figura 7** – A nova professora.



Fonte: *Preciosa* (26 min 17s).

**Figura 8** – Durante a aula.



Fonte: *Preciosa* (21min46s).

O papel da professora vai além de ensinar; ela dá existência. Preciosa existe a partir de agora. Está sentada na frente da sala, se identifica, e exterioriza seus sentimentos. Isso a ajudará a exorcizar alguns de seus demônios, que antes guardava para si ao longo da sua trajetória na escola anterior. Lá, Cleerice sentava nas últimas carteiras e era “invisível”, passando as séries sem saber ler ou escrever. Blu Ray, em dado momento pergunta à Preciosa, em uma de suas aulas como ela se sentia: “*Me sinto aqui...*” (*Preciosa*, 32min40s), pertencente àquele lugar, se ressignificando, considerando as multiplicidades.

Os espaços que as pessoas habitam são geradores de uma multiplicidade de dinâmicas ‘afetivas’ que vão além da topofilia – o amor pelo lugar – ou seu oposto, a topofobia e o medo (Haesbaert, 2014, p. 25).

Assim, o filme nos permite debruçar na percepção da geografia do afeto. Inspirada na leitura de Deleuze e Gatarri (1997), o afeto é mais do que uma valorização subjetiva dos indivíduos; é um dinamismo relacional se desdobrando entre corpos em interação no e com o espaço. Além da geografia do afeto, a arte visual traz reflexões sobre o lugar marcado pelas experiências enquanto “mundo vivido”, considerando as vivências e trajetórias dos sujeitos.

### **Espaço do abrigo, o caminho entre a nova e a velha vida**

Ao voltar para casa com o segundo filho de seu pai, Preciosa é, mais uma vez, violentada por sua mãe. Seu delírio de algo caindo sobre ela se torna realidade quando a mãe joga um aparelho de televisão sobre ela e o filho recém-nascido. Com a ajuda da professora e das amigas da turma da escola, Preciosa consegue ir para um abrigo. Esse abrigo se torna um lugar para Preciosa, de lar para ela e seu filho recém-nascido, “*O abrigo é o caminho entre a velha e a nova vida e onde eu quero chegar; antes tudo parecia um sonho ruim, eu queria ter começado agora*” (Preciosa, 1h18min42s).

É no abrigo que começam a ser rompidas a violência sobre o corpo e a reprodução constante de desterritorialização<sup>31</sup> do ser humano. Isso ocorre quando Preciosa decide cuidar do filho, mesmo diante das suas diversas dificuldades: “*lugar do filho é com a mãe*” (Preciosa, 1h19min0s). No abrigo, a personagem passa por reflexões sobre aquele lugar como um lugar de transição em sua vida.

E é no abrigo que Preciosa é informada que o seu pai era portador do vírus HIV. Entre delírios dentro da sua cruel realidade, que mais uma vez aqui lhe dá uma rasteira, ela questiona o amor: “*O amor não fez nada por mim, me machucou, me estuprou, me deixou doente, me chamou de animal*” (Preciosa, 1h23min40s). No entanto, com o decorrer do tempo, com ajuda da professora e no novo abrigo, Preciosa vai reconstruindo sua história juntamente com seus filhos.

---

<sup>31</sup> Para Rogério Haesbaert (2004, p. 99), a desterritorialização é definida como um “processo voluntário ou forçado, violento, de perda de território, de quebra de controle das territorialidades pessoais ou coletivas, de fratura no acesso a territórios econômicos, simbólicos, a recursos, a bens.”

### Para as garotas *Preciosas* de todos os lugares...

Como dito no início do texto, a pretensão não fora relatar as cenas do filme, apesar de em alguns momentos isso ter sido feito. A intenção também não foi de definir, interpretar, e, muito menos, esgotar o assunto abordado no filme, mas, sim, correlacionar os fatos retratados com nossa relação com o mundo, nossas trajetórias, e as informações que recebemos e o que fazemos delas. Os movimentos dos sujeitos não se dão no vazio, mas nas relações do outro com nós mesmos, criando espaços e lugares cheios de significados e afetividades, ou não afetividades.

É diante dessa cartografia afetiva que procuramos abordar os territórios de existência e de não existência, de identificação e alteridade, de raça e racismo, e de poder sobre o corpo e de como esses conceitos estão atrelados a uma biopolítica<sup>32</sup> e a uma tanatopolítica<sup>33</sup> que determina quem pode e quem não pode existir. O filme retrata bem o ciclo vicioso da reprodução dos sujeitos, quando a pequena vizinha da Preciosa é espancada pela personagem principal e pela mãe, mostrando que o meio em que as duas vivem é marcado, estruturalmente, pelo despreço. Isto é retratado, também, quando a mãe não amada e não cuidada pelo esposo, transfere seu sofrimento para a filha e para a neta “Mongo”, nome dado a ela pela condição de Síndrome de Down.

Assim, para fazer sentido, esse texto finaliza pensando nas diversas “Preciosas” que tivemos conhecimento, meninas e meninos, preciosas e preciosos espalhados por todo o mundo, sofrendo diversos tipos de humilhação, violência, preconceito e discriminação; histórias de vida que deveriam ser fictícias, mas que se fazem presentes no nosso dia a dia. Para todos os estudantes que são rejeitados por serem fruto de estupro, para as meninas indígenas que sofrem estupros coletivos, e que depois são mortas, para os meninos

---

<sup>32</sup> Biopolítica é o termo utilizado por Foucault para designar a forma na qual o poder tende a se modificar no final do século XIX e início do século XX. As práticas disciplinares utilizadas antes visavam governar o indivíduo. A biopolítica tem como alvo o conjunto dos indivíduos, a população. A biopolítica é a prática de biopoderes locais. No biopoder, a população é tanto alvo como instrumento em uma relação de poder. Biopoder é uma tecnologia de poder, um modo de exercer várias técnicas em uma única tecnologia. Ele permite o controle de populações inteiras. Em uma era onde o poder deve ser justificado racionalmente, o biopoder é utilizado pela ênfase na proteção de vida, na regulação do corpo, na proteção de outras tecnologias. Os biopoderes se ocuparão então da gestão da saúde, da higiene, da alimentação, da sexualidade, da natalidade, dos costumes, etc., na medida em que essas se tornaram preocupações políticas.

<sup>33</sup> Como os principais conceitos operadores para a análise de nossa pesquisa corresponde ao racismo de Estado (Foucault, 2005) e à tanatopolítica (Agamben, 2007), começamos trazendo a anátomo-política do corpo humano, também chamada por Foucault (1988) de disciplina, que pode ser entendida como uma multiplicidade de técnicas que se instalam e ganham força a partir do final do século XVII e decorrer do século XVIII. Essa tecnologia tem como objeto o corpo, para individualizá-lo na busca de uma “normalização”, através do treino, do aperfeiçoamento, da vigilância permanente, dos esquemas de hierarquia e obediência e, por vezes, do uso do castigo e do esquadramento dos espaços, tendo por finalidade a docilização dos homens para maximizar suas forças com o mínimo de custo (Foucault, 1988).

moradores de favelas, sempre confundidos com bandidos pela sua cor de pele... Tantos outros e outras crianças, e adolescentes, subjugados e aniquilados, material e imaterialmente por sua condição social, por sua condição de ser e estar em lugares do mundo, onde não são respeitados como pessoas.

### Referências bibliográficas

AGAMBEN, G. **Homo sacer**: o poder soberano e a vida nua. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2007. v. 1.

ANZALDÚA, Glória. **Falando em línguas**: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Estudos feministas, Florianópolis. v. 8, n. 1, p. 229-236. 2000.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

CRUZ, Valter C. Geografia e pensamento descolonial: notas sobre um diálogo necessário para a renovação do pensamento crítico. In: CRUZ, V. C.; OLIVEIRA, D. A. (org.). **Geografia e giro descolonial**: experiências, ideias e horizontes de renovação do pensamento crítico. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017.

DELEUZE, Giles; GUARRATI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, v. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997.

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

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.

FOUCAULT, M. [1978]. A governamentalidade. In: FOUCAULT, Michael. **Microfísica do poder** (p. 277-293). Rio de Janeiro: Graal.

HAEBART, Rogério **Viver no Limite**: território e multi/transterritorialidade em tempos de insegurança e contenção. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

HUTTA, Juan. Cartografia do aconchego como uma cartografia do poder. **Caderno Prudentino de Geografia**, n. 42, AGB. Presidente Prudente. Junho 2020, p. 63-89.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. 2. ed. Lisboa: Antígona, 2017.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo. **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma geografia do poder**. São Paulo: Ática, 1993.

SACK, David Robert. **Territorialidades Humanas e Redes Sociais**. Capítulo “O Significado de Territorialidade. Florianópolis. Insular: 2011.

TUAN, Yi- Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: Difel, 1980.

### Referência filmica

**Preciosa: uma história de esperança**. Filme. Lee Daniels Film. EUA. 2009.

## EM *PARASITA*, QUEM SÃO OS PARASITAS?

*Cibele Runichi Fonseca*

Ganhador de muitos prêmios, inclusive o Oscar de melhor filme, *Parasita* (2019) expõe a linha tênue entre o ético e o criativo na luta por um trabalho minimamente digno e que garanta a subsistência de uma família pobre na Coreia do Sul. De um lado, temos a família Park: marido, esposa, e dois filhos; tão ingênuos quanto cheios de dinheiro. De outro lado, como se fosse um espelho que refletisse exatamente o oposto, temos a família Ki-taek com a mesma configuração familiar, mas com pouquíssimo dinheiro e muita astúcia, afinal, é o único recurso que tem para garantir a subsistência.

Esse filme, tão popular nas redes sociais, já foi analisado a partir de uma variedade de pontos de vista, e este texto se propõe a fazer mais uma análise; dessa vez de uma perspectiva geográfica.

Segundo Souza (2013), o espaço geográfico seria, em uma breve definição, o espaço correspondente à superfície terrestre; já o espaço social é “aquele que é apropriado, transformado pela sociedade”. No filme, fica explícito como o espaço geográfico se relaciona com o espaço social, e nas relações sociais. A cidade onde se passa a história de *Parasita* possui um relevo acidentado, onde os bairros de classes mais altas ficam geograficamente acima dos bairros mais pobres. Essa organização espacial não é à toa; a drenagem urbana pode ser muito impiedosa com quem vive na parte baixa da cidade, como podemos ver na cena da chuva quando aparece a água descendo como cachoeira pelas escadarias arrastando os pertences dos moradores, e inundando os semiporões. Temos aqui um trecho do filme (Figura 1), que chegou a viralizar no Twitter como “meme” onde a patroa comenta ao telefone que a chuva limpou o ar, enquanto o motorista, que teve a casa inundada, ouve tudo calado.



**Figura 1** - Cena após e “durante” uma enchente (filme *Parasita*).



Fonte: [https://www.reddit.com/r/brasil/comments/v1ds2y/filme\\_parasita\\_2019/](https://www.reddit.com/r/brasil/comments/v1ds2y/filme_parasita_2019/).  
Acesso em: 17 jun. 2021.

A socióloga Sabrina Fernandes, em um vídeo em seu canal “Tese Onze”, faz uma análise sobre como a chuva pode ter significado diferente para as classes sociais, relacionando as cenas do filme onde a lama escorre pelas ruas (Figura 2), arrastando os pertences das pessoas com a música “Balada para caridade” que ela ouvia quando criança.

*“Para mim a chuva no telhado  
É cantiga de ninar  
Mas o pobre meu Irmão  
Para ele a chuva fria  
Vai entrando em seu barraco  
E faz lama pelo chão”*

Balada da Caridade, Renato Suhett.

**Figura 2** - Chuva em casa de “parasitas”.



Fonte: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2020/02/10/chuva-em-sao-paulo-ganha-comparacao-com-parasita-do-oscar-na-web.htm>. Acesso em: 17 jun. 2021).

Enquanto para alguns a chuva significa ar limpo e tédio, para uma grande parte das pessoas significa desde dificuldade de se locomover pela cidade, até tragédias maiores como enchentes e deslizamentos.

No livro-diário “Quarto de despejo” de Carolina Maria de Jesus (1960), a personagem principal, sendo uma favelada que sobrevive basicamente catando papel, demonstra preocupação, desespero e até raiva quando chove:

*“Está chovendo. Fiquei quase louca com as goteiras na cama, porque o telhado é coberto com papelões e os papelões já apodreceram. As águas estão aumentando e invadindo os quintais dos favelados”* (Jesus, 1960, p. 132).

*“Eu hoje estou triste. Estou nervosa. Não sei se choro ou saio correndo sem parar até cair inconsciente. É que hoje amanheceu chovendo. E eu não saí para arranjar dinheiro”* (Jesus, 1960, p. 37).

*“...Passei a noite consertando o telhado por causa das goteiras. Consertava de um lado, pingava de outro. Quando chove eu fico quase louca porque não posso ir catar papel para arranjar dinheiro”* (Jesus, 1960, p. 113).

Tanto a música e o livro citados quanto *Parasita*, são o retrato da cidade capitalista que cresce sem compromisso de garantir acesso igualitário e justo às infraestruturas urbanas. A lógica do mercado imobiliário empurra as pessoas para morarem em áreas impróprias e, até mesmo, em semiporões construídos originalmente para servirem de abrigo em uma possível guerra, como é o caso da cidade do filme.

Ainda assim, apesar da moradia precária e de problemas de infraestrutura enfrentados pela família Ki-taek, a rua onde vivem é um lugar vivo. Nota-se que os moradores ocupam a rua como extensão da sua casa: ali deixam objetos, secam suas roupas, socializam, e, até mesmo, Kevin recebe o amigo Min em uma mesa na rua no início do filme (Figura 3).

**Figura 3** - A rua como a sala de estar, espaço vivo e ocupado.



Fonte: *Parasita* (8min24s).

São ruas onde os moradores convivem na calçada, com janelas voltadas para o passeio, que tendem a ser mais seguras do que aquelas onde as fachadas das casas possuem muros altos, como no bairro da Família Park (Figura 4). Os moradores podem até pensar que estão seguros, cercados por muros e concertinas, mas ao final do filme, quando a repórter diz que o criminoso saiu pelo portão da frente, para a rua, e ninguém o viu, fica evidente a importância da vigilância solidária de pedestres e vizinhos, chamada por Jane Jacobs (2007) de “olhos da rua”. Na rua onde mora a família Kim, em que as pessoas usam o espaço da calçada, e até da rua, como extensões das suas casas, onde as janelas voltadas para a rua criam uma conexão visual entre o interno e externo, privado e público, um homem sujo de sangue correndo não teria passado despercebido pelos vizinhos e transeuntes. A Figura 5 mostra uma pessoa escorada em um prédio observando o movimento.

Considerando que um lugar é um espaço dotado de significado, um espaço vivido, segundo Souza (2013), a rua do bairro rico não pode ser considerada efetivamente um lugar, pois não há vida; os muros são iguais, e pouco se diferencia uma moradia da outra - é uma rua-fantasma. Já as casas propriamente ditas, tanto a mansão quanto o semiporão, são lugares cheios de vivências e significados.

**Figura 4** - Rua sem calçada, com muros altos e sem pessoas.



Fonte: *Parasita* (12min35s).

**Figura 5** - Rua da periferia.



Fonte: *Parasita* (04min54s), adaptado pela autora.

A própria mansão é constituída de vários lugares: os pavimentos térreo e superior (Figura 6), onde convivem patrões e empregados num ambiente organizado e minimalista; o jardim (figuras 7 e 8), onde se tem momentos de lazer; e o porão (Figura 9), onde vive escondido o marido da antiga empregada é um lugar com pouca iluminação e com muitos objetos pessoais visíveis, que deixa bem evidente que ali vive gente.



**Figura 6** - Na casa da “elite”, tudo é ordem.



Fonte: <https://revistacasaejardim.globo.com/Casa-e-Jardim/Arquitetura/noticia/2020/01/parasita-casa-do-filme-foi-criada-especialmente-para-o-set-de-filmagens.html>. Acesso em: 18 jul. 2021.

**Figura 7** - Momentos de lazer da família de empregados no jardim, quando da ausência dos patrões.



Fonte: <https://decorarcomcharme.com.br/filme-parasita/>. Acesso em: 18 jul. 2021.

**Figura 8** - Convidados se divertem e empregados trabalham fora do horário de serviço em uma festa no jardim.



Fonte: *Parasita* (1h53min08s).

**Figura 9** - O porão onde vive escondido o marido da antiga empregada.



Fonte: *Parasita* (1h09min).

A hierarquia com que os personagens ocupam os espaços no filme pode ser associada ao pôster do grupo anarquista CrimethInc. (Figura 10), que retrata as classes sociais numa edificação, com as classes mais baixas ocupando o porão e as mais altas vivendo nos cômodos superiores.

