



As máquinas do Brasil

The Machines of Brazil

Pedro Rena Todeschi

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
pedrorena@hotmail.com

Sérgio Alcides Pereira do Amaral

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
sergioalcides@letras.ufmg.br

Resumo: Este ensaio se propõe a esboçar uma montagem de obras de arte que se relacionam com as máquinas do Brasil: a máquina do Mundo colonial (*Vera Cruz*, de Rosângela Rennó e *Os Lusíadas*, Luís de Camões); a máquina do mundo mineradora (*A máquina do mundo*, Carlos Drummond de Andrade); a máquina de controle do Google Maps (*Nunca é noite no mapa*, de Ernesto Carvalho); a Grande Máquina do capitalismo contemporâneo (*Brasil S/A*, de Marcelo Pedroso e *Arábia*, de Affonso Uchoa e João Dumans); a máquina do golpe midiático (*Lígia*, de Nuno Ramos) e judiciário (*O processo*, de Maria Augusta Ramos); e a re-existência na máquina (*Action Lekking*, de Negro Leo). Nosso objetivo não é o de fazer uma análise em profundidade das obras, mas de traçar um panorama de como a arte revela, interpreta e resiste às diversas máquinas do Brasil. Uma questão central que guiou nosso texto é o modo como a arte se relaciona e intervém esteticamente, no calor do momento, com a política e a história de nosso país. Quando não tratamos de obras contemporâneas, tentamos extrair de obras do passado, como as de Camões, Drummond e Leon Hirszman, reflexões que nos fornecem elementos para a interpretação de nosso presente.

Palavras-chave: a máquina do mundo; literatura brasileira; cinema brasileiro contemporâneo.

Abstract: This essay proposes to outline an assemblage of works of art that are related to the machines of Brazil: the colonialist world machine (*Vera Cruz*, Rosângela Rennó and *Os Lusíadas*, Luís de Camões); the mining world machine (*A máquina do mundo*, Carlos Drummond de Andrade); the control machine of Google Maps (*Nunca é noite no mapa*, Ernesto Carvalho); the Great Machine of the contemporary capitalism (*Break S/A*, Marcelo Pedroso and *Arabia*, Affonso Uchoa and João Dumans); the coup machine of the media (*Lígia*, Nuno Ramos) and the judiciary (*O processo*, Maria Augusta Ramos); and the re-existence in the machine (*Action Lekking*, Negro Leo). Our goal is not to analyse in thoroughness the works, but to draw a panorama of how art brings about, interprets and resists to the different machines of Brazil. One of the pivotal matters that has guided our text is the way art relates to itself and interferes aesthetically in the heat of the moment to the politics and history of our country. When we do not talk about contemporary works, we try to extract from works of the past such as Camões, Drummond and Leon Hirszman reflections that provide us elements to the interpretation of our present.

Keywords: the world machine; Brazilian literature; contemporary Brazilian cinema.

1 A máquina do mundo desde o fim

não morrer numa máquina, re-existir numa máquina
 “Action Lekking A”, Negro Leo

No debate de abertura da mostra *68 e depois*, após a exibição de seu filme *No Intenso Agora* sobre as insurreições de Maio de 68, João Moreira Salles comenta:

Já que estou em Minas Gerais, pra mim é um pouco “A máquina do mundo” do Drummond. Você está andando, a máquina se abre, nesse momento você não tem dúvida de porque você está vivo. Você tem uma conexão com algo que é infinitamente maior do que você. E que no momento das insurreições de rua, é a humanidade, é o seu colega do lado, você tem uma conexão oceânica com as pessoas, você não é mais só você, você e todos os outros, você se sente agente da história, as possibilidades se abrem. E isso acaba, isso fecha. A máquina do mundo, como mostra o Drummond, fecha, e você se vê sozinho, na estrada pedregosa de Minas,

tendo que viver com a memória daquilo. E é aí que se estabelece a dificuldade.¹

Nas manifestações de 2013, a máquina do mundo se entreabriu, os sujeitos se sentiram agentes da história. As minorias se afirmaram, tomaram a palavra e conquistaram seus lugares de fala no espaço público do debate político brasileiro. Porém, as forças reacionárias também partiram para o ataque da opinião pública e canalizaram forças das manifestações para o golpe, com gritos de “Fora Dilma”. Em entrevistas sobre seu filme *No Intenso Agora*, João Salles compara o ano de 1968 com 2013. Perguntado sobre o legado as manifestações no Brasil, ele responde