São diversos os tipos de poderes que as pessoas exercem sobre os lugares que ocupam. A disputa desses poderes, que chamamos de territórios, é o que move a história do filme.





para o fato de que o cheiro não vem do sabão e, sim, do mofo do lugar em que moram, e que só saindo de lá é que se livrariam dele. Em vários outros momentos, o cheiro é percebido pelos patrões, e, até mesmo quando estão escondidos debaixo da mesa da sala, o Sr. Park sente esse cheiro e comenta que é o mesmo cheiro das pessoas que andam de metrô, lembrando, logo em seguida, que “faz séculos” que não anda de metrô.

Segundo Raffestin (1993), o território possui superfícies (tessituras), pontos, e nós que, juntos, permitem a coesão dos territórios; sendo assim, é preciso delimitar o território, pois a noção de superfície exige que haja limites. O cheiro que a família de empregados exala acaba por ser considerado pelo Sr. Park como um limite ultrapassado, já que ele consegue senti-lo do banco de trás do carro.

Outro momento em que o cheiro ultrapassa os limites do território é na cena quando Jessica, a filha da família Ki-taek, deixa uma calcinha no carro do Sr. Park com a finalidade do motorista ser demitido. O Sr. Park demonstra muito incômodo pela peça íntima ter sido esquecida justo no banco de trás, e chega a mencionar que o fato "ultrapassou os limites". Para a família Kim, comer e beber na sala, na ausência dos patrões, também é outra clara demonstração do poder exercido naquele lugar.

As próprias habitações são mostradas de forma territorializada. Segundo Zan (2020), as diferenças sociais são demonstradas de forma concreta, primeiro na dicotomia entre o semiporão na periferia e a mansão, e, depois, pela divisão da mansão entre os pavimentos habitados pelos patrões, e o porão onde moram secretamente os funcionários.

O desconhecimento sobre o que acontecia no próprio porão vem de uma ingenuidade um tanto quanto exagerada da família Park. A Sr<sup>a</sup> Kim constata que eles são bondosos porque são ricos, e que, se ela fosse rica, também seria bondosa.

Se, no início do filme, a inocência e a bondade da família Park convencem tanto os novos empregados quanto o espectador, o desenrolar da história vai mostrando sutilmente que a família trambiqueira também pode ser inevitavelmente explorada pelos patrões. O cheiro, já citado anteriormente, deixa claro que as famílias não são iguais. Os nomes em inglês e a origem estadunidense inventada para conseguir o emprego, reforçam essa diferença, já que a família Park tem uma admiração pelos Estados Unidos (Figura 11).

No dia seguinte à chuva, quando a família Kim resolve fazer uma festa de última hora no domingo, e acaba por chamar todos os funcionários ao trabalho. A Sr<sup>a</sup> Park coloca os pés, sem sapatos, no banco do carro, próximo ao rosto do motorista, ao mesmo tempo em que tapa o nariz para não sentir o cheiro dele. O motorista é impelido a assumir funções

que não são suas, como empacotar as compras no supermercado. A faxineira tem que organizar a festa no domingo. A professora de artes é "convidada" e acaba por ser incumbida de carregar o bolo, tudo isso logo após terem a casa inundada e passarem a noite no abrigo. Todos são explorados numa forma disfarçada de bondade, afinal estão recebendo hora extra: como podem não estar satisfeitos?

**Figura 11** - A família Park exalta a “cultura” dos Estados Unidos.



Fonte: <http://www.shoujo-cafe.com/2020/01/comentando-parasite-coreia-do-sul2019-e.html>.  
Acesso em: 16 jun. 2021.

Outra nuance de exploração que pode ser percebida no filme, ainda mais sutil do que a de classe social, e que passa despercebida no nosso cotidiano, é a desvalorização do trabalho feminino. À primeira vista, temos uma dona de casa rica que terceiriza os afazeres domésticos, uma empregada de família pobre que trabalha para a própria subsistência, e outra empregada que sustenta o marido desempregado.

A Sr<sup>a</sup> Park, apesar da posição social privilegiada, não possui um trabalho remunerado, ainda que os trabalhos domésticos da casa sejam feitos por outra mulher. Quando ficam sem a empregada, o Sr. Park se preocupa, pois a esposa não sabe fazer nenhum serviço da casa. É importante destacar aqui que, em nenhum momento passou pela cabeça do Sr. Park lavar, ele mesmo, as próprias roupas.

Já na família Kim (Figura 12), todos os membros precisam trabalhar para o sustento da casa. Porém, é sempre a Sr<sup>a</sup> Kim quem aparece fazendo os trabalhos domésticos e, inclusive, em uma das cenas, ela está tricotando, enquanto o marido dorme no chão. Historicamente, qualquer trabalho feito em casa por mulheres não era considerado trabalho, mesmo se fosse direcionado para o mercado, segundo Wiesner (1992, *apud* FEDERICI, 2017). Hoje em dia podemos ver que a mulher pode estar no mercado de trabalho como o homem, mas os serviços domésticos serão responsabilidade feminina, o

que acarreta uma jornada de trabalho dupla, ou até mesmo tripla quando inclui a maternidade.

**Figura 12** - Na “casa-porão” da periferia, também a mulher trabalha mais do que o homem.



Fonte: <https://www.metropoles.com/entretenimento/cinema/critica-parasita-traz-vibrante-visao-moderna-da-luta-de-classes>. Acesso em: 8 jul. 2021.

Por fim, temos o estranho caso da antiga empregada que mantém o marido desempregado no porão da família Park por quatro anos. Ela alega que ele precisa ficar lá protegido dos agiotas, enquanto ela mesma apanha deles na rua. De uma ou de outra forma, as condições de pobreza e submissão são tais que enredam a vida das duas famílias trabalhadoras. E o porão, para uma e para outra, parece ser o que *sobra*.

Ainda que a tendência inicial do espectador seja enxergar a família pobre como um parasita que vai se embrenhando aos poucos na família rica, a fim de sugar-lhe todo o recurso necessário para viver, podemos perceber outras formas de parasitagem na família Park. Algumas são bem sutis, como a exploração do trabalho feminino não remunerado; outras, nem tanto, como a relação de exploração que a família Park tem para com seus empregados. O próprio diretor do filme, Bong Joon-ho (2019) disse, em entrevista por e-mail, que, apesar de parecer óbvio que a família pobre seja parasita, a família rica vive em situação de dependência, precisando de alguém que dirija, cozinhe, e até, que empurre o

carrinho de compras por ela, sendo também parasitas do ponto de vista da exploração do trabalho. Podemos, por fim, considerar o título do filme mais abrangente do que se espera.

A família pobre pode até pensar que está se aproveitando dos patrões, mas, no fim das contas, está sendo mais explorada do que podem imaginar.

### Referências bibliográficas

BALADA DA CARIDADE. [Compositor e intérprete]: Renato Suhett. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/renato-suhett/balada-da-caridade.html>. Acesso em: 5 ago. 2021.

BONG JOON-HO fala sobre seu novo longa, 'Parasita'. Correio Braziliense. Disponível em: [https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/11/06/interna\\_diversao\\_arte,804183/bong-joon-ho-fala-sobre-seu-novo-longa-parasita.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/11/06/interna_diversao_arte,804183/bong-joon-ho-fala-sobre-seu-novo-longa-parasita.shtml). Acesso em: 5 ago. 2021.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.

FERNANDES, Sabrina. **Chuva, enchentes e desigualdade e a cidade 'parasita'** | 063. Youtube, 05/03/2020. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=p8cnXAU1gJo&t=344s&ab\\_channel=TeseOnze](https://www.youtube.com/watch?v=p8cnXAU1gJo&t=344s&ab_channel=TeseOnze). Acesso em: 8 jul. 2021.

JACOBS, Jane. **Morte e Vida de Grandes Cidades**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. São Paulo: Francisco Alves, 1960.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma geografia do poder**. São Paulo: Ática, 1993.

SOUZA, Marcelo Lopes de. **Os conceitos fundamentais da pesquisa sócio-espacial**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

ZAN, Vitor. Espaço, lugar e território no cinema. *In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS. XXIX. 2020, Campo Grande. Anais [...]*. Campo Grande: UFMS, 2020.

### Referência filmica

PARASITA. Filme. Bong Joon-Ho. Alpha Filmes; Pandora Filmes. Coreia do Sul. 2019.



## QUE HORAS ELA VOLTA?

*Cláudia Maria Cândida da Costa Lugli*

**Figura 1** – Val e Jéssica.



Fonte: *Que horas ela volta?*

Desde os primórdios da história do Brasil vivemos uma miscelânea de raças, cores, classes sociais, nem sempre pacífica e afetuosa. Nós aprendemos desde crianças que somos assim, frutos dessa miscigenação e produtos dessa organização social formada por pessoas diferentes ocupando o mesmo território, e espaços conforme sua classificação, seja racial, social, entre outras, o que, muitas vezes, enseja conflitos entre os próprios membros desta “organização”.

O filme *Que horas ela volta?*, dirigido por Anna Muylaert e estrelado por Regina Casé, traz em sua essência um silencioso conflito social. Os personagens desta história demonstram ações e situações corriqueiras em nossa sociedade, e podemos perceber que o espaço retratado no filme condiciona e é condicionado por essas práticas.

Inicialmente devemos compreender o termo espaço geográfico recorrente no pensamento acadêmico, aquele que, fundamentalmente, nos remete à relação deste com a ação humana. Devemos considerar que a ação humana é dinâmica e capaz de controlar e transformar, e ter em mente que, por outro lado, o espaço é algo que condiciona, influencia e pode até determinar tais ações, seja no plano tático, estratégico ou simbólico.



Ao analisarmos as nuances do filme *Que horas ela volta?* podemos perceber claramente que os espaços da casa e as relações entre os membros da classe operária e da classe abastada que nela residem são indissociáveis. Os cômodos demonstram ser mais do que um cenário, mas sim um reflexo ou um produto social secundário.

No decorrer do filme, percebemos a importância da relação entre o espaço e as ações humanas na definição dessa relação laboral e afetiva entre os personagens dotados de características muito marcantes, e que certamente espelham alguns indivíduos de nossa nação.

**Figura 2** -Val, a empregada doméstica.



Fonte: *Que horas ela volta?*

O filme relata a história de Val (Figura 2), uma empregada doméstica que mora no trabalho, em uma casa de família paulistana tradicional de classe média. Val é uma nordestina “arretada” com sotaque que reflete a sua origem. Sua paciência em muitas ocasiões destoa de suas atitudes. Nem parece a mesma mulher corajosa que deixou sua casa, sua cidade, seu estado, e sua filha, em busca de uma oportunidade para si e para sua prole. Seu semblante é de uma guerreira cansada e, de certa forma, acomodada, uma vez que a sua principal aspiração, que é a formação educacional de sua filha, está encaminhada.

Pode-se dizer que Val é, sim, uma mulher corajosa, pois acreditou em seu potencial. Vivendo um casamento fracassado, com uma filha pequena, em um lugar pobre no interior nordestino, decidiu arriscar a vida em São Paulo, deixando sua filha aos cuidados da irmã.

Notamos claramente que Val é guerreira e não se rendeu à situação que lhe era imposta naquele momento, e buscou, sim, ocupar outro espaço que lhe proporcionasse chances de custear uma boa educação para sua filha.

Em sua busca, ela passa a ter sua rotina integrada à de uma família tradicional paulistana, aceitando todas as regras da casa, inclusive, tendo de cuidar do filho do casal de forma muito mais do que profissional. O afeto de Val por Fabinho é evidenciado em cada cena (Figura 3). Não podemos deixar de ressaltar que Val foi impossibilitada de cuidar da própria filha devido à sua condição social, e dedica todo o amor possível ao menino, enquanto cumpre as suas funções domésticas na casa.

**Figura 3** - Fabinho, o filho da patroa.



Fonte: *Que horas ela volta?*

O filho é um adolescente carente que está às vésperas de prestar vestibular, mas se preocupa mais em quando irá perder a virgindade. Fabinho é um menino bem vestido, estudado, abastado, porém emocionalmente fragilizado. A frase que representa o título do filme é dita por ele logo no início, quando pergunta à Val sobre a sua mãe que está trabalhando, e o deixa aos cuidados da empregada.

Fabinho é tolhido do convívio com a mãe não por falta de recursos financeiros da família, mas porque a mãe, Bárbara (Figura 4), se concentra em suas atividades profissionais em busca de manter seu status na sociedade a que pertence. Em parte, a ausência da mãe é suprida pelo amor e carinho de Val, que lhe dá apoio em tudo.

Por outro lado, o pai está sempre presente fisicamente; contudo, não efetivamente, e suas relações se limitam a meia dúzia de palavras trocadas durante o jantar.

O garoto é educado e muito afetuoso com Val, que o vê como a pessoa que mais lhe dispensa atenção. Contudo, a vulnerabilidade de Fabinho é evidenciada quando tem medo de defender suas opiniões perante a mãe e sua preocupação com situações que, à primeira vista, seriam normais a um jovem.

**Figura 4** - Bárbara, a patroa.



Fonte: *Que horas ela volta?*

Bárbara, a patroa, é uma legítima *madame* que trabalha com moda. É muito vaidosa e não tem tempo para a família. Somente tem tempo para si mesma.

A relação entre Bárbara e Val é amistosa, ao passo que a patroa determina as ações, e Val as cumpre prontamente. Cada espaço da casa é meticulosamente definido e submetido às regras por ela impostas, seja relacionado aos empregados, ao filho, ou ao marido.

Bárbara, por outro lado, apresenta alguma fragilidade e irritação em situações que venham a sair do seu controle. A relação laboral amistosa se estremece em caso de descumprimento de alguma determinação, seja expressa ou não.

**Figura 5** - Carlos, o patrão.



Fonte: *Que horas ela volta?*

Outro personagem é o patrão Carlos, um tipo meia idade (Figura 5). Deprimido, não trabalha. Pintou quadros quando era mais novo, herdou toda a fortuna de sua família, e vive em estado de ócio, zanzando pela casa.

Em muitos momentos, Carlos é tratado como um móvel da casa, ou seja, sua personalidade apática é restrita ao espaço que denomina de “ateliê”, um cômodo nos fundos da mansão, em que guarda suas obras de arte e telas em criação, e onde passa a maior parte de seu tempo. Carlos expõe totalmente a sua carência ao desenvolver uma paixão por Jéssica (Figura 6), a filha de Val, ao tentar conquistá-la com propostas de vantagens econômicas.

**Figura 6** - Jéssica, a filha.



Fonte: *Que horas ela volta?*

Jéssica é uma nordestina que também traz a sua terra no sotaque; contudo é o oposto da mãe do presente, e talvez ela traga a empáfia e a determinação da mãe de outrora.

A moça foi separada do convívio com a mãe ainda criança. A ausência da mãe claramente lhe causa um ressentimento com Val, e, ao buscar também uma oportunidade em São Paulo através dos estudos em uma boa faculdade, acaba tendo que se aproximar da mãe, em uma relação inicialmente muito conturbada.

Focada em seus estudos e inconformada com o que lhe é propiciado, Jéssica teve a oportunidade de estudar com os melhores recursos disponíveis em sua cidade do interior nordestino, graças à ajuda financeira da mãe.

A obra demonstra sutilmente relações socioespaciais, afetivas, e de classes com os dramas e os conflitos dessa família, e a sua relação com a empregada doméstica, especialmente depois da chegada da filha de Val, Jéssica, uma moça estudiosa e decidida,

cujos comportamentos evidenciam os preconceitos e a divisão de classes existentes naquele ambiente.

A chegada dos portugueses ao Brasil trouxe consigo os primeiros conflitos de raças na terra nova, e a ideia de conquista de espaços antes ocupados por seres “menos importantes” nos ocasiona resquícios no trato entre pessoas de classes sociais ou raças diferentes até os dias atuais, ainda que sutilmente.

A paisagem<sup>35</sup> que vemos evidencia as mordomias e a frieza emocional que os recursos financeiros, ou a eterna busca por eles, podem trazer.

O filme faz com que façamos uma reflexão sobre as relações de poder entre classes, a produção do espaço social, e a permanência do subemprego como reflexo dessas relações em uma sociedade que guarda forte resquício escravocrata e, até, da ideia de soberania de raças europeias.

Senhor, posto que o Capitão—mor desta Vossa frota, e assim os outros capitães escrevam a Vossa Alteza a notícia do achamento desta Vossa terra nova, que se agora nesta navegação achou, não deixarei de também dar disso minha conta a Vossa Alteza, assim como eu melhor puder, ainda que — para o bem contar e falar — o saiba pior que todos fazer! [...] E assim seguimos nosso caminho, por este mar de longo, até que terça—feira das Oitavas de Páscoa, que foram 21 dias de abril, topamos alguns sinais de terra, estando da dita Ilha — segundo os pilotos diziam, obra de 660 ou 670 léguas — os quais eram muita quantidade de ervas compridas, a que os mareantes chamam botelho, e assim mesmo outras a que dão o nome de rabo—de-asno. E quarta—feira seguinte, pela manhã, topamos aves a que chamam furabuchos. Neste mesmo dia, a horas de véspera, havemos vista de terra! A saber, primeiramente de um grande monte, muito alto e redondo; e de outras serras mais baixas ao sul dele; e de terra chã, com grandes arvoredos; ao qual monte alto o capitão pôs o nome de O Monte Pascoal e à terra A Terra de Vera Cruz! [Trecho da Carta de Pero Vaz de Caminha, abril de 1500] (Cardoso, 2016, p. 20).

Val desempenha, na trama, o papel que o empregado doméstico assume em sociedade, além da construção socioespacial relacionada às barreiras e divisões sociais. Ela vive no quarto dos fundos, tem a janela virada para a parede, veste branco, quando no papel de babá do filho da família, e sabe qual é o seu lugar geográfico na casa: da cozinha para trás. É consciente, também, das regras que deve seguir, embora estas não estejam escritas em lugar algum.

---

<sup>35</sup> A paisagem é, em grande parte, uma construção material, mas também é uma representação simbólica das relações sociais e espaciais. A paisagem “coloca” homens e mulheres em relação com os grupos sociais e os recursos materiais, bem como nos coloca — como observadores — em relação com os homens e mulheres, as instituições e os processos sociais observados por nós (Zukin, 2000, p. 106).

A filha de Val, Jéssica, chega do Nordeste com o intuito de prestar vestibular em um dos melhores cursos de arquitetura e urbanismo do país. A alegria e a ansiedade da mãe ficam evidentes, enquanto a mágoa da filha pela mãe ausente é latente. O desejo de superar a si, as expectativas da mãe, e mostrar que “pode mais”, ficam evidentes em cada frase. A atitude e as intenções da moça soam sutilmente como uma audácia, e, no início, são consideradas pela patroa como metas inatingíveis. De toda forma, neste momento, começam as disputas por espaço.

Por ser totalmente inseguro, na sua percepção, Fabinho considera Jéssica estranha, por ser segura demais para uma pessoa nordestina sem recursos, com um nível de instrução escolar defasado, de origem social pobre, e que irá prestar vestibular em uma das universidades mais concorridas e de mais prestígio do país. Ela deveria estar, no mínimo, aflita e insegura.

O seu comportamento é, de início, pitoresco para os padrões da mãe, tendo em vista que Val sempre soube o seu lugar. Uma empregada sabe o seu lugar. Já, Jéssica, a filha da empregada, querendo entrar em uma das melhores universidades do país, é uma “desavisada”.

“Tu se acha melhor que todo mundo. Que tu é superior a todo mundo”, diz Val. Jéssica, então, responde: “Eu não me acho melhor não, Val. Só não me acho pior”.

Jéssica reflete o desejo e os sonhos de jovens de origem pobre que buscam a formação superior e veem nela a chance de um lugar ao sol. No decorrer da história, ao conhecer a sala da casa, Jéssica não hesita: logo vê um livro de seu desejo na estante, uma surpresa para os donos da casa.

Li em uma das críticas do filme, que a classe média paulistana gosta de fazer coleções de livros, principalmente aqueles vendidos em série em bancas de jornal, sem nunca os ler. Assim, na estante funcionam como um enfeite passivo, demonstrando um conhecimento por rótulo, e não por conteúdo. Todavia, Jéssica, de fato, quer lê-lo, e o patrão deixa que ela pegue o livro.

Outro ponto interessante é o conflito repetido em mais de uma cena, em torno da geladeira da cozinha, em que a divisão é clara. Há o sorvete da família e o da empregada. Jéssica não concebe essa distinção ditada de início pela própria mãe.



Da mesma forma, no espaço da piscina em que a mãe nunca tinha entrado ao longo dos seus vários anos na casa, Jéssica, a princípio, obedece a mãe e respeita o limite imposto; porém, acaba cedendo a uma provocação do filho dos patrões e mergulha na piscina.

Nas palavras de Ferguson (1992, p. 2), existe uma ideia pré-concebida de que determinado espaço pertence à determinada cultura, e é exatamente assim que a protagonista dessa história entende.

A trama reflete a ideia separatista implícita nos costumes de classes. Val não se acha digna de frequentar determinados espaços da casa, ou fazer uso destes, apesar de também ser moradora da mesma. Esta ideia sobre tipos de indivíduos que podem ou não pertencer ou frequentar determinados lugares na sociedade, de acordo com as relações socioespaciais, está impregnada em Val.

O espaço concebido para aquela casa, planejado pelos proprietários, define claramente o lugar de patrões e empregados. Val o compreende, e essa concepção define as suas atitudes.

Podemos pensar que este comportamento foi construído ao longo do tempo por uma sociedade que classifica os indivíduos conforme determinados preceitos sociais, raciais, etc. interferindo na identidade dos mesmos, e em como são vistos socialmente.

A sociedade humana tem como uma das condicionantes da sua existência, em qualquer período histórico, a produção e organização do espaço geográfico. Tal espaço é fruto das relações sociais e de poder que instituem e constituem tal sociedade e, ao mesmo tempo, é condicionante das práticas sociais que garantem a sua reprodução e a sua transformação.

Dessa forma, a relação espacial permeia por todas as questões inerentes à própria organização social, pois as ações se refletem no espaço em que ocorrem da mesma forma que as características desse espaço balizam as ações dos seus ocupantes. Em outras palavras, ao mesmo tempo em que determinada sociedade se institui, ela produz e organiza um espaço que permite e expressa material e subjetivamente as suas próprias relações.

O filme é capaz de emocionar e a trama central é a própria história, a relação entre pessoas que retrata as contradições nacionais da desigualdade, da exploração, e dos conflitos de classes sociais.

Então, o que podemos ver efetivamente em *Que horas ela volta?* Vemos o desconforto de uma família da elite paulistana com os seus espaços e privilégios sendo

ameaçados quando a impetuosa Jéssica quebra paradigmas e rompe barreiras de uma classe social que, “até ontem”, seguia um estatuto implícito de submissão imposta.

Diferentemente de Val, Jéssica não aceita a concepção pré-definida daquele espaço e vive sob outros parâmetros. Neste caso, o espaço é ressignificado e o vivido se torna diferente do concebido.

Esse enredo de ocupação toma parte importante do filme. Simbolicamente, temos: a piscina, o quarto de hóspede, o sorvete, a mesa de jantar, os livros, que, pouco a pouco vão sendo ocupados por Jéssica que se põe como uma igual.

As fronteiras da casa estavam estabelecidas e a circulação dos moradores da casa ficava tensa a cada invasão destas. Para Foucher, a palavra fronteira é, em francês, um adjetivo feminino vindo do substantivo front: front, frontier, frontiere. Ir até a fronteira significava chegar onde o inimigo devia estar. Além disso,

as fronteiras são descontinuidades territoriais, com a função de marcação política. Nesse sentido, trata-se de instituições estabelecidas por decisões políticas projetadas ou impostas por um Estado soberano (Foucher, 2009, p. 21).

Torna-se interessante observar a ideia e o conceito impregnados no discernimento de Val, que fica desconsertada com o comportamento da filha, e fica com o incômodo de que as coisas estão fora do lugar. Val é tão apegada às regras separatistas que, quando compra um jogo de xícaras para dar de presente de aniversário à patroa, se embaralha ao montar o kit, pois, a foto da caixa do produto indica que, para uma xícara branca há um pires preto, e vice-versa, o que, em sua concepção, é inaceitável.

É importante também frisar que, em nenhum momento, nada é proibido explicitamente pelos padrões da mãe. Porém, Val explica para Jéssica que “as pessoas oferecem as coisas para nós por educação, e esperam que digamos ‘não, obrigada’”. Assim, se a classe dominada entende sutilmente as divisões de demarcações do “seu espaço”, não há conflitos, e as relações de exploração são preservadas de forma consentida.

Se cada um entende o seu lugar, as consciências saem limpas e o jogo de poder se mantém. E, o mais importante, as elites não carregam o peso de impor o “não” ao compartilhamento de um privilégio.

Essa família demonstra os conflitos e os problemas de relacionamento entre eles mesmos. O distanciamento entre os membros é evidenciado nas cenas de jantar, único

momento em que se encontram na rotina diária, quando todos utilizam o celular, e têm pouco diálogo e convivência efetiva (Figura 7).

**Figura 7** – Jantar em família.



Fonte: *Que horas ela volta?*

No final da trama, Val acaba por perceber que se dedicou mais afetivamente à família empregadora que à sua própria, e tenta se redimir pedindo demissão para ficar mais próxima da filha, e do recém-conhecido neto, deixado por Jéssica no nordeste para ir buscar novas oportunidades em São Paulo.

Assim, a percepção que temos do filme é de duas nuances muito presentes na sociedade brasileira: uma classe média financeiramente abastada e afetivamente fragilizada, utilizando dos serviços de pessoas de classe baixa financeiramente carentes; e de uma classe pobre que, na busca de melhores oportunidades abre mão da convivência com a família, e até da educação dos filhos que crescem vendo os seus pais se dedicarem aos filhos dos patrões, vive de forma similar à que se via no período escravocrata, quando as negras eram as amas de leite dos filhos das senhoras.

Pode-se concluir que o Brasil ainda precisa de muita evolução para nos considerarmos uma sociedade justa e igualitária. Porém, apesar de ouvirmos isso corriqueiramente, especialmente em discursos políticos, ainda somos vítimas de ações que mantêm esse sistema de exploração cruel.

Sinceramente, não consigo vislumbrar uma saída imediata, a não ser a conscientização das pessoas. Esta deve se iniciar pelos mais jovens que vão, assim espero, mudando suas atitudes. Se levarmos a discussão para a seara política, só vejo discursos de igualdade em processos eleitorais e a utilização dessa bandeira somente para esconder desmandos e corrupção em governos que se auto intitulam populares. Ora, a corrupção lesa a todos, mas empobrece e até mata o mais pobre.

Podemos concluir que o filme *Que horas ela volta?* aponta ao histórico conflito de classes brasileiras, aos conflitos internos de opressores e oprimidos. Da mesma forma, aponta para uma evolução no comportamento dos mais jovens, que não aceitam paradigmas e preconceitos de sua individualidade, entendendo que podem e devem buscar o seu espaço em uma sociedade que é, efetivamente, para todos.

### Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. Campinas, SP: Unicamp, 2004.
- CARDOSO, Thiago Mota. **Paisagens em transe: uma etnografia sobre poética e cosmopolítica dos lugares habitados pelos Pataxó no Monte Pascoal**. 2016. Tese (Doutorado em Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia – CFCH-UFSC, 2016.
- EGA, Françoise. **Cartas a uma negra**. São Paulo: Todavia, 2021 [1978, França].
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante. 2017.
- FOUCHER, Michel. **Obsessão por fronteiras**. São Paulo: Radical Livros, 2009.
- GOTTDIENER, Mark. **A produção social do espaço urbano**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. São Paulo: Edição Popular, 1960.
- KOCH, Ingedore V. **A inter-ação pela linguagem**. São Paulo: Contexto, 2000.
- LOPES, Eduard. **Fundamentos da linguística contemporânea**. São Paulo: Cultrix, 1976.
- ORLANDI, E. P. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes Editores, 2012.
- PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso uma crítica à afirmação do óbvio**. Campinas: Unicamp, 1988.
- PRECIATO, Paul Beatriz. O que é contrassexualidade? **Territórios da Filosofia**. Disponível em: <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2015/05/05/o-que-e-a-contrassexualidade-paul-beatriz-preciano/>. Acesso em: 6 abr. 2021.

### Referência filmica

**Que horas ela volta?** Filme. Anna Muylaert. Globo Filmes. Brasil. 2015.

## UM OLHAR SOBRE A FRONTEIRA NA CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE REGIONAL A PARTIR DO FILME *CAINGANGUE: A PONTARIA DO DIABO*

*Sônia Barbosa Lopes*

*Valéria do Ó Loiola*

### Introdução

A oportunidade de debater sobre o filme *Caingangue: a pontaria do diabo*, nos conduz a refletir e dialogar sobre um marcante cenário que se passa no estado do Mato Grosso do Sul, fronteira entre o Brasil e o Paraguai, no ano de 1973. No contexto de toda a trama, o estado era uno, pois não havia passado pelo seu efetivo processo de divisão entre Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, que veio a ocorrer em 11 de outubro de 1977, através da Lei Complementar nº. 31, assinada pelo então presidente da República Ernesto Geisel, entrando em vigor em 1º de janeiro de 1979.

O filme foi gravado na cidade de Maracaju/MS, cidade natal do protagonista David Cardoso (Caingangue), tendo como palco principal a Fazenda Ouro Verde. Através das imagens do filme, e das cidades envolvidas nas falas dos personagens, compreende-se que a localização pertence à Região Sul-Fronteira de Mato Grosso do Sul (Figura 1). As cidades pertencentes a essa região e outras também citadas ao longo da trama são: Amambai, Antônio João, Aral Moreira, Coronel Sapucaia, Laguna Carapã, Paranhos, Ponta Porã, Sete Quedas e Tacuru. Do outro lado da fronteira, está localizada a República do Paraguai que exerce influência na cultura, música, dança e culinária.

Neste cenário, a trama vai se revelando na construção de uma história, uma identidade. Como nos tempos difíceis da colonização e ocupação de terras, são mostrados os modos de exploração da terra e uso da madeira como uma atividade econômica em expansão, cujo país fronteiriço teve grande influência. Assim, o então Mato Grosso passava pelo processo de desenvolvimento regional, pois o governo brasileiro começava a se preocupar com a segurança nas fronteiras, querendo a integração das regiões consideradas “vazias”.

**Figura 1** - Municípios da Região Sul-Fronteira de MS.



Fonte: Estudo da Dimensão Territorial do MS – SEMAGRO, 2021.

### Uma releitura sobre o conflito presente em uma região fronteiriça

*“Eu sou a força e a lei de Santa Helena.”*

(Fala proferida pelo latifundiário Dr. Ribeiro).

A escolha por iniciar esta parte do texto com essa frase ocorre por ter sido fato comum em grande parte do território brasileiro no processo de ocupação. Ela expressa a facilidade em adquirir grandes extensões de terras por meio de intimidações, e de compras ilegais de terras públicas por alguns grandes latifundiários que fazem uso da força como forma de intimidação. Fato marcante no filme é a formação e consolidação de uma estrutura fundiária vigente até os dias atuais, altamente concentrada.

O filme apresenta um período conturbado de ocupação de terras do estado de Mato Grosso, num momento em não havia tranquilidade para viver. Se faziam recorrentes ataques, mortes, e havia um forte clima de tensão no local. Nesse sentido, é apresentado um período em que a lei do mais forte prevalecia. Tais ações se fizeram presentes nas demais regiões brasileiras.



Diante de um cenário de verdadeiro faroeste, onde muitos perderam a vida em decorrência dos desmandos de um grande fazendeiro, surge um misterioso homem chamado de Caingangue (Figura 2). Com um olhar sempre sério, de poucas expressões e palavras, chega na cidade representando uma figura de justiceiro que tenta defender um povo amedrontado.

**Figura 2** - Caingangue, personagem representado pelo ator David Cardoso.



Fonye: *Caingangue, a pontaria do diabo* (07min34s).

O nome do personagem Caingangue deriva de sua descendência da tribo indígena Kaingang ou Kanhgag, composta por povos que habitam cerca de 30 áreas indígenas, localizadas em quatro estados brasileiros: Paraná, Rio Grande do Sul, Santa Catarina e São Paulo. Sua população gira em torno de 45.620 indígenas (Siasi/Sesai, 2014). Esta etnia se encontra entre as mais numerosas do Brasil.

O enredo se desenvolve em torno de um grande fazendeiro que objetiva ocupar e expandir os limites de sua fazenda (Fazenda Ouro Verde) em terras de outros posseiros, tendo sob o seu comando, um grupo de pistoleiros que buscam legitimar o poder do latifúndio. O fazendeiro, doutor Ribeiro (como gosta de ser chamado), se diz dono das terras da referida localidade que já se encontrava ocupada por posseiros que lá viviam há mais de 20 anos.

Trata-se de uma área que se encontra em litígio, que possui diversos donos derivados de esquemas fraudulentos de compra e venda de terras, como se pode depreender a partir da fala do personagem Lírio Branco, o dono da funerária:

Isso aqui é terra de ninguém. No tempo do império, as terras foram vendidas ou doadas. Com a república, os títulos foram confiscados e vendidos a outros donos. Quando veio a Revolução de 30, o governo confiscou tudo e tornou a vender ou doar para outros proprietários. Tem terra aqui que tem seis, sete donos; depois espalharam que eram terras devolutas. Grileiros venderam pedaços, glebas de 10 e 20 alqueires. Apareceu gente do sul, de Minas, agora o dr. Ribeiro resolveu tomar posse de tudo; tem documento que dizem que tudo isso é dele, e por isso meu negócio prosperou tanto (risos sarcásticos - *Caingangue, a pontaria do diabo*).