É um enigma. Tem legado para todos os lados. A reafirmação dos movimentos negros, de periferia, da assertividade, dos movimentos LGBT é consequência de 2013. As pessoas se deram conta de que podiam dizer e se apresentar como militantes das próprias causas, não precisavam mais de instância mediadora. E também apareceram as demandas da direita. Foi a primeira vez que a extrema-direita pôde se apresentar como tal. Tanto o trans quanto o reacionário se assumiram a partir de 2013. E acho também que o impeachment da Dilma não teria sido possível sem 2013. Alguma mensagem foi metabolizada por procuradores e juizes. Eles perceberam que a representatividade estava sendo colocada em questão. A Lava-Jato já existia, mas era tímida, torna-se muito mais agressiva depois de 2013. O Judiciário se sentiu legitimado no seu desejo de colocar o pé na porta e ser protagonista. Porque havia uma insatisfação com o Estado brasileiro, a corrupção, com os horrores das obras de Copa do Mundo e Olimpíadas.²

Com o fim das Jornadas de Junho de 2013 a máquina do mundo se fechou? O que fazer quando as esperanças chegam ao fim e o fim do mundo parece próximo? Há mundos por vir? O ano de 1968 parece ter condensado, a um só tempo, a crise de um mundo conservador, o auge da euforia de um novo mundo que se desenhava e o fracasso das utopias revolucionárias. Podemos dizer que em 2016, com o golpe, os projetos

¹ Trecho do debate disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mEvi_GhKSxw&t=188s. Acesso em: 30 jul. 2018.

² Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/11/13/interna_diversao_arte,640520/no-intenso-agora-e-o-novo-filme-do-diretor-joao-moreira-salles.shtml. Acesso em: 18 fev. 2019.

emancipatórios dos governos petistas chegaram ao fim? O que restou das conquistas alcançadas por Lula e Dilma? As esquerdas fracassaram novamente?

Parece-nos que no momento pelo qual estamos passando no Brasil, com a eleição de Jair Bolsonaro e os diversos retrocessos de seu recente, fomos confrontados bruscamente com o fechamento d'a máquina do mundo. Pensamos que, apesar das contradições dos governos petistas, nos anos de 2003-2016 vivemos 13 anos de exceção em uma história nacional marcada por tantas dificuldades. No momento presente, podemos avaliar as perdas dos ganhos que, ainda que pequenos, foram conquistados nos governos de Lula e Dilma. O Brasil fracassou?

“A máquina do mundo” é o poema que serve de epígrafe para o prefácio de Viveiros de Castro (2015, p. 14) no livro *A queda do céu*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert. Viveiros supõe que nós, os brancos, “reluta[mos] em responder/ a tal apelo assim maravilhoso”, enunciado pelos povos indígenas, nos alertando sobre as diversas catástrofes causadas pelo progresso tecnológico. Viveiros constata: “se as profecias justificadamente pessimistas de Davi se concretizarem, só começaremos a enxergar alguma coisa quando não houver mais nada a ver. Aí então poderemos, como o poeta, ‘avaliar o que perdemos’.” O antropólogo sustenta que devemos “perceber que “a máquina do mundo” é um ser vivo composto de incontáveis seres vivos, um superorganismo constantemente renovado”. Esse ensaio tenta perceber o Brasil como um país complexo composto por diversas máquinas – de dominação, controle, exploração, extermínio –, que exercem poder sobre a vida, e também um país como um superorganismo, sempre renovado por diversos seres e sujeitos que “não morrem na máquina, re-existem na máquina”,³ como canta Negro Leo, que expandem a potência da vida. No poema de abertura de Claro