Desse modo, esquemas fraudulentos prevaleceram e marcaram este período como meios de aquisição de grandes extensões de terras. Esses esquemas eram endossados pelos sucessivos governos, com práticas que perduram por décadas, e ainda são visíveis até os dias atuais, principalmente em estados que possuem grande disponibilidade de áreas de cerrado e floresta amazônica.

Conforme matéria do jornal “De olho nos ruralistas”, publicada em 8 de junho de 2021 (Policia do MA, 2021), um sojicultor do estado do Maranhão contratou 22 jagunços encapuzados para invadir uma comunidade e aterrorizar a população local. Moradores relataram diversos casos de intimidação e violência desferida tanto contra moradores quanto ao meio ambiente, pois é constante o uso indiscriminado de agrotóxicos que diariamente atingem a população, e a utilização de práticas altamente nocivas à natureza como o uso de correntões. Desse modo, podemos compreender que práticas como as retratadas no filme, se fazem presentes e são recorrentes até os dias atuais. Essa denúncia é apenas mais uma em meio a tantos casos de crimes cometidos pelo grande latifúndio.

Isso posto, é possível notar que a narrativa do filme mostra parte do passado de ocupação do território brasileiro, retratando um momento ocorrido antes do processo de divisão do estado, em uma região pertencente ao atual estado de Mato Grosso do Sul, próxima à fronteira com o Paraguai. É a representação de tempos difíceis e hostis do período de ocupação do estado, com intensa vinda de migrantes em busca de terras boas e baratas.

José de Souza Martins em seu livro “Os camponeses e a política no Brasil” (1995, p. 17), contextualiza o camponês brasileiro como um desenraizado, um imigrante, um itinerante marcado em sua história como um camponês-posseiro que leva uma vida de perambulações. Se, de alguma forma lhe for negado o direito de permanecer em seu pedaço de chão, ele segue em busca de outro lugar para retornar à terra. Essa história de perambulação é visível em todos os estados brasileiros. Camponeses migram em busca de terra para sobreviver com pelo menos um mínimo de dignidade.

Para Moreno (2002), no período de colonização do Brasil eram constantes os incentivos à posse de terras por meio da concessão de privilégios e isenções concedidos pela coroa portuguesa, com políticas de colonização para garantir o povoamento e segurança do território. Sucessivos projetos de colonização foram desenvolvidos, visando ocupar os espaços “vazios” existentes no interior do território nacional. Um exemplo de programa de desenvolvimento implantado na década de 1970 foi o POLOCENTRO, que buscava favorecer a efetiva ocupação do cerrado.

Contudo, muito frequentes eram as práticas de grilagem de terras, algo ainda comum na atualidade, um crime geralmente associado a outros crimes como o de pistolagem e uso de jagunços com intuito de intimidar e promover o terror para expulsar famílias de suas terras. O filme mostra, a partir das ações de seus personagens, como agem grileiros e jagunços, e como tais práticas contribuem para a consolidação de uma estrutura fundiária altamente concentrada, proporcionando o crescimento do latifúndio no país.

Fica claro, ao longo da trama, como procediam as ameaças e intimidações: pistoleiros montados em seus cavalos geralmente andavam em grupos armados percorrendo as localidades, aterrorizando moradores para que abandonassem as suas terras. Assim, o fazendeiro poderia ampliar as suas. Os camponeses mais resistentes tendiam a sofrer constantes ataques, saques, destruição de suas casas e plantações, ou até mesmo sofrer atentados contra a sua família, ou perder a própria vida.

Cenas fortes acontecem quando os jagunços invadem a casa de um dos posseiros e ateiam fogo na mesma, causando pânico e desespero à família ao capturarem o chefe da família, mutilando os seus órgãos genitais, e o arrastando amarrado por uma corda até a casa de outro posseiro. Nesse mesmo tempo, um dos jagunços agarra a filha do posseiro e a estupra. Também é mostrado um adolescente correndo em direção à gaiola de um pássaro na tentativa de livrar o pequeno animal das chamas do fogo, mas não houve tempo. A Figura 3 (A e B), representa os ataques sofridos pelos posseiros representados no filme.

É preciso acentuar que, segundo dados do Censo Agropecuário de 2017, o Brasil se encontra entre os países com maior concentração fundiária, dados esses que comprovam que 1% dos proprietários de terras concentram metade do território nacional como posse. Em contrapartida, a grande maioria dos pequenos proprietários ocupam 2/3 do restante do território nacional. De acordo com Oliveira (2020, p.12), o país apresenta uma estrutura fundiária de fazer inveja aos demais países do mundo, fato esse de que não devemos nos orgulhar já que possuímos um sistema de aquisição de terras tão injusto e desigual como este.

**Figura 3** - A – ataque dos jagunços à casa de Zé Cajueiro (6min50s); B – ataque dos jagunços à casa do posseiro Eraldo (45min24s).



**A**

**B**

Fonte: *Caingangue, a pontaria do diabo*.

Cabe esclarecer que o termo grilagem de terras se refere a uma antiga definição para burlar cartórios e adquirir a posse legal de terras. Ariovaldo Umbelino de Oliveira, em uma *Live* transmitida pelo *Youtube* no canal ProMuSSP em 2020, explica a grilagem como uma técnica em forjar a posse de terra. Esta técnica consiste em acondicionar documentos falsificados em gavetas, juntamente com grilos, para que os insetos, em seu processo natural, dessem uma característica mais amarelada aos papéis e os fizessem parecer antigos, garantindo a sua “legitimidade” quando apresentados nos cartórios, ao requererem a posse legal da área. Oliveira atesta ainda que a maior parte das grilagens no Brasil se efetiva a partir da posse de documentos que, em boa parte, são adquiridos de maneira ilegal.

Assim, partindo do contexto do filme, que se passa em uma região fronteira, José de Souza Martins (2009, p. 133) vislumbra a fronteira como essencialmente o lugar da alteridade, e isso a caracteriza como realidade singular. O autor destaca que, a princípio, a fronteira é tida como lugar de encontro de diferentes sujeitos. Indígenas e camponeses pobres de um lado e do outro, proprietários de grandes extensões de terras.

O conflito faz com que a fronteira seja essencialmente, a um só tempo, um lugar de descoberta do outro e de desencontro. Não só o desencontro e o conflito decorrente das diferentes concepções de vida e visões de mundo de cada um desses grupos humanos. O desencontro na fronteira é o desencontro de temporalidades históricas, pois cada um desses grupos está situado diversamente no tempo da história. Por isso, a fronteira tem sido cenários de encontros extremamente similares aos de Colombo com os índios da América (Martins, 2009, p. 187).

Desse modo, o autor contextualiza um período marcante para a construção do conceito de fronteira no Brasil. Torna-se evidente, a partir do filme, como o imigrante é percebido como o diferente, como ocorreu com a chegada de colonizadores nos espaços

fronteiriços e em todas as regiões brasileiras em que já havia a existência de outras culturas, como o caso dos indígenas e de diversas populações tradicionais.

No entanto, podemos compreender que tal momento ainda não se faz presente no século XXI, pois essa percepção e respeito ao outro está distante de vir a acontecer. José de Souza Martins (1993) em seu livro “A chegada do estranho” descreve esse encontro de distintos personagens, o encontro de mundos étnicos distintos. A chegada do outro é carregada de preconceitos sociais, daqueles que não passaram pelo processo revolucionário para alcance do pensar/agir em igualdade. É explicitado, assim, que a sociabilidade dominante é marcada e bloqueada por enormes dificuldades no reconhecimento do outro.

Portanto, o enredo do filme está baseado nesse “não respeitar” o outro, seu espaço, suas posses, pois um único fazendeiro se vê no direito de adquirir cada vez maiores extensões de terras, mesmo que, para isso, tenha que cometer diversos crimes. Essa condição se dá com a plena convicção de sua impunidade. O próprio fazendeiro se reconhece como “o poder e a lei” daquela região.

Índios e camponeses são tratados como os últimos dos últimos, os que chegaram no fim da história e para os quais já não há lugar. São reconhecidos por muitos como um apêndice atrasado da classe operária (MARTINS, 1993, p. 27). Esta concepção de perceber o outro como atrasado nada mais é do que uma percepção capitalista, que visa a busca desenfreada do que vem a ser “progresso”, onde não há espaço para modos de vida tidos em estrita concepção como “atrasados”.

Albuquerque (2010) relata que no período de realização de sua pesquisa observou nesta região fronteiriça (Brasil-Paraguai) uma diversidade imensa de grupos sociais vindos de diferentes regiões do Brasil, especialmente das regiões Nordeste e Sul, além de um significativo número de mineiros. Todos possuíam diferentes relações com a terra. Eram arrendatários, assalariados rurais, pequenos, médios e grandes proprietários de propriedades. Diante desta diversidade de populações ocorrem conflitos, que podem ser culturais, disputas por terra, disputas de poder, e diversas outras formas de litígios.

O referido autor relata a sua experiência em terras paraguaias e o quanto pairam pelo imaginário brasileiro os perigos existentes na região fronteiriça entre o Brasil e o Paraguai, vista por muitos como “terra de ninguém”, associada geralmente a lembranças de contrabando, violência, tráfico de drogas, mortes e outros (Albuquerque, 2010, p. 28). O autor traz, como definição de fronteira, uma zona, uma faixa, ou região entre países, um espaço amplo de relações sociais de um lado, e limite político do outro.

Não é de surpreender como a figura feminina é retratada no filme, e percebida apenas como um apêndice do homem, como, de fato, sempre foi vista socialmente: necessária para atender aos anseios masculinos. Em consequência disso, as mulheres carregam em sua essência a triste marca da subalternidade, uma categoria inferior, que está atrás do homem. Bem como relata Federici (2017, p. 191), a aliança entre os artesãos e as autoridades das cidades, junto com a contínua privatização da terra, forja uma nova divisão sexual do trabalho, onde cabe ao trabalho feminino desempenhar os cuidados com o lar, educação dos filhos, ajuda na lavoura. Dessa forma, criou-se no imaginário masculino, além da posse de suas propriedades, também a posse aos corpos femininos. Mulheres passaram a ser vistas como bens comuns, e suas atividades foram definidas como não trabalho, um recurso natural disponível para todos, tão simples como o ar que respiramos e a água que bebemos.

Nesse sentido, não podemos deixar de reconhecer o grande passo dado pelo nosso país vizinho, a Argentina, que, no ano de 2021, passou a reconhecer os cuidados maternos como tempo de trabalho computável para a aposentadoria. O decreto visa reconhecer o direito à aposentadoria das mães em seus cuidados maternos despendidos aos filhos, como mostra a matéria publicada pelo Instituto Brasileiro de Direito de Família (IBDFAM, 2021). Reconhecer o trabalho desenvolvido por tanto tempo pelas mulheres como são os cuidados aos filhos é, sem dúvida, um grande feito democrático e um caminho para o devido reconhecimento do trabalho doméstico feminino.

Contudo, outra característica que chama a atenção ao longo do filme é a que ilustra o contexto geográfico, onde é possível observar um espaço transformado para atender às demandas da população. Para Santos (2002), o meio de modificação e transformação do espaço acontece a partir da técnica como sendo o principal modo de estabelecer relação entre homem e natureza. Desse modo, é notório que a natureza vai sendo degradada para dar espaço aos anseios do homem.

Nesse ponto, por meio do emprego de técnicas, percebe-se como foi possível a transformação do espaço. Como exemplo, a forma como é retratada, no filme, a forte presença da pecuária extensiva, a ocupação e efetivação de morada, e a derrubada da mata para limpeza do local, são características importantes para estabelecer moradia e, posteriormente, requerer a posse legal e definitiva da terra.

Para que possamos compreender melhor essa relação com o território, Raffestin (1993) apresenta que território e poder são indissociáveis: um não poderá existir sem o



outro. Como foi demonstrado, o filme evidencia a efetivação do poder sobre o território, que acontece a partir do emprego de força e disputas armadas, em que boa parte dos que se opõem aos desmandos do latifundiário perdem a vida.

Destarte, é marcante em toda a paisagem que se desenvolve ao longo do filme, as distintas formas de exploração e uso dos recursos naturais disponíveis naquela localidade. Estas se dão com o uso intensivo da retirada da madeira para atender aos anseios da população e, assim, efetivar a sua morada no local.

### Da exploração e construção na Região Sul Fronteira

*O som na floresta: o canto dos pássaros, o trote dos cavalos...*

*Nos campos: o mugir do gado, o toque do berrante...*

*e um quero-quero<sup>36</sup>.*

As cenas iniciais do filme *Caingangue*, mostram uma área de mata fechada nos remetendo à década de 1970, no sul do Mato Grosso (Figura 4-A). Tais áreas, em sua grande maioria, eram compostas por matas nativas, com paisagens de mata atlântica, cerrado, campos e caatinga. Logo se vê o que sobrou da floresta: os campos limpos (Figura 4 - B).

**Figura 4** - Mata nativa, mata fechada (A - 1min10s). Campos limpos (B - 1min22s).



**A**



**B**

Fonte: *Caingangue, a pontaria do diabo*.

<sup>36</sup> Ave da ordem Charadriiformes da família Charadriidae. Seu nome científico é *vanellus chilensis* (Wikiaves, 2021).

Assim, nas extensas matas que cobriam o solo no sul do Mato Grosso, encontravam-se árvores nativas como a erva-mate, cuja extração estava sob o poder da Cia. Mate Laranjeira. Entre os donos da empresa, estava Thomaz Laranjeira, que prestara serviços às tropas brasileiras na Guerra do Paraguai. Nessa condição, obteve a concessão do governo imperial para explorar os ervais em 1882, por meio de contrato de arrendamento de terras na então Província de Mato Grosso (Arakaki, 2003, p. 22).

Na década de 1940, conforme descreve Suzana Arakaki (2003), o presidente Getúlio Vargas, em visita à região, convenceu-se da necessidade da expansão colonizadora, e de maior proteção às fronteiras, criando o Território Federal de Ponta Porã e a Colônia Agrícola Nacional de Dourados – CAND, no ano de 1943. O contrato de arrendamento de terras concedido à Cia. Mate Laranjeira não foi renovado, e, a partir de então, o controle das matas nativas ricas em erva mate passou à fiscalização federal.

Neste contexto, entram em cena os personagens que aparecem no filme, pois desde a primeira concessão, em 1882, até 1943, a Companhia Mate Laranjeira explorou quase que com exclusividade a extração da erva-mate. Usava principalmente a mão de obra paraguaia que, através da companhia, cooptava a mão de obra indígena que já fazia parte desta região. O tratamento da companhia para com os trabalhadores e a proibição de ervateiros independentes gerou conflitos na região. As condições desumanas impostas aos trabalhadores os expunham a toda sorte de violências. Submetidos a um sistema de escravização branca, perpetuada pelo sistema de barracão, os trabalhadores ainda ficavam à mercê do capataz e da polícia existente na companhia, que combatiam o contrabando da erva (Arakaki, 2003).

O escoamento da produção da erva-mate se dava através dos portos locais, sendo um deles o que deu origem a Porto Murtinho, cidade que emergiu e se desenvolveu em torno do porto construído pela companhia. Mais tarde, a empresa mudou a sua rota de exportação, passando a fazê-la através do rio Paraná, por meio do porto de Guáira. Todo o desenvolvimento realizado pela companhia na área explorada girava em torno de suas necessidades, como a ampliação de estradas e alguns quilômetros de ferrovia. Elemento presente no filme, a Estrada de Ferro Noroeste do Brasil, transformou Campo Grande no polo econômico do sul do Mato Grosso (Corrêa, 2006, p. 148). Outras etapas de ampliação levaram o trem até Maracaju, depois Itahum e finalmente, até Ponta Porã, integrando as terras exploradas pela empresa de exploração da erva-mate.

Diante de novas formações territoriais pelas quais passou o estado do Mato Grosso, com novos proprietários de terras, os posseiros, personagens do filme ligados à terra, iniciam uma nova frente de exploração necessária para o avanço na formação das fazendas e cidades que dependiam das derrubadas das matas, tanto para a forragem das pastagens para a atividade pecuária, como para as novas edificações de moradia.

Após o auge da exploração ervateira, veio o período de extração de palmitos advindos das muitas espécies de palmeiras nativas, se tornando um novo recurso industrial extrativista (Albanez, 2013, p. 111). O palmito representou uma fonte econômica que movimentou a economia por alguns anos, segundo Jocimar Albanez (2013, p. 113), dada a grande quantidade de palmeiras nativas. Com a extração do palmito, empresas se instalaram na região, gerando empregos diretos e indiretos. Após a derrubada das palmeiras e extração do palmito, as empresas instaladas se retiraram da região, uma vez que inexistia a matéria-prima.

Ao longo do filme, uma frondosa árvore cai e impede a passagem dos cavaleiros pela estrada de terra (Figura 5-A). Não se sabe qual é a espécie, porém se vê que se trata de uma árvore de grande porte, como muitas que existiam na região sul do Mato Grosso (Figura 5-B). Após os ciclos da extração da erva-mate e do palmito, a economia se voltou à extração da madeira, cujo objetivo inicial era a formação das fazendas, com a derrubada da mata para a forragem dos pastos. Em consequência, como nova atividade econômica, surgiu a atividade de maior movimentação para a economia local: as serrarias. Assim, trabalhava-se na extração de árvores, no transporte, e na serragem e beneficiamento.

**Figura 5** – Árvore em queda (A - 1h25 min06s);  
Árvore de grande porte (B - 1h44 min25s).



**A**



**B**

Fonte: *Caingangue, a pontaria do diabo*.

O processo de derrubada se fizera antes mesmo da exploração da madeira, isso porque a formação do pasto de colônia se dá em terra nobre, pela matéria orgânica. Na época, o método adotado era a retirada da madeira de lei, seguido da queima das sobras. Como as cinzas fertilizavam o solo, passavam a plantar o capim para a produção do gado, surgindo, aí, a parceria entre proprietários e madeireiras (Menezes, 2012).

Segundo Jocimar Lomba Albanez (2018, p. 141) “as serrarias de maior porte contratavam dezenas de empregados, que na maioria vinha de outras localidades, traziam suas famílias e formavam uma colônia construindo casas de madeira ao redor da indústria”. Destaca-se, ainda, que existia uma certa hierarquia entre funcionários na retirada da madeira até o beneficiamento:

[...] na extração da mata havia o chefe de mato, o chefe de corte, os operadores de maquinários e motoristas dos caminhões prancheiros, nas serrarias tinham os que rolavam as toras, os que operavam a serra fita, o bitoleiro, o serrador, os prancheiros, o operador de serra circular, o que ficava na destopadeira e, por fim, o plainador. Assim a indústria extrativa da madeira se tornara poderosa, pois além de ser um setor gerador de empregos, atraía trabalhadores desde o ofício braçal mais rudimentar até funções que exigissem um saber técnico mais apurado, como é o caso dos especialistas responsáveis pela instalação da serraria e por treinar o pessoal (Albanez, 2018, p. 141).

O filme apresenta os personagens no processo da extração da madeira. Estes sujeitos, residentes na região, foram envolvidos nas atividades econômicas desde o primeiro momento, no trabalho de derrubada das matas, uma vez que conheciam e tinham mais habilidade com estes serviços, uma vez que estavam adaptados aos árduos trabalhos de extração da erva-mate.

Os paraguaios se destacavam nos trabalhos de derrubada na fase de abertura de novas áreas e lotes porque dominavam as técnicas de serrar a madeira. Por outro lado, a técnica da queimada foi adaptada da coivara praticada pelos indígenas. Após a derrubada, era preciso retirar os galhos que cobriam o terreno, e ateava-se fogo, consumindo os restos vegetais que se transformava em cinzas, enriquecendo o solo (Menezes, 2012).

As espécies da mata atlântica encontradas eram: ipê, peroba, amendoim, cedro, canafistula, guaritá, marfim, angico e angelim. A peroba era a de maior valor comercial, e coincidia com a abundância de sua espécie nativa. O melhoramento nas tecnologias de corte nas serrarias auxiliou no seu uso na construção civil para a produção de ripas, caibros, vigas e tacos para assoalho. O cedro também tinha valor na fabricação de portas, esquadrias, forros e lambris e o ipê era usado para fazer assoalho (Albanez, 2013).

Em consequência da extração madeireira, ocorreu um desequilíbrio ecológico, um desamparo à fauna e desmonte da flora, por ordem natural, tanto para a exploração madeireira como para a limpeza da terra para o avanço da agropecuária, o que significou a diminuição dos espaços naturais. Apesar da fiscalização a cargo do Instituto Brasileiro para o Desenvolvimento Florestal (IBDF), nas derrubadas com o intuito principal de formar pasto, os proprietários não obedeciam à determinação do Código Florestal de 1965, cuja exigência maior era manter florestados ao menos 20% da terra, o que significou a dizimação dos espaços naturais, das florestas, e o que nelas continha, deixando marcas irreparáveis na natureza (Albarez, 2018, p. 74). Não havia também um gerenciamento na retirada das espécies nativas, com sua utilização racional, e nem um planejamento de reflorestamento das mesmas espécies pelos proprietários de lotes e madeireiros.

Verifica-se que, no processo de formação das cidades da região, os habitantes se limitavam a utilizar madeira a construção de residências, diante da abundância decorrente das derrubadas. A madeira era serrada inicialmente à mão por um processo muito demorado.

Uma vez desenvolvida a técnica de beneficiamento da madeira pelas serrarias instaladas, houve uma ampliação na comercialização da madeira. Além da utilização em seu próprio lote, vendiam-se as toras para serem beneficiadas em forma de tábuas, muito utilizadas nas edificações em geral (Menezes, 2013). Nesse processo, destacaram-se empresas que se envolveram na exploração da madeira, desde a retirada no seu estado bruto, em árvores inteiras, ao processamento e comercialização, que em muito contribuíram na produção de edificações para urbanização e formação das cidades.

As imagens da pequena cidade de Santa Helena, cenário do filme, exibem um aglomerado de casas construídas com madeira, como o hotel, barbearia, mercearia e funerária (Figura 6-A). As edificações, em sua grande maioria, eram construídas em madeira, tanto na área urbana como na rural. A sede da Fazenda Ouro Verde é uma composição luxuosa em madeira, guarita, e cercas pintadas em branco, com piso de assoalho de ipê. (Figura 6-B).

**Figura 6** - Funerária Santa Helena (A - 10min08s);  
Sede da Fazenda Ouro Verde (B - 1h10 min01s).



**A**

**B**

Fonte: *Caingangue, a pontaria do diabo*.

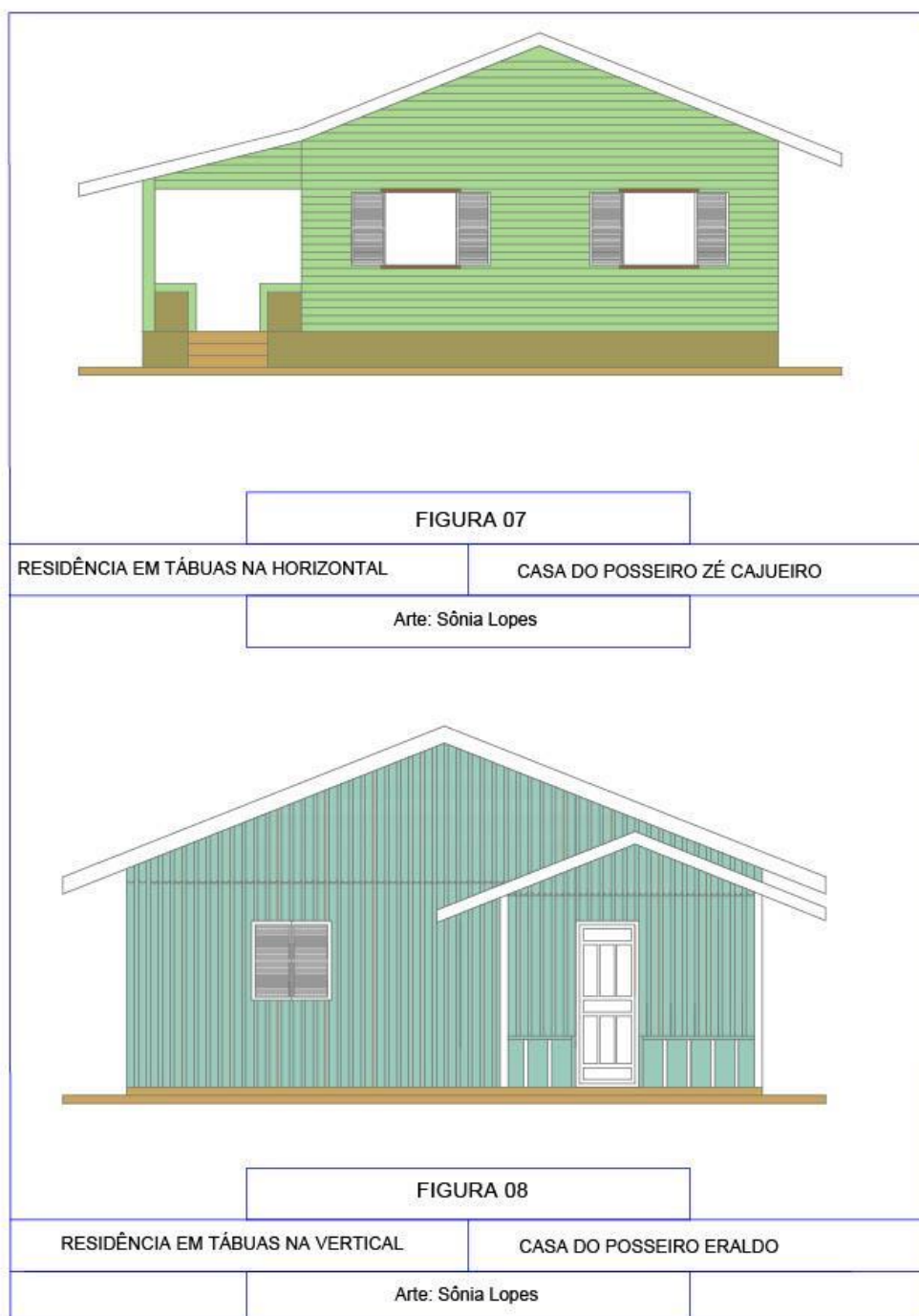
Dessa forma, consideramos que a exploração madeireira foi uma atividade de grande importância no processo de urbanização das cidades. As técnicas de construção aplicadas vinham do conhecimento dos habitantes locais, com a influência da cultura portuguesa através da autoconstrução, onde os residentes próximos se juntavam na execução da obra.

O filme apresenta pelo menos dois modelos de casas dos posseiros: tábuas aplicadas na horizontal, que deixavam fissuras ocasionando entrada de vento e chuva (Figura 7) e tábuas na vertical, com fechamento em ripas, solucionando as intempéries locais (Figura 8). Essas casas eram pequenas, de três a cinco cômodos, geralmente com varanda, telhado em duas ou quatro águas e piso de assoalho de ipê.

Tendo como palco a varanda de uma das casas na Fazenda Ouro Verde, o filme apresenta a cultura paraguaia a partir de uma trilha sonora bastante característica da região, em músicas com belas melodias tocadas com a utilização da harpa, instrumento musical típico na cultura paraguaia (Figura 9). A influência direta nos costumes da região transfronteiriça traz a musicalidade desenvolvida desde os tempos dos jesuítas, com fortes traços de indígenas guarani.



**Figuras 7 e 8** - Leitura em desenho da casa dos posseiros.



Fonte: Sônia Lopes (2021).

**Figura 9** - Músicos tocando a polca paraguaia.



Fonte: *Caingangue, a pontaria do diabo* (1h05min35s).

Outra característica marcante, e que representa a cultura é o hábito de compartilharem momentos de conversa tomando o tereré, bebida muito difundida na cultura local. A apreciação compartilhada da bebida costuma se desenvolver nas varandas das moradias, em roda de amigos, acompanhada de uma boa prosa e de momentos de descontração.

Desse modo, podemos concluir na crítica social empregada no filme, uma região inserida em um contexto social não distinto do processo colonizador das demais regiões brasileiras, algo essencialmente necessário de ser compreendido por todos. Conhecer e respeitar a cultura do outro, retrata bem o filme *Caingangue, a pontaria do diabo*.

*Quero-quero...*

*Quero a terra, quero ficar, quero plantar, quero morar...*

*Quero-quero...*

### **Considerações finais**

A partir da análise do filme *Caingangue, a pontaria do diabo*, é possível compreender um pouco a realidade vivenciada cotidianamente por uma população que vivia atormentada pelo medo de sofrer algum tipo de ataque, tanto contra seu local de moradia como contra sua própria vida.

O filme retrata bem a luta de camponeses-posseiros em permanecer em suas terras, seus locais de vida e moradia, que chegaram como migrantes na região em busca do sonho de viver da terra e sobreviver dignamente. Porém, o poder do latifúndio começou a ameaçar este modo de vida.

Assim como no processo de colonização e uso do solo, os lotes cobertos com a mata fechada foram alterados do seu de um ecossistema natural, a um sistema de cultivos agrícolas e forração pastoril, passando por etapas de produções extrativistas, primeiramente a erva-mate, seguida do palmito e, na sequência, a madeira. Neste processo, destacaram-se empresas que se envolveram na exploração desde o seu estado bruto ao beneficiamento, surgindo as atividades econômicas que muito contribuíram para o avanço da região.

Também constatamos a utilização da madeira para a construção, uma vez que se encontrava em abundância. A cidade de Santa Helena, como cenário do filme, apresenta uma composição de muitas casas e comércio local com o uso da madeira.

Por fim, o filme “*Caingangue, a pontaria do diabo*” mostra uma região de conflitos entre posseiros, latifundiários, migrantes heterogêneos, e habitantes locais durante a formação de um novo território. Também conseguiu mostrar imagens da transição de uma paisagem natural para outra, modificada.

### Referências bibliográficas

ALBANEZ, Jocimar Lomba. **Madeiros e demais aventureiros:** em meio à modernização conservadora na região cone sul de Mato Grosso/do Sul (1970-1990). 2018. 235 p. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2018.

ALBUQUERQUE, J. L. C. **A dinâmica das fronteiras:** os brasiguaios na fronteira entre Brasil e o Paraguai. São Paulo: Annablume, 2010.

ARAKAKI, Suzana, **Dourados:** memórias e representações de 1964. 2003. 145 p. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus de Dourados, Dourados, 2012.

CORRÊA, W. B. **Coronéis e bandidos em Mato Grosso:** 1889-1943. Campo Grande: Ed. UFMS, 2006.

INSTITUTO BRASILEIRO DE DIREITO DE FAMÍLIA. **Cuidado materno é trabalho com direito a aposentadoria na Argentina;** especialista compara situação brasileira. Disponível em: <https://ibdfam.org.br/noticias/8738/Cuidado+materno+%C3%A9+trabalho+com+direito+a+aposentadoria+na+Argentina%3B+especialista+compara+situa%C3%A7%C3%A3o+brasileira>. Acesso em: 17 nov. 2021.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA - IBGE. **Censo agropecuário:** Resultados definitivos. Rio de Janeiro, v. 8, p. 1-1005, 2019.

FEDERICI, S. **Calibã e a bruxa:** mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução: coletivo Sycorax São Paulo: Elefante, 2017.

MARTINS, J. de S. **Fronteira: a degradação do Outro nos confins do humano**. São Paulo: Contexto, 2009.

MARTINS, J. de S. **A chegada do estranho**. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 1993.

MARTINS, J. de S. **Os camponeses e a política no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1995.

MENEZES, Ana Paula, **Atividades econômicas na colônia agrícola nacional de dourados (CAND): a agricultura e a exploração da madeira (1950-1970)**. 2012. 138 p., Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2012.

MORENO, Gislaine. Terra e poder em Mato Grosso: política e mecanismo de Burla: 1862-1992. **Entrelinhas**. Cuiabá: EdUFMT, 2007.

OLIVEIRA, Ariovaldo Umbelino de *et al.* **A Grilagem de terras na formação territorial brasileira**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Geografia da Universidade de São Paulo - USP, 2020.

OLIVEIRA, Ariovaldo Umbelino **Grilagem de terras**. Canal ProMuSPP. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QOFpdRgRwJc&t=3817s>. Acesso em: 18 maio 2020.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma Geografia do Poder**. São Paulo: Ática, 1993.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo**. São Paulo: EdUSP, 2002.

POLÍCIA do MA indícia sojicultor que contratou 22 jagunços. Disponível em: <https://deolhonosruralistas.com.br/2021/06/08/policia-do-ma-indicia-sojicultor-que-contratou-22-jaguncos-encapuzados-para-invadir-comunidade/>. Acesso em: 22 ago. 2021.

WIKIAVES. Disponível em: <https://www.wikiaves.com.br/wiki/quero-quero>. Acesso em: 23 set. 2021.

### **Referência filmica**

**Caingangue: a pontaria do diabo**. Filme. David Cardoso. Produções Cinematográficas R. F. Farias. Brasil. 1973.

## MULHERES EM *BABEL*: FRONTEIRAS E INTIMIDADES

*Jones Dari Goettert*

*(para Aline Robles Brito do Nascimento)*

### Uma escrita para aliviar os pensamentos (introdução)

O motivo para a escrita deste texto foi algo simultaneamente rápido e trágico, como boa parte das próprias passagens do filme *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006, EUA). Exatamente no dia 10 de agosto de 2021, quase meio-dia, uma mensagem de amigo de “Whatsapp” dizia: “A aluna Aline, faleceu”. Imediatamente acionei, também via “Whats”, o grupo de discentes da disciplina “Tópicos Especiais em Geografia” (Programa de Pós-graduação em Geografia – Faculdade de Ciências Humanas – Universidade Federal da Grande Dourados), disciplina que também Aline cursava, e, na mensagem, escrevi: “Pessoal, por gentileza, e respeitosamente: alguém pode nos informar a situação da colega Aline, de Ponta Porã? Obrigado.” Um colega, no grupo, respondeu: “Bom dia professor, ela faleceu há pouco...”