³ O pesquisador Eduardo Jorge de Oliveira (2018) chama a atenção para a transmissão e a transformação da imagem da “máquina” e da “máquina do mundo” na poesia brasileira, desenvolvida entre Camões (*Máquina do Mundo*) à Ricardo Aleixo (*Máquina zero*), passando por Drummond (*A máquina do mundo*) e Haroldo de Campos (*A máquina do mundo repensada*). Ele sustenta que há um “princípio de máquina na poesia brasileira contemporânea” (p. 188) e afirma que “o nexos da máquina drummondiana aciona uma comunidade de poetas que, apesar de tudo, possuem um vínculo com a transmissão das imagens, conjugando, assim, um modo de viver juntos por intermédio dos próprios poemas” (p. 196). Acreditamos que Negro Leo se insere neste debate das máquinas com sua música *Action lekking A* (2017), propondo uma reflexão sobre o

enigma, Drummond escreve: “aceito que brote/ uma ordem outra de seres/ e coisas não figuradas./ Braços cruzados.”

Acreditamos que este texto, ao invés de apenas avaliar melancolicamente o que perdemos, com *mãos pensas*, pretende avaliar, com *braços cruzados*, as potências de resistência e re-existência que se insinuam no Brasil de hoje frente à máquina do mundo que se fecha. Nos propomos a escutar o apelo *divino, maravilhoso* enunciado pelos diversos sujeitos e povos nos filmes. Na imagem final de *Era uma vez Brasília* (2017), de Adirley Queirós, um corpo aguerrido se coloca, de braços cruzados, frente à um carro em chamas; frente à uma inútil “máquina de correr”⁴ – como sugere o título de um filme sobre as Greves do ABC de 1979, de Roberto Gervitz e Sérgio Toledo: *Braços cruzados, máquinas paradas*.

*

No prefácio do livro *A hipótese comunista*, denominado “O que é fracassar?”, Alan Badiou (2012, p. 7) resume, em uma página, “todos os argumentos do anticomunismo norte-americano” que floresceram nos anos 1950, presentes na “nova filosofia” francesa dos anos 1970, que dizem respeito ao “fracasso” das esquerdas e do comunismo na segunda metade do século XX:

Os regimes socialistas são despotismos infames, ditaduras sanguinárias; dentro da ordem do Estado, devemos opor a esse “totalitarismo” socialista a democracia representativa, que é imperfeita, sem dúvida, mas é de longe a forma menos ruim de poder; dentro da ordem moral, filosoficamente a mais importante, devemos pregar os valores do “mundo livre”, cujo centro e fiador são os Estados Unidos; a ideia comunista é uma utopia criminosa, que, tendo fracassado em todo o mundo, deve ceder o lugar para uma cultura dos “direitos humanos” que combine o culto da liberdade (inclusive, e em primeiro lugar, a liberdade de empreender, possuir, enriquecer, fiadora material de todas as outras) e uma representação vitimário do Bem.

Brasil contemporâneo em que os sujeitos devem “não morrer numa máquina, re-existir numa máquina”.

⁴ A expressão é do conto “A autoestrada do Sul”, de Julio Cortázar.

À luz do momento em que escreveu o livro, em 2008, 40 anos após maio de 68, Badiou se pergunta: “O que restou do labor dos ‘novos filósofos’, que nos iluminaram, isto é, emburreceram durante trinta anos? Qual é o destroço da grande máquina ideológica da liberdade, dos direitos humanos, da democracia, do Ocidente e de seus valores?” A fórmula da máquina ideológica neoliberal responde, com “um simples enunciado negativo, modesto como constatação, nu como uma mão: no século XX, os socialismos, únicas formas concretas da ideia comunista, fracassaram totalmente. Eles próprios tiveram que voltar ao dogma capitalista e desigualitário.” Quais as perspectivas filosóficas da esquerda para superar o fim de tudo e reagir ao sufocante discurso e aparato neoliberal?

O slogan do governo de Margaret Thatcher era *TINA* (*there is no alternative*), ou seja, não há alternativas para o mundo pós União Soviética, senão o neoliberalismo, a globalização, o capitalismo. Em seu livro, Badiou (2012, p. 39), contrariando a proposição neoliberal, defende que a hipótese comunista tem que se manter acesa:

O que é decisivo, em primeiro lugar, é manter a hipótese histórica de um mundo livre da lei do lucro e do interesse privado. Enquanto estivermos sujeitos, na ordem das representações intelectuais, à convicção de que não podemos acabar com isso, que essa é a lei do mundo, nenhuma política de emancipação será possível. É isso que propus chamar de hipótese comunista.