Mas, por que este texto, por que *Babel*? No início da disciplina, três meses antes desse dia 10, havíamos indicado que cada aluna/o, ou em dupla, em alguns casos, construísse uma análise “espacial-geográfica” de um filme, livro literário ou mesmo de imagens. A decisão de os textos finais serem produzidos a partir desses diálogos foi a de que não seria possível organizar um trabalho de campo, como de praxe nessa disciplina. Assim, a “realidade do campo” seria substituída pela “realidade do filme” (por exemplo), na qual as/os discentes poderiam “acampar” crítica, ousada e criativamente. Aline ficara incumbida de um filme... *Babel*.

Aline participou de poucas aulas nas primeiras semanas da disciplina, quando precisou se ausentar para dar continuidade a tratamento oncológico (iniciado desde 2019). Mas, ainda em uma das suas participações na última aula que esteve presente, comentou que já havia assistido ao filme, e que ele, em várias passagens, a tocara intensamente, sobretudo porque ela – também disse – morava na fronteira, e *Babel* apresentava múltiplas “relações de fronteira”. Pensava, então, que construir uma análise de *Babel* ajudaria tanto

para pensar “o mundo” quanto para pensar “o próprio lugar” onde vivia – pelos *limites* entre Ponta Porã (Mato Grosso do Sul, Brasil), onde morava, e Pedro Juan Caballero (Departamento de Amambai, Paraguai), conurbada àquela.

Em conversas com Aline, via e-mail ou via “Whats”, sobretudo em mensagens nas quais comentava a respeito de “sínteses de textos” que havíamos combinado como parte do “atendimento domiciliar”, pela dificuldade que tinha em participar das aulas, era-me possível sentir uma combinação de entusiasmo... e dor. Apesar de toda a situação que enfrentava, suas “sínteses” dos textos eram suaves, intensas e sensíveis. E era certamente isso também que a sua análise do filme *Babel* revelaria: suavidade, intensidade e sensibilidade. E, sobre isso, ainda quatro dias antes de morrer, escreveu-me: “Vou usar a escrita do texto pra aliviar os pensamentos qdo [quando] as coisas normalizarem mais aqui...”

Aline morreu... Mas o “aqui” somos também nós...

Conheci Aline apenas por algumas aulas *online* – neste segundo ano (2021) de uma pandemia que parece não acabar nunca – e pelas mensagens em redes sociais-digitais. Durante as aulas deixava, em boa parte do tempo, sua câmera ligada. Quando falava, era entusiástica, arguta e curiosa, o que sempre me motivava – e certamente também a colegas da turma. Seu projeto de pesquisa, de acordo com o que expusera na primeira aula, versava sobre “gestão compartilhada de bens comuns transfronteiriços – resíduos sólidos”, com ênfase nas relações “espaciais” envolvidas entre Ponta Porã e Pedro Juan Caballero que os “resíduos” envolviam.

Aline morreu... Mas o “aqui” somos também nós...

Talvez eu devesse ter perguntado para a Aline, em uma conversa mesmo que à distância, o que a atravessara em *Babel*... Essa pergunta, contudo, agora perdeu seu tempo, perdeu o seu próprio “agora”... Mas não perdeu o seu “aqui”. E é esse “aqui” que explica um pouco a escrita desse texto: com a notícia de sua morte, fui envolvido por uma miríade de pensamentos que me traziam rostos de personagens de *Babel* e o rosto (como em sua câmara ligada durante as aulas) de Aline... Mas não eram todos os rostos das/dos personagens do filme: eram a “rostidade”<sup>37</sup> das mulheres, das meninas, das mães, das

---

<sup>37</sup> Assim, por aproximação: “[...] cada traço liberado de rostidade faz rizoma com um traço liberado de paisageiridade, de picturalidade, de musicalidade: não uma coleção de objetos parciais, mas um bloco vivo, uma conexão de hastes na qual os traços de um rosto entram em uma multiplicidade real, em um diagrama, com um traço de paisagem desconhecido, um traço de pintura ou de música que se encontram então



filhas... e que não paravam de me povoar... E o que me atravessava, em todos os rostos, de todas as mulheres, eram tanto a dor quanto uma cumplicidade do cuidar, em situações – de fronteira ou não – das mais complexas e diversas.

Aline morreu... Mas o “aqui” somos também nós...

Por isso você lê *aqui* este texto. *Conduzido* pelo turbilhão de *pensamentos* e, então, para *aliviá-lo*, voltei ao filme e escrevi este (outro<sup>38</sup>) texto tendo *Babel* – mas também Aline – como companhia. E não podia ser diferente: dedico as páginas que seguem às mulheres de *Babel*; não todas, mas àquelas que mais preenchem a *película* e que “me enchem”, concomitantemente, com suas dores, sofrimentos e angústias, mas também com desejos imensos em viver a vida “trajetando-a”<sup>39</sup> *ilimitadamente* com práticas e espaços-tempos do perdão, da superação, da resistência, da *fala*, do silêncio, do amor... e do abraço.

Aline morreu... Mas o “aqui” somos também nós...

Espaços-tempos *espedaçados*, em pedaços... Cada um deles, “narrados” em mulher-corpo (“o corpo como espaço”<sup>40</sup>), em mulher-entre-lugar<sup>41</sup> ou mesmo em mulher-vida-viajante, pois *feitas* de tessituras, que simultaneamente se aproximam e se distanciam. O corpo que fala, murmura, grita e chora... O corpo que “cala”, que deseja e que ama... O corpo violentado, estrangeiro ou não, fronteirício ou não, quase “sem lugar” em um mundo sufocado por lugares que repelem... O corpo que viaja, que migra, que atravessa, que dança, que clama, mas com “vozes” que parecem sumir mesmo aos ecos de uma “globalização desenglobante”. Se então tem-se, nessa babel, um “paradoxo em termos” (o que engloba não engloba), é porque também os lugares desse imenso mundo “pedem” para viver mesmo que *em meio* a limites e fronteiras, que, no fundo, bem no fundo, se parecem poderes

---

efetivamente produzidos, criados, segundo *quanta* de desterritorialização positiva absoluta, e não mais evocados nem lembrados segundo sistemas de reterritorialização” (Deleuze; Guattari, 1996, p. 60).

<sup>38</sup> Já escrevi outro texto em diálogo com o filme *Babel*, que, admito agora, foi pensado em “outro mundo”, ainda sem o avanço da extrema direita em muitos países, como no Brasil, sem a massificação das redes digitais-sociais e sem a pandemia do Covid-19... Parece-me agora, então, que era outro mundo, outra *babel*... No entanto, ainda é o mesmo, a mesma... (Goettert, 2011).

<sup>39</sup> Com Tim Ingold, aproximamo-nos: “[...] as pessoas não são seres que se movem, elas *são* os seus movimentos. É nos seus próprios padrões de atividade que a sua presença se encontra. E lugares não são tanto localidades para serem conectados quanto formações que surgem no processo de movimento, como redemoinhos em uma corrente de rio” (Ingold, 2017, p. 247) – a vida é, então, uma *trajetória* que vai sendo “preenchida”, “habitada”, pelos movimentos junto aos quais nos “redemoinhamos”.

<sup>40</sup> Em proximidade a Joseli Maria da Silva e Márcio Jose Ornat (2016).

<sup>41</sup> Como, em aproximação, também nos perscruta Homi K. Bhabha: “De que modo se tornam sujeitos nos ‘entre-lugares’, nos excedentes da soma das ‘partes’ da diferença (geralmente expressas como raça/classe/gênero etc.)? De que modo chegam a ser formuladas estratégias em que, apesar de histórias comuns de privação e discriminação, o intercâmbio de valores, significados e prioridades pode nem sempre ser colaborativo e dialógico, podendo ser profundamente antagônico, conflituoso e até incomensurável?” (Bhabha, 2007, p. 20).

com “sons altos demais” a impedirem que as vozes e línguas da outra/do outro sejam ouvidas – efetiva e afetivamente ouvidas.

Aline morreu... Mas o “aqui” somos também nós...

Por isso, este texto é também sempre aproximações. Aproximações com o que Aline pode ou poderia ter pensado, sentido e imaginado ao assistir *Babel*, e tudo o que então já “juntava” para escrever um texto. E é no respeito a essas aproximações, que todas as referências *aqui* são-serão sempre também aproximações. Pois, neste mundo *babélico*, parece ser ainda mais importante *nos aproximarmos* ética e afetivamente das gentes<sup>42</sup> de longe e de perto, sabendo que todo aproximar-se pode ser, sempre, um *ponto* profundo e sensível neste mundo de relações cada vez mais precárias, velozes e efêmeras. E assim seguimos com Susan, Amélia, Chieko, Zohra, a “curandeira”... e Aline, a escutar *murmúrios* de vida.

## Susan

Figura 1



Fonte: *Babel* (17min43s).

Susan Jones (Cate Blanchett) ainda sente no coração – e certamente no útero e nos ovários<sup>43</sup> – a perda de um dos filhos. Seu olhar, seus gestos, suas palavras, e até seu desdém, preconceito, e racismo, sintetizam uma dor, a dor de mãe que sente no ventre o filho que já se foi, de si (no “parto” que se perdeu) e do mundo (da morte que o levou). O marido

---

<sup>42</sup> Em aproximação a *gentidades*, de Darcy Ribeiro (1997), depreendendo-se que toda gente é sempre entidade, do *eu*, do *nós*.

<sup>43</sup> *Aqui* sentimos com outra mulher, em outro lugar, Keiko, a dor de uma “notícia” inesperada, mas cortante; Keiko é a principal personagem do conto “Quando chove parece humano”, de Giovanna Rivero (2021, p. 39-68). Sintamos com ela, com Keiko: “A mulher que a traz – Braulia – a empurra suavemente. A menina diz que procura o senhor Sugiyama. A pele cor de canela contradiz os olhos asiáticos. A Sr<sup>a</sup> Keiko sente que seu coração se transforma em uma máquina cheia de pás, dessas que seu pai adquiriu quando começaram com a fábrica de macarrão. Pás que acabarão esquarterando os órgãos que acusam sua dor: o coração, o estômago, os pulmões, os ovários. Todos os que têm a ver com amar, possuir, respirar, entender e perdoar” (Rivero, 2021, p. 61).

Richard (Brad Pitt), junto, é um peso também grande demais, e contra ele pesa a culpa, a culpa que às vezes depositamos em alguém para “aliviar” a dor que não passa.

Um “típico” casal norte-americano que, para se afastar da “vida” que sempre lembra e traz a morte do filho, excursiona para “outro mundo”, a África, Marrocos, o deserto. Susan, em um dado momento, sentada à mesa com o marido, junto de outras dezenas de turistas europeus, recusa a água africana, e até o gelo, preferindo a Coca-Cola, evitando a água – assim ela entende – “contaminada” pela “barbárie”. Ela pergunta: “Por que estamos aqui?” O marido tenta distrações, fala até de amor, mas importa pouco o lugar quando o lugar somos (sempre) nós mesmos.

Branca, loira, a pele é tão clara que com facilidade contrasta com tudo o resto, ainda mais quando o ônibus avança entre montanhas áridas, sol forte e calor intenso. Com a cabeça encostada na janela, seus olhos ou vagueiam o nada, ou preferem-se fechados, o que parece não alterar nem a vista e nem os pensamentos. O marido, na poltrona ao lado, parece cada vez mais um estranho, enquanto seu braço e sua mão sentem uma aproximação, um aconchego, um toque, mesmo que rápido, mesmo que fugaz...

Um estampido! E então, a blusa fina que cobre Susan se gruda na pele “colada” pelo sangue que começa a escorrer na altura do ombro. Um projétil estranho de arma de fogo atravessou o vidro da janela e agora se aloja como fogo naquele corpo igualmente estranho, estrangeiro. O ônibus para; o pânico é total. Em meio ao “nada”, como em uma “anti-civilização” ocidental, o socorro mais próximo, diz Anwar (Mohamed Akhzam), guia local, fica a poucos quilômetros; não um hospital, mas um “médico” que atende em sua cidade, Tazarine. Sem outra opção, Richard “convence” as/os demais turistas, e o ônibus deixa o asfalto, e segue por terra de chão, misturando desespero, dor, sangue, suor e poeira.

Na cidadezinha de casas *monocromáticas*, Richard carrega a esposa nos braços até um quarto, onde é atendida. O quarto não é, definitivamente, o da casa de Susan, nem sua casa, nem seus cômodos, nem seus móveis, nem sua piscina... No chão, sobre tapetes *arábicos*, agoniza. O marido, muito sem jeito, a consola... O “médico” chega, e, com sua mochila de veterinário, a examina. A bala está junto ao ombro, presa entre ossos. É possível, ali, com os instrumentos que tem, apenas estancar a hemorragia. Retira da bolsa uma agulha “velha” e, com um fio, transpassa aquela pele clara. A dor grita. O choro cruza paredes, casas, montanhas, continentes inteiros... Naquela terra estranha, um estranho “médico” é a sobrevivida de que precisa Susan... Um “médico-veterinário” e, depois, como uma anestesia a *aliviar* a dor, uma velha senhora...

Sim, uma senhora idosa (avó de Anwar [Sfia Ait Benboullah]) tudo acompanha e observa desde a chegada de Susan, esta fragilidade branca ainda mais empalidecida pelas dores de um tiro, e de perdas que só o coração de uma mãe sabe como dói. A Avó de Anwar, uma “antípoda” de Susan. Uma local, uma mulher dali, uma senhora de idade que aprendeu com o tempo o tempo da dor, e de seus *alívios*. Ela se aproxima de Susan. A toca... E com sua fala em língua berbere, *estranha* – de línguas a emitiriam sons incompreensíveis, uma para outra –, oferece a Susan um grande cachimbo (Figura 2). Uma de suas mãos, devagar, ergue levemente a cabeça do “ocidente” enquanto uma fumaça do “resto”<sup>44</sup> começa a habitar a boca, a garganta, os pulmões, e, então, o corpo todo de Susan... E, então, Susan é aconchegada novamente no chão, se acalma, a dor suaviza... até adormecer.

Figura 2



Fonte: *Babel* (1h03min08s).

Um tempo depois, acordada, novamente sua condição *humana, demasiadamente humana* pulula através de um pedido de ajuda para algo *idem, humano, demasiadamente humano*: “Richard, preciso fazer xixi...” O marido a ajuda, enquanto uma bacia “bárbara” se molha de “restos ocidentais”... Então, ela e ele se olham, ela e ele se aproximam ainda mais, ela e ele percebem que não há lugar que não possa ser, não importa onde, lugar de um encontro, de um outro e novo encontro, daqueles que as vidas pedem sem cessar, daqueles, só daqueles...

---

<sup>44</sup> Tanto em aproximação a Edward W. Said, do *Oriente como invenção do Ocidente* (2007), como a Achille Mbembe (2017). Este escreve: “O Resto [o negro; a África] – figura, se o for, do dissemelhante, da diferença e do poder puro do negativo – constituiria [para a Europa, para o Ocidente] a manifestação por excelência da existência objectal. A África, de um modo geral, e o Negro, em particular, eram [são] apresentados como os símbolos acabados desta vida vegetal e limitada” (Mbembe, 2017, p. 28).

E então, já após as/os demais turistas abandonarem “os seus”, pelo medo “estrangeiro” em uma cidade de nome Tazarine; após conversas e mais conversas com a embaixada norte-americana no Marrocos, com conhecidos e desconhecidos do Estado; após o império capitalista todo “concordar” que uma vida branca também importa (porque outras parecem não importar nada...); após horas e horas, um helicóptero-ambulância pousa enfim naquele “fim de mundo”, Tazarine... Susan é embarcada, e, já devidamente acomodada, Richard se despede de Anwar – guia, estrangeiro... *irmão* – e oferece-lhe alguns de seus dólares; Anwar recusa: ali a dor é partilha, e a generosidade, uma “senhora” do cuidar. Anwar, que orou para Alah, que também orou por Susan...

### Amélia

Figura 3



Fonte: *Babel* (11min39s).

Mexicana, Amélia (Adriana Barraza) é empregada doméstica em cidade norte-americana próxima à fronteira com o México. Junto à casa, cuida de duas crianças, um menino, Mike Jones (Nathan Gamble), e uma menina, Debbie Jones (Elle Fanning); ele e ela, branco e branca, loiro e loira. Ela e ele, filho e filha de Susan e Richard. Alguém, afinal, precisa cuidar da casa e das crianças quando o casal, atormentado, decide *aliviar* as dores com uma viagem.