Antonio Cícero, comentando filosoficamente o poema “A máquina do mundo”, de Drummond, sustenta que:

o princípio metódico de toda a filosofia e ciência é exatamente a dúvida radical, que, em última análise, mostra que tudo o que é concebível poderia não ser, ou poderia ser de outro modo: que tudo é contingente. Ao mesmo tempo, nosso universo é também aberto no sentido de não ter portas fechadas nem fechaduras, nem véus. Tudo está à vista e não há nada por trás: ou melhor, aquilo que está por trás o está apenas circunstancialmente, pois pertence à mesma ordem ontológica à mesma ordem do ser à qual pertence aquilo que está na frente.⁵

⁵ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0708201022.htm>. Acesso em: 2 out. 2018.

Se a dúvida é o princípio de toda a filosofia e ciência, princípio que perpassa a obra de Drummond, suponho que temos que duvidar, radicalmente, da proposta de Thatcher. Ao longo dos governos de Lula e Dilma pudemos observar que a construção coletiva de um país mais justo e igualitário é viável, contrariando as hipóteses do fim do comunismo dos anos 1990. Acreditamos que as conquistas que foram alcançadas nesse período – o acesso de negros, pobres e indígenas ao ensino superior, a erradicação da fome e da miséria – não serão facilmente apagadas. Acreditamos que esses povos que sempre resistiram tão corajosamente na história do nosso país, re-existirão mais uma vez, seja lá da forma que for, nos anos de chumbo que estão por vir. Como Caetano Veloso canta na música “Os outros românticos” (1989), em uma letra que deu nome ao livro de Antonio Cicero (1995): “O mundo desde o fim/ e no entanto era um sim/e foi e era e é e será sim”.

2 A Máquina do Mundo

No início de nosso século,⁶ exatamente 500 anos após a colonização do Brasil, a artista plástica Rosângela Rennó realiza um filme de curta-metragem em que vemos, legendada, a carta de Pero Vaz de Caminha. Na imagem, porém, somente uma tela em branco, uma película de filme apagada; no som, ruídos do mar e do vento. Comentando a obra, Rennó diz que o filme é uma

espécie de documentário impossível. Imagina se tivesse havido um documentário do momento da descoberta do Brasil. Só que esse documentário, ao longo de 500 anos, foi perdendo a imagem e foi perdendo o som, então, o que que sobra? A legenda. Você tem que inventar um conteúdo que em algum momento existia ali.⁷

Na ausência de imagens que registram a chegada dos portugueses, somos convidados pela artista a imaginar a história, no sentido literal da palavra. O documentário inexistente cede lugar à tela em branco para

⁶ Este texto é uma versão reduzida e adaptada da monografia de Pedro Rena sob orientação de Sérgio Alcides. Agradecemos ao Gustavo Silveira Ribeiro e ao André Brasil pelas considerações realizadas na banca e ao Urik Paiva pela revisão e comentários precisos, que tornaram este texto muito melhor.

⁷ Disponível em: http://site.videobrasil.org.br/canalvb/video/1789278/Rosangela_Renno_Memorias_Inapagaveis. Acesso em: 7 set. 2018.

especularmos uma ficção de origem para nosso país. Por outro lado, a obra nos faz refletir sobre uma história que foi apagada de nossa memória coletiva. Os graves problemas que enfrentamos hoje, relacionados às segregações e desigualdades sociais, são frequentemente naturalizados, ou seja, desvinculados de sua perspectiva histórica secular. Seria um papel político fundamental das artes e das ciências humanas nos lembrar incessantemente a violenta história silenciada do Brasil? Como a tela em branco do Brasil foi preenchida e povoada ao longo dos anos por imagens e narrativas? Que lugares ocupam a literatura e o cinema na construção de histórias e imaginários sobre o nosso país?

*

Os Lusíadas (1572), de Luís de Camões, foi uma das primeiras ficções que veio a preencher a tela em branco da história do Brasil. Ao final da epopeia, a máquina do Mundo se abre ao navegante Vasco da Gama. O Brasil na máquina do Mundo, inserido no empreendimento Global. Além do sistema de exploração material da terra que iria se impor no país, também era firmado um sistema simbólico, o sentido da existência: a civilização, os códigos, a norma, a razão.

O professor Silviano Santiago (1996, p. 390) explica que, em *Os lusíadas*, “a máquina do mundo é a soma dos conhecimentos divinos e sobrenaturais entregues a seres de carne-e-osso, durante a sua própria existência (...)”, tendo “a função de elevar os navegadores portugueses, meros seres humanos, à altura de deuses.” Ao se sentirem deuses, “vaidosos de fama e glória”, os portugueses iniciaram um processo brutal de extermínio indígena; instalaram o sistema escravocrata que ecoa até hoje no país; saquearam toda a nossa riqueza que conseguiram; colonizaram a nossa mentalidade.

Se “quando Pero Vaz Caminha descobriu que as terras brasileiras eram férteis e verdejantes, escreveu uma carta ao rei: tudo que nela se planta, tudo cresce e floresce”, como narra a canção “Tropicália” (1969), de Caetano Veloso, o que Caminha escreveria, nos dias de hoje, em resposta à pergunta profética do velho sábio d’*Os lusíadas*: “A que novos desastres determinas/ De levar estes Reinos e esta gente?”

*

No poema “A máquina do mundo”, de Carlos Drummond de Andrade, publicado pela primeira vez no jornal *Correio da Manhã*, em 1949, ao eu lírico taciturno, caminhante da estrada pedregosa de Minas, a máquina do mundo se entreabre novamente. Drummond parece retomar a entidade de Camões para responder aos novos desastres da colonização, não só do Brasil, mas do mundo, dos “recursos da terra dominados”. José Miguel Wisnik (2018, p. 45), explicando a aparição enigmática no poema, sustenta que:

O acontecimento econômico, tecnológico e faustiano da exploração do pico do Cauê, com toda a sua amplitude e suas implicações históricas, deixará rastros secretos naquele périplo em que a *Grande Máquina* dos dispositivos da exploração capitalista se encontrará com a mítica *Máquina do Mundo*, de ressonâncias camonianas, na “estrada de Minas, pedregosa”, ao som do “sino rouco” que é outro dos sinais metálicos e pungentes da memória involuntária na poesia de Drummond. Assim, a Máquina não é somente a quimera abstrata que surge do nada, oferecendo ao poeta moderno – que a recusa – a velha tentação do enigma total desvendado, mas é também o recado conflituoso que advém de um choque: a visão do solo das Minas revirado pelas máquinas mineradoras.

Wisnik (2018, p. 190) defende que, para além do fenômeno metafísico e cósmico representado pela máquina do mundo camoniana, para além da “disposição do mundo”, a aparição da mesma no poema de Drummond se vincula aos processos de funcionamento dos mecanismos do capital, dos “dispositivos do mundo”, representados pela mineração itabirana. O crítico (2018, p. 217) sustenta que o eu-lírico de Drummond entrevê “a mundialização dos dispositivos de exploração e dominação do mundo que se anunciavam no pós-guerra”:

É a maquinaria dos *dispositivos*, enquanto engenharia geral, que varre, no poema de Drummond, os reinos humano, animal, vegetal e mineral, convertidos igualmente em estoque totalizado dessa manipulação, da qual emerge, no entanto, pela torção de Moebius, a *disposição* enigmática do mundo.

Neste ensaio, seguindo a leitura que Wisnik realiza do poema “A máquina do mundo”, iremos analisar como alguns filmes brasileiros contemporâneos interpretam, desvelam e resistem aos dispositivos de dominação das máquinas do Brasil selecionadas por este trabalho.

Analisaremos a máquina de controle do Google Maps (*Nunca é noite no mapa*, de Ernesto Carvalho); a Grande Máquina do capitalismo contemporâneo (*Brasil S/A*, de Marcelo Pedroso e *Arábia*, de Affonso Uchoa e João Dumans); a máquina do golpe midiático (*Lígia*, de Nuno Ramos) e judiciário (*O processo*, de Maria Augusta Ramos); e a reexistência na máquina (*Action Lekking*, de Negro Leo).