Amélia não se encaixa nos padrões fenotípicos da “típica” mulher norte-americana. De pele cor de canela, cabelo escuro, corpo “mais cheio” que longilíneo, traz em si toda a história indígena e camponesa mexicana e... latino-americana. Uma outra “Gloria Anzaldúa”, por que não? Uma “chicana”, uma “nueva mestiza”<sup>45</sup>... Trabalha na casa da patroa e do patrão, há vários anos, 16 anos... O inglês lhe sai acusando a estrangeiridade dessa típica mulher hispânica a mover “clandestinamente” também o “*american way of life*”!

---

<sup>45</sup> Em aproximação a Gloria Anzaldúa (2019).

A casa da patroa e do patrão é de uma alvenaria *perfeita*, com cômodos e móveis fartos. Limpa pelas mãos “do México”, é sempre impecável, inclusive o quarto de Debbie e Mike. Os alimentos fartam a geladeira, o *freezer*, enquanto cadeiras e sofás *aliviam* o corpo. O telefone sempre está próximo, enquanto um fogão a gás e elétrico “prepara” as coisas de comer. No quarto das crianças, um globo terrestre ensina as capitais, os países e os continentes; na TV, desenhos animados animam a pequena e o pequeno. Já, no quarto de Amélia, “pequenas coisas” da religiosidade popular mexicana, e outras, cobrem parte de uma mesa pequena...

Em meio ao tiro em Susan, Amélia tem a festa de casamento do filho em um pequeno vilarejo depois da fronteira, no México. Sem ter com quem deixar as crianças, leva-as junto. Lá, um “outro mundo” – nem tão longe quanto Marrocos, mas nem tão perto da “Time Square”... Passada a “imigração” mexicana, sem controle algum, Mike, no carro do sobrinho de Amélia (Santiago – Gael Carcía Bernal), diz: “Minha mãe me disse que o México é muito perigoso...”, ao que Santiago brinca: “Sim, tem muitos mexicanos...” E o “mundo” ri junto... Já na vila, Amélia está entre as suas, entre os seus. Debbie e Mike, a princípio, são os estrangeiros em meio a outras gentes, muitas delas crianças, e entre, inclusive, galinhas; mas, em pouco tempo seus corpinhos brancos se amigam junto, em correrias e alegrias.

Antes da festa, Amélia se ajeita, se apronta, enquanto um ou outro ajuste é feito em seu vestido vermelho. E então leva o filho para casar no encontro e na festança que se estende junto ao pátio, enquanto o dia dá lugar à noite. E sorri, e chora, e dança, e paquera... e beija. Sua “meia-idade” é preenchida com outra “meia-idade”, enquanto a festa parece nunca acabar.

As crianças já dormem, mas se assustam com um outro “tiro”... É hora de voltar, é hora de pegar a estrada. Para Amélia, é hora de deixar a terra de novo, outra vez, é hora de beijar o filho agora casado, é hora de atravessar o mundo naquela fronteira como porteira mais fechada que aberta. E voltam com Santiago, agora já meio “enlouquecido” pela festa e pela bebida... E se vão... Mas, no posto da fronteira, a polícia – o controle, a vigilância – pergunta, perscruta, revista e... Santiago, quando dá, acelera o carro e foge... É desespero... Amélia e as crianças, a certa altura naquelas “estradas” de chão disputadas por policiais e “coiotes”, descem do carro enquanto Santiago procura, sozinho, uma rota de fuga... Ainda é noite...



De manhã, Amélia e as crianças perambulam a esmo em terra árida, sol cada vez mais forte, sombra pouca, água nenhuma. Amélia, percebendo cansadas as crianças, deixa-as “escondidas”. Quando encontrar ajuda voltará para cuidá-las – é o que pensa, é o que imagina... Vaga para lá e para cá naquele deserto todo igual, entre os pequenos arbustos que parecem, de perto ou de longe, todos os mesmos... (Figura 4) E perde as crianças... E se perde mais ainda...

Figura 4



Fonte: *Babel* (1h49min34s).

Até que é “achada”... Um policial de fronteira a aborda, a prende... E é interrogada de novo... Seu inglês é sua própria “denúncia”. A conversa é autoritária, enquanto o policial pergunta outra vez, e vai “demonstrando” os “erros” daquela mulher *mestiça*, diante de um homem branco, daquela empregada doméstica diante do poder, daquela *estrangeira* diante do “Império”... Sem dó nem piedade é deportada, afinal, e para sempre.

## Chieko

Figura 5



Fonte: *Babel* (44min34s).

Nenhum som há ao redor. Não adianta teimar, não adianta “gritar”, não adianta chorar, não adianta... Nada, nenhuma voz será ouvida, nenhuma música será sentida, nenhum uivo de chacal ou coioote será ouvido, nenhum estampido de tiro será nem minimamente flagrado... Chieko (Rinko Kikuchi – Figura 5), surda e muda de voz e ouvido, “ouve apenas” a dor da perda da mãe, que parecia ser a única a ouvi-la...

Em uma Tóquio hiper *hi tech*, seu telefone, e outros aparelhos de vibração ou luminosos, são também seus ouvidos, sua boca – além de papel e caneta, quando precisa. Adolescente, sente o corpo arder, como em uma “trans-transferência” da perda da mãe para outros corpos possíveis de habitação, de morada, de aconchego. A relação com o pai parece instável, como se fosse necessário sempre achar um culpado para nossa existência – às vezes sem alguém para ouvir ou sem alguém para falar...

Sua melhor companhia são outras adolescentes, também colegas de escola. Com elas, “fala e escuta”, com elas passeia, vagueia, curte o mundo, uma bebida, outras amigas e outros amigos, jogos eletrônicos, *fast food*, um jogo de vôlei, um dentista a usar “material esterilizado”, uma praça com chafariz, um *playground*, bebidas e drogas, metrô, uma boate, uma música que não houve, um barulho que sente apenas através do “estrondo” de luzes de um Japão inteiro. Sem voz e sem escuta, faz com que o corpo fale “por si”, diante de jovens em um bar ou diante de seu dentista... Mas não parece haver espaço o suficiente para acalmar seu fogo de corpo, sua solidão da alma, a falta da mãe... De tanta “des-espera”, é capaz de entregar-se nua até para um estranho policial, que procura o pai a respeito de uma arma de caça, que o mesmo parecia ter presenteado a um guia de caçada em montanhas marroquinas...

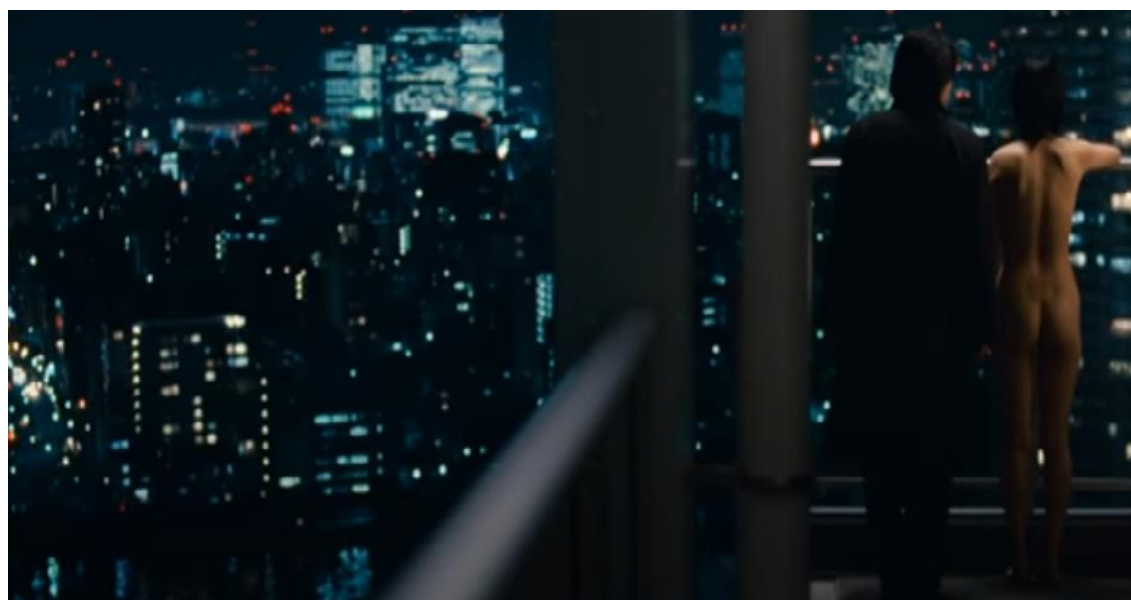
Suas aproximações junto a “estranhos” são até buscadas, mas as distâncias logo se mostram grandes demais quando uma voz e uma escuta não querem nem falar e nem ouvir. Perdida, desiludida e “des-esperada” na cidade mais populosa da Terra, seu “eu” é nada, invisível e silêncio junto a quase 40 milhões de humanas e humanos com pressa, com muita pressa. Sua língua serve, ali, absolutamente para nada. Então, repete o gesto: só um corpo nu parece poder falar...

O apartamento onde vive quase encosta no céu. 31º andar. Sapatos à porta, muitos móveis e muitos cômodos, sacada em casa “cobertura”. Um gato branco “lambe” os cantos e as paredes, enquanto uma televisão, sem parar, avança de um canal para outro: o mundo de *news* e *fake news* parece até maior que o próprio mundo, e de uma repetição e tédio sem fim. Um incenso para bem-fazer e *benzer* o mundo... Sempre “mal-humorada”, uma última

saída é tentada: uma vez que entende que *só seu corpo nu parece poder falar*, Chieko, então, se despe para o mesmo policial estranho, que... recusa a “oferta” enquanto afetos anti-poder, anti-uso estatal da força, e anti-monopólio da violência, ocupam o apartamento de vez.

Sozinha, Chieko vasculha o mundo e vê Tóquio inteira, diante de si, abaixo de si, mas não junto de si (Figura 6). Na sacada do andar mais alto da torre “babel”, ela sente-se *a si*, apenas. Nada de vento, de brisa nem de frio. O corpo *em dor* é como que insensível demais diante de qualquer sentido ou movimento: já não ouve, já não fala, já não come, já não respira, já não sente... A multidão, lá embaixo, está ocupada demais com seus trabalhos, diversões... e pressa. Enquanto seu corpo *em silêncio* clama apenas uma mãe.

Figura 6



Fonte: *Babel* (2h13min00s).

Parece não haver, igualmente, solidão maior do que aquela em meio à multidão maior do mundo. Até porque o lugar é feito mais do que um amontoado de população “estática-estatal-estatística”<sup>46</sup> junta em um “mesmo” espaço. Lugar é gente que ama gente, que afeta gente, que até “fala” com a gente, que “deixa” a gente em paz quando a paz pede para ficar só, que nem se importa com muita roupa ou com roupa nenhuma, lugar onde a completude pode ser nua, e a nudez pode ser toda, tudo.

---

<sup>46</sup> Em aproximação a Ruy Moreira (2006) – “o homem estatístico”.

## Zohra

Figura 7



Fonte: *Babel* (4min23s).

Muitas vezes, pessoas habitam a vida de outras porque foram faladas, escritas, ou mostradas por outras, e, assim, já se “segue o caminho” com elas juntas. Essas outras, então, talvez nunca saibam que vivem “juntas” de outras – mas o que isso importa? Em um livro ou em um filme, por exemplo, personagens “secundárias/os” (e outras/os, ainda, nem tanto) podem estar apenas “de passagem”, e até nem figurar como *algo* que as/os façam lembradas, lembrados... Certamente isso não valia para Zohra (Wahiba Sahmi – Figura 7), meio que “escondida” junto à casa pastoril em montanhas marroquinas, mas também entre o serviço doméstico, ajudando a mãe, e entre os olhares de um dos irmãos, Yussef (Boubker Ait El Caid)... No entanto, lá está ela.

Diferente de Chieko, que não fala e não ouve por uma condição físico-biológica, Zohra parece pouco falar – mesmo que, sem dúvida, *tudo* ouça – junto a um espaço-tempo “cosmoperceptivo”<sup>47</sup> completamente distinto do nipônico urbano-metropolitano-cosmopolita. Com a autoridade centrada no homem, respaldada também nos filhos (e não nas filhas), a situacionalidade de Zohra é uma constante relação com a mãe, como que aprendendo sua posição em meio a pastores, montanhas, cabras e chacais. Na mesma direção, mesmo que talvez a sua idade seja próxima à de Chieko, a “adolescência” de Zohra não necessariamente pode ser comparada com a daquela.

---

<sup>47</sup> Em aproximação a Oyèrónké Oyèwùmí (2021), que desenvolve a ideia de “cosmopercepção” em contraponto à de “cosmovisão”; para a ela, “O termo ‘cosmovisão’, que é usado no ocidente para resumir a lógica cultural de uma sociedade, capta o privilégio ocidental do visual. É eucocêntrico usá-lo para descrever culturas que podem privilegiar outros sentidos. O termo ‘cosmopercepção’ é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais.” (Oyèwùmí, 2021, p. 29). A autora, no livro citado, discute a construção de um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero, a partir da Iorubalândia (lugares e culturas Iorubá).

Zohra brinca, trabalha, e cuida de irmãs e irmãos menores. Mas Yussef, irmão de quase mesma idade, a olha como olham os meninos que, em certa idade, começam a ver em uma menina mais que a “inocência”. Zohra sabe as “intenções” do irmão, que volta e meia a espia por um pequeno furo na parede “frágil” de tijolos, pedras e barro. E, quando um incidente envolvendo Yussef e o irmão Ahmed (Said Tarchani) se agrava, a tal ponto do pai (Abdullah – Mustapha Rachidi), enfurecido, emparedá-los, Ahmed “cagoeta” contra Yussef pelas espiadas “ímorais”. A irmã, Zohra, então, como a “pecadora” mais vil, é bofeteada pelo pai... Sua nudez ali é “ímoral” demais, mesmo diante dos olhos de um irmão, diante do peso das montanhas às costas do pai.

Zohra vive entre as suas e entre os seus. Montanhas, cabras e chacais de um lado, e de outro, também. Ajuda a mãe na limpeza de uma pequena casa feita de materiais próprios do lugar. Paredes de pedras e barro, portas e janelas de madeira e algumas latas para ajeitar os buracos, enquanto outro buraco esconde a mira de Yussef em Zohra... Com água escassa, as roupas são lavadas à pedra, tábua pequena, e sabão pouco, em “poça” de água não muito longe de casa. Enquanto dentro de casa o fogo de chão ajuda no preparo da comida, nas paredes de fora são penduradas as peles de cabras que poderão dar algum dinheirinho. Nessa lida, os cabelos de Zohra são presos junto ao véu (Figura 8), e seu corpo coberto por roupas de menina-mulher camponesa-pastora berbere, enquanto cuida das/dos menores, vendo “miúdos” também de cabras estendidos em um arame...

Figura 8



Fonte: *Babel* (1h17min24s).

O irmão a espia, mas a *culpa* é dela. Se mostrou, e não devia. Desejou também, mas não podia. Tentou fazer-se mulher, mas o tempo ainda era *cedo demais*, o lugar ainda *longe demais*, os olhos que *não viam*, ainda eram vigilantes demais. Em meio ao “caos”, um rifle estrangeiro “japonês”, que apenas deveria servir para espantar chacais, “mata” o irmão Ahmed. Em meio à humildade de Zohra, de sua mãe, de seu pai, de irmãs e irmãos, de vizinhas e vizinhos de *atrás* das montanhas, da casa, do fogo de chão, de cabras e da terra seca e árida, o Estado (marroquino, estadunidense, japonês... pouco importa) é sempre o poder capaz de “desnudar” ainda mais a vida – e, no extremo, de fazê-la morta e enterrada, junto ao cemitério de pedras, de pastoras, e pastores.

### “Curandeira”

Figura 9



Fonte: *Babel* (40min47s).

Mais que observar, inspira. Mais que perscrutar, escuta. Mais que impor, se junta. Mais que olhar, sente. Mais que medir, ajeita. Mais que “objetiva”, envolve. Mais que imparcial, partilha... O saber se mistura com a sensibilidade emanada de espaços-tempos múltiplos. Por isso “Temporina”, por isso “Espaçorina”<sup>48</sup>... *Espaçorina*: sob, sobre ou junto à terra, a seus seres (minerais, vegetais, animais, humanos, “coisais”...), ela figura no próprio rosto os veios abertos pelo mundo. Então, diante dela, tudo e todos parecem a “precisão” da vida, de viver, na qual o cuidar sempre assume o protagonismo.

Amélia, Chieko, Zohra, ou mesmo Susan, pouco importam os nomes, seres – como *comuns*, comunitários e coletivos a sempre *depende* das companhias para a vida – gritam, cada

---

<sup>48</sup> Uma apenas “licença poética” inspirada na personagem “Temporina”, de *O último voo do flamingo*, de Mia Couto (2005) – Temporina, no livro, é a “velha-moça” do tempo.



um: “me ajude!”, ou “me cuide!”, ou “preciso de ti!”, mesmo sem falar, pois que a dor não necessariamente – e talvez muito pouco – se revele em línguas de uma toda babel. A dor gritada escuta, e ela é simplesmente o espaço-tempo da espera anticapitalista, antiacumulação, antitrabalho abstrato e alienado, antipressão, antidepressão, antipressa, por isso espera contemplativa<sup>49</sup>, que chega em vagar, naquilo que nominamos “espera-nça”.