3 É noite no mundo, nunca é noite no mapa

Em seu mais recente livro, *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*, o professor José Miguel Wisnik (2018, p. 217) sustenta que com a aparição da “máquina do mundo”, no poema de Carlos Drummond de Andrade, o eu-lírico entrevê “a mundialização dos dispositivos de exploração e dominação do mundo que se anunciavam no pós-guerra, (...) a maquinaria dos dispositivos, enquanto engenharia geral” do mundo. O filósofo Giorgio Agamben (2009, p. 62) sustenta que “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro (...) [é] aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente.” Podemos dizer que, nas trevas de seu tempo, quando “a treva mais estrita já pousara” (“A máquina do mundo”), Drummond anteviu, com perspicácia e melancolia, os mecanismos e os dispositivos de dominação do capitalismo contemporâneo, onipresentes no nosso mundo de hoje.

No poema de abertura do livro *Claro enigma* (1951), Carlos Drummond de Andrade nos diz que aceita a noite, se dissolvendo na escuridão do pós-guerra, quando o espírito agressivo que o dia carrega consigo já não oprime. O livro se inscreve no momento de passagem entre a modernidade e o contemporâneo, tempo em que as luzes da racionalidade se apagam, quando a razão parece ter atingido seu paradoxal limite de destruição e obscuridade, devido à experiência catastrófica da Segunda Guerra Mundial e do Holocausto. Nos poemas de *Claro enigma*, vigoram o índice da negatividade, da expressão de um mundo pós-utópico, relatado por um eu-lírico desconectado com qualquer possibilidade de transcendência (RIBEIRO, 2016, p. 30). No livro *Maquinação do mundo*, José Miguel Wisnik (2018, p. 240), sustenta que *Claro enigma* representa o “desencantado trabalho de luto pela perda de referenciais emancipatórios e utópicos”, até então presentes nas obras do poeta como *Sentimento do mundo* (1940) e *A rosa do povo* (1945).

No final de “A máquina do mundo”, que integra a última parte do livro, o poeta segue vagaroso quando “a treva mais estrita já pousara/sobre a estrada de minas.” Ele não mais deseja “a total explicação da vida” e o conhecimento ilimitado oferecido pela entidade totalizante. Depois que a máquina se fecha, só lhe resta observar as trevas do contemporâneo, quando “um fim unânime concentra-se/e pousa no ar”.

Wisnik chama a atenção para a comparação entre “A máquina do mundo” com outro texto fundamental da literatura latino-americana escrito no mesmo ano, em 1949: “O Aleph”, de Jorge Luís Borges. Em ambos, os personagens se deparam com “um dispositivo mágico-poético totalizador através do qual se dá a ver, num único ponto mirífico do universo, a totalidade dos pontos (a contração de todos os espaços numa fração de espaço)”. Segundo Wisnik, Drummond e Borges tiveram uma visão simultânea do que seria o nosso contemporâneo – ambas se deram em lugares obscuros: na treva da estrada de minas e na escuridão de um porão, respectivamente –, prevendo um objeto que precederia o nosso iPhone, “esse *aleph* tecnoportátil”. Wisnik comenta que

se a guerra despertou pela primeira vez um sentimento mundializado da humanidade [...] é depois dos armistícios [...] que a percepção espacial conheceu sua evolução mais radical, com a reconstrução das cidades devastadas propiciando uma vasta reflexão situacional, e com a arquitetura e o urbanismo contribuindo com destaque para alimentar o pensamento contemporâneo. Olhando retrospectivamente, o pós-guerra é o momento de manifestação de uma virtualidade técnica que se atualizará posteriormente nos sistemas de satélites, no GPS e no Google Earth, e cuja latência, de alguma maneira, esses poetas captam.

Wisnik (2018, p. 123) nos lembra de uma crônica escrita por Drummond um ano antes da publicação do poema, chamada “Antigo”, em que o poeta viaja a Itabira dentro de um avião, uma máquina aventureira, em uma viagem que lhe proporciona uma visão totalizante e cósmica de sua cidade natal, assim como uma visão das máquinas exploradoras instaladas nas montanhas itabiranas.