E curiosamente: nem o nome da “avó de Anwar” (é assim que *sites* sobre o filme trazem a personagem) é falado, apontado, nem uma única vez, nem quase como coadjuvante, muito menos protagonista. Sua passagem é *tão* passageira que a intenção “antropológica” talvez seja essa mesma: o trânsito de espaços-tempos de contraponto ao capitalismo, colonialismo, racismo, patriarcado, genocídio e “geocídio” deve ser breve como um tiro, e não como a fumaça benzedeira que requer a temporalidade do cuidado como condição das próprias *geografias de afeto*<sup>50</sup>.

Então, essa nossa Espaçorina (Figura 10) se aproxima de Susan, e – como já dissemos antes – oferece um grande cachimbo... Uma de suas mãos, devagar, ergue levemente a cabeça do “ocidente”, enquanto uma fumaça do “resto” começa a habitar a boca, a garganta, os pulmões e, então, o corpo todo de Susan... E, então, Susan é aconchegada novamente no chão, se acalma, a dor suaviza... até adormecer...

Figura 10



Fonte: *Babel* (42min28s).

<sup>49</sup> Em aproximação a Byung-Chul Han, tanto em *A sociedade do cansaço* (2017), quanto em *Favor fechar os olhos: em busca de um outro tempo* (2021).

<sup>50</sup> Em aproximação a Doreen Massey (2008), referindo-se à possibilidade de “imaginar geografias muito diferentes de afeto e lealdade” (p. 265).

E enquanto a estranha, a estrangeira, Susan, mas talvez já não mais tanto, parece sonhar, *Espaçorina* se mantém ali, em vigília, até porque sabe que o tempo requer um cuidado *sem limites* para que aquela brancura de gente, de pele, de cabelo e de olhos possa, mesmo que em brevidade, *se nutrir* da terra dali. Porque ainda quando a fumaça habitava aquele estranho corpo, quando ainda o *incenso* já se acomodava junto aos pulmões, ao estômago, ao coração, e também ao útero e aos ovários, quando Susan ainda *transitava* entre a dor, e o sono que já vinha, ainda naquele momento pode escutar: “Estou aqui ao seu lado velando pelo seu sono...”

### **Aqui ao seu lado (considerações finais)**

Em *Babel*, as fronteiras são várias, as mulheres são múltiplas, as intimidades, cortantes. A fronteira entre o Ocidente e o “Oriente” se mistura ao pequeno buraco na parede de pedras da casa, e expõe *proximidades* de desejo entre Zohra e Yussef, na aridez de terras berbere, no extremo noroeste da África. A quilômetros dali, mas certamente não muito distante, em momento após a oração de Anwar a Alah, Susan, esta mulher estrangeira, precisa do marido para uma pequena bacia dar lugar à calcinha, e um xixi sem o gelo da terra “bárbara” *aliviar* o corpo – onde também pouco antes um cachimbo fez verter uma fumaça “transcosmoperceptiva”. Ali, em solidariedade marroquina-islâmica. Mais ou menos 14 mil quilômetros, a leste, “materiais esterilizados” de uma clínica dentária se misturam a uma “impaciência orgástica” de uma adolescente em Tóquio, mas repelida com “repugnância” pelo homem – e depois, mais tarde um pouco, a metrópole maior do mundo assistirá a nudez escancarada. Em torno de outros 10 mil quilômetros desde o Japão, ainda a leste, a aridez fronteiraça entre Estados Unidos e México expõe não um buraco na parede, mas buracos em uma meia-calça em pernas *estrangeiras* sob a vigilância do “Império”.

Desse modo, *aqui ao seu lado*, em todos os lugares de *Babel*, um íntimo/estranho *espia* a outra, o outro. Há, sim, tentativas de “espações” em contraponto, mas em todas elas, mais ou menos ao mesmo tempo, o poder de vigiar, de *espionar*, de prender, e de punir, parece se impor em todos os quadrantes<sup>51</sup>. Na comunidade pastoril das montanhas marroquinas, tão ou mais emblemática que a perseguição da polícia aos irmãos Yussef e Ahmed, e ao pai, é observar seu vizinho e sua esposa serem espancados para confessar o que a cumplicidade de gentes da terra têm como ética do não-abandono. Em outra *aridez*,

---

<sup>51</sup> Em aproximação a Michel Foucault (2008), *Vigiar e punir*.

em posto de imigração, como em Tijuana, na “passagem” entre México e Estados Unidos, a polícia espia mais documentos de gentes, enquanto, adiante um pouco, algemas deportam “16 anos” de cuidado... As polícias são, assim, quase todas, a expressão simbólica, mas sobretudo prática, da violência como um outro *meio* de uma política de guerra.

Contudo, repitamos, *há tentativas de “espiações” em contraponto...* Enquanto Zohra é repreendida pelo pai, a mãe, Yasira (Fadmael Ouali), tanto presente a tragédia como sente uma “culpa” da filha que nem dela é, nem da mãe, nem de Yussef, nem de ninguém... A fragilidade humana toda parece *se despir* junto com Chieko, enquanto um pai, que também já é mãe, busca protegê-la da altura mais alta da solidão, em um mundo de sons cada vez mais potentes, mas de abandono do silêncio... Na festa do filho, em vilarejo mexicano, Amélia sente no corpo não uma cidadania cindida e negada, mas as mãos de outro corpo que pede o “com-tato” como que uma meia fina a cobrir uma pele arrepiada... E, em um pequeno quarto de uma pequena casa em uma pequena cidade marroquina, Tazarine, um cachimbo *estrangeiro* se amiga do “Império” para, apenas, fazê-lo dormir, para que então outros mundos habitem seus sonhos, para que outras gentes antirracistas se acheguem em sua própria casa...

Essa *babel*, essas fronteiras, essas mulheres, essas *intimidades*, violadas e violentadas em todos os lugares, *ao final* se achegam às suas, aos seus. Os gestos, ali, são todos em reciprocidade, seja em meio ao “estrangeiro”, seja em meio a “topofilias”<sup>52</sup>. Como se a dor individual-corporal-íntima fosse grande demais, impossível de caber no mundo; é preciso que ela seja partilha, compartilhada, e, do *choque* potencial que aciona, crie afetos maiores e mais profundos. Assim, Susan beija e é beijada pelo companheiro, Richard, na *casa estrangeira*; Amélia abraça e é abraçada pelo filho, na terra sua, já expulsa de outra; e Chieko, junto ao pai, sentem uma e outro as mãos, pois que delas se faz também o mundo... (Figura 11).

E Zohra? E a “curandeira”, avó de Anwar? Talvez, *quem sabe*, tenham se encontrado depois, se olhado e sentido que algo *estrangeiro/próximo* as ligava... Talvez, então, tenham se aproximado, se olhado melhor, trocado algumas palavras e compartilhado um grande cachimbo... Quem sabe, até, na companhia de outra mulher, já sem fronteira alguma, mesmo que de outro lugar, uma outra mulher, Aline...

---

<sup>52</sup> Em aproximação a Yi-Fu Tuan (2012), *Topofilia*.

Figura 11



Fonte: *Babel* (1h55min28s, 2h02min07s e 2h14min52s, respectivamente).

\*

## Aline

Figura 12



“Aline Brito”, *perfil*, Facebook (2021).

Aline Robles Brito do Nascimento vivia em Ponta Porã, fronteira “com o Paraguai”. Ali, além das línguas portuguesa e espanhola, a guarani é também *língua da terra*, sobretudo junto às gentes *de lá*, paraguaias. Junto a essas todas, outra multiplicidade de

línguas *se mistura*, como o árabe, o mandarim, o sul-coreano, o inglês... Entre *hegemônicas* e *subalternizadas*, línguas e gentes foram ali a sua babel, junto a *simplicidades* e *complexidades* que as vidas sugerem ou impõem.

Aline graduou-se em Administração de Empresas – e não em Geografia... Fez o mestrado em Desenvolvimento Regional e Sistemas Produtivos – e não em Geografia... Mas em seu currículo “Lattes” já constava, em 2021: “Doutorado em andamento em Geografia”... Como já dissemos antes, durante a disciplina “Tópicos Especiais em Geografia”, uma das primeiras que cursava junto ao PPGG, a inquietude a destacava. Como parte das atividades da disciplina, já assistira o filme *Babel*, e dissera que muitas coisas nele também a atravessavam, pois que era de *fronteiras* que *falava*... No entanto, nunca saberemos como teria sido a sua leitura de *Babel*, seus cortes e recortes, suas tônicas e ênfases. Sabemos, entretanto, que Aline, ao assistir ao filme, viu e ouviu – e certamente sentiu – uma das músicas de sua trilha sonora, “Tú me acostumbrastes”, de Frank Dominguez. Sozinha, ou junta às suas e/ou aos seus, *amores* de sempre, deve também pensado em “Tú...”, nelas e neles... A música foi composta em Cuba, em *nuestra* América Latina, ainda em 1957, mas certamente não há nem fronteiras temporais, e nem espaciais, capazes de impedir e limitar os afetos que ela faz habitar em cada uma e em cada um de nós... Junto com Aline, *ouçamos-a*<sup>53</sup>...

### ***Tú me acostumbraste***

Frank Dominguez (1957)

*Tú me acostumbraste  
A todas esas cosas  
Y tú me enseñaste  
Que son maravillosas  
Sutil llegaste a mi como una tentación  
Llenando de ansiedad mi corazón  
Yo no comprendía cómo se quería  
En tu mundo raro y por ti aprendí  
Por eso me pregunto al ver que me olvidaste  
Porque no me enseñaste como se vive sin ti  
Por eso me pregunto al ver que me olvidaste  
Porque no me enseñaste como se vive sin ti  
Porque no me enseñaste como se vive sin ti  
Porque no me enseñaste como se vive sin ti*

---

<sup>53</sup> Se preferir, acompanhe a canção, na voz de Chavela Vargas, em recorte de *Babel*, em <https://www.youtube.com/watch?v=xEeP2LNQM6E>. Ou, ainda, na voz de Omara Portuondo e Natalia Lafourcade (Los Macorinos), em [https://www.youtube.com/watch?v=ud5mc\\_\\_idFY](https://www.youtube.com/watch?v=ud5mc__idFY).

A última palavra de Aline, em mensagem que ainda trocamos na última sexta-feira de sua vida, conversando sobre trabalhos da disciplina e possibilidades em concluí-los, foi, simplesmente, de agradecimento, simplesmente...

De coração 🙏

\*

### Referências bibliográficas

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands. La frontera. La nueva mestiza**. Madri: Capitán Swing Libros, 2019 [1987].

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: EdUFMG, 2007.

COUTO, Mia. **O último voo do flamingo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, v. 3. São Paulo: Ed. 34, 1996.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 35. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

GOETTERT, Jones Dari. Babel e o mundo das vozes "mudas e surdas". In: SANTOS, Carolina Barbosa Lima; SANTOS, Rosana Cristina Zenelatto. (org.). **Cinema (d)e Horror: ensaios críticos**. Campo Grande: Life Editora; Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul/FIC, 2011, p. 65-84.

HAN, Byung-Chul. **A sociedade do cansaço**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2017.

HAN, Byung-Chul. **Favor fechar os olhos: em busca de um outro tempo**. Petrópolis: Vozes, 2021.

INGOLD, Tim. **Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. Petrópolis: Vozes, 2015.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. 2. ed. Lisboa: Antígona, 2017.

MOREIRA, Ruy. **Para onde vai o pensamento geográfico**. Editora Contexto: Rio de Janeiro, 2006.

OYĚWŪMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

RIBEIRO, Darcy. **Gentidades**. Porto Alegre: L&PM, 1997.

RIVERO, Giovanna. **Terra fresca da sua tumba**. São Paulo: Incompleta; Jandaíra, 2021.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.



SILVA, Joseli Maria; ORNAT, Marcio Jose. O corpo como espaço: um desafio à imaginação geográfica. *In*: PIRES, C.; HEIDRICH, A.; COSTA, B. (org.) **Plurilocalidade dos sujeitos**: representações e ações no território. Porto Alegre: Compasso Lugar-Cultura, 2016, pp. 56-75.

TUAN, Yi-Fu **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Londrina: Eduel, 2012.

### **Referência filmica**

**Babel**. Filme. Alejandro González Inárrito. Paramount. México, França, EUA, 2006.

## AUTORAS E AUTORES<sup>54</sup>

**Amália Aparecida Arrieiro de Souza Peres:** mestranda no Programa de Pós-Graduação em Geografia (FCH-UFGD). E-mail: amaliaaparrieiro@hotmail.com

**Anderson Aparecido da Silva:** mestrando no Programa de Pós-Graduação em Geografia (FCH-UFGD). E-mail: andersonaparecido52@gmail.com

**Caio Cezar Pedrollo Machado:** doutorando no Programa de Pós-Graduação em Geografia (FCH-UFGD). E-mail: pedrollo.machado@gmail.com

**Cibele Runichi Fonseca:** mestranda no Programa de Pós-Graduação em Geografia (FCH-UFGD). E-mail: runichi.cibele@gmail.com

**Cláudia Maria Cândida da Costa Lugli:** doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Geografia (FCH-UFGD). E-mail: costalugli@hotmail.com

**Cleiton Rodrigues de Almeida:** mestrando no Programa de Pós-Graduação em Geografia (FCH-UFGD). E-mail: cleitonalmeida@ufgd.edu.br

**Danielle Guimarães Silva Coiado:** doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Geografia (FCH-UFGD). E-mail: dani.coiado@gmail.com

**Edmundo Públio Dineli da Costa Júnior:** mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Geografia (FCH-UFGD). E-mail: edmundo.junior188@academico.ufgd.edu.br

**Enio Alencar da Silva:** mestrando no Programa de Pós-Graduação em Geografia (FCH-UFGD). E-mail: enio.alencar@yahoo.com.br

**Eusania Marcia Nascimento:** mestrando no Programa de Pós-Graduação em Geografia (FCH-UFGD). E-mail: eusania\_marcia@hotmail.com

**Guilherme Aurélio Crestani Magalhães:** mestrando no Programa de Pós-Graduação em Geografia (FCH-UFGD). E-mail: guicrestani@hotmail.com

**João Paulo de Matos Falcão:** mestrando no Programa de Pós-Graduação em Geografia (FCH-UFGD). E-mail: joaopaulo.et@hotmail.com

**Jones Dari Goettert** – Professor do Curso de Geografia e dos Programas de Pós-Graduação em Geografia e em Ensino de Geografia em Rede Nacional (FCH-UFGD). E-mail: jonesdari@ufgd.edu.br

**Mariana Santos Lemes:** doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Geografia (FCH-UFGD). E-mail: marilemess@gmail.com

---

<sup>54</sup> As menções “mestranda/o” ou “doutoranda/o”, por exemplo, referem-se ao período de realização da disciplina “Tópicos Especiais em Geografia” (no primeiro semestre de 2021), momento de produção dos textos.

**Marieli Maria Pauli:** doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Geografia (FCH-UFGD). E-mail: marielimaria.ps@gmail.com

**Marli Avelino Santos:** mestranda no Programa de Pós-Graduação em Geografia (FCH-UFGD). E-mail: marliavelino1@gmail.com

**Mateus Janú de Lima:** mestrando no Programa de Pós-Graduação em Geografia (FCH-UFGD). E-mail: mateus.janudelima@gmail.com

**Patrícia Pogliési Paz:** mestranda no Programa de Pós-Graduação em Geografia (FCH-UFGD) e técnica-administrativa na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). E-mail: ppatipaz90@gmail.com

**Priscila Moreira Santos:** mestranda no Programa de Pós-Graduação em Geografia (FCH-UFGD). E-mail: priscilamoreira@ufgd.edu.br

**Rubens Alves da Silva:** mestrando no Programa de Pós-Graduação em Geografia (FCH-UFGD). E-mail: alvess.rubens@gmail.com

**Talita Padua Dias:** mestranda no Programa de Pós-Graduação em Geografia (FCH-UFGD). E-mail: talita\_padua\_pd@hotmail.com

**Tania Aquino:** mestranda no Programa de Pós-Graduação em Geografia (FCH-UFGD). E-mail: taniafatimaaquino@hotmail.com



**EM ESPESSURAS DE  
GEOGRAFIAS**  
ensaios em espaços  
fílmicos,  
literários e imagéticos

**Volume II**

Anderson Aparecido da Silva  
Cibele Runichi Fonseca  
Danielle Guimarães Silva Coiado  
Eusania Marcia Nascimento  
Jones Dari Goetttert  
Tania Aquino  
(organização)