*

No filme *Nunca é noite no mapa* (2016), Ernesto Carvalho, nos propõem uma reflexão ensaística sobre o mundo contemporâneo

desenvolvida no Google Maps. O curta-metragem começa com uma visão totalizante, do alto de Recife. O narrador nos diz “eu estou em uma dessas ruas, em uma dessas casas. Eu estou dentro do mapa. O mapa não se importa se eu estou dentro dele ou não. Mas eu estou, dentro do mapa.” O mapa se confunde com o próprio mundo – como Borges imaginou –, se transformando em uma duplicação, em uma cópia. O cineasta parece nos dizer que, para além de sua vida no mundo, ele tem uma vida dentro do mapa, como se o mapa tivesse uma existência própria e autônoma, com toda uma cosmologia interior. O mundo se apresenta como uma máquina. A máquina do mundo é o próprio mundo: como mapa. O narrador prossegue: “O mapa não anda, nem voa, nem corre, não sente desconforto, não tem opinião...”

No mundo contemporâneo, as máquinas e os dispositivos de dominação parecem ter adquirido uma existência própria, independente da vontade do homem. Máquinas imparciais, sem ideologia. O mundo se transformou em máquina. No poema de Drummond, a máquina do mundo se apresenta com fala própria, como se transmitisse um recado ao sujeito que pela estrada caminhasse. Wisnik (2018, p. 199) comenta que “não se trata propriamente de que a máquina aparece *no* mundo, mas de que *o mundo aparece como máquina*. (...) o mundo não se faz propriamente representar, mas se *apresenta*, contido como um todo em seu nicho mineiro”.

Nunca é noite no mapa. Ali, tudo é transparente e claro, não existe mais lugar para enigmas ou escuridão. A máquina incorpora as luzes da razão, independente da vontade do homem. Como se o engenho humano e sua racionalidade tivessem criado máquinas que contêm uma vida própria, sempre nos devolvendo um olhar, nos vigiando. Não existem mais lugares onde podemos nos proteger e nos esconder, pois nunca é noite no mapa. O espírito agressivo que o dia do mapa carrega consigo nos oprime o tempo inteiro. Será que não podemos mais observar as trevas do presente? Somos oprimidos pela luz ofuscante do mapa, que tudo torna visível, nada mais esconde.

O filme nos diz: “o mapa é imparcial”. Com sua imparcialidade, o mapa nos devolve, sem querer, imagens da destruição, da opressão e da exploração do capital. “Todos são iguais perante a lei, todos são iguais perante o mapa. As viaturas do mapa percorrem a cidade, as viaturas da polícia percorrem a cidade.” Vemos, no mapa, as operações violentas da polícia, que não estão invisíveis – como se desejaria – perante o mapa.

Os homens criam as máquinas do mundo para depois serem engolfados pelas mesmas.

Vemos o encontro da viatura do mapa “com a viaturas da nova cidade, viaturas que abrem os caminhos para a viatura do mapa, as viaturas da polícia, e todas as outras viaturas.” Vemos, no próprio mapa, com apenas alguns cliques que passam os anos, as marcas avassaladoras da modernização da cidade, que trocam a viatura da charrete pelas viaturas do progresso. Com sua imparcialidade, o mapa é ao mesmo tempo dispositivo de controle e arquivo da catástrofe.

O narrador nos diz, lendo uma frase inscrita no muro: “há duzentos metros onde as viaturas passaram, ‘alugam-se casas e quartos’ (...) as viaturas da nova cidade passaram.” Na casa verde ao lado esquerdo lemos: “Jesus vem, prepara-te”. Após seu desaparecimento, lemos um outro pedaço de frase: “Deus é”. A máquina do mundo modernizante demole as casas para abrir espaço para a nova cidade, instaurando desertos no espaço e no tempo, preparando o terreno para a chegada não de Jesus, mas das novas máquinas, da Copa do Mundo e das Olimpíadas.

No fim do filme, o narrador nos diz: “O mapa é imparcial, não tem opinião. É exatamente como aquele agente de segurança privada: não é representante do Estado, nem da comunidade, a sua única preocupação é o acordo que tem com a propriedade. Pro mapa não há governo, não há golpe de estado, não há revolução. Nunca é noite no mapa.” Os próprios homens se tornam máquinas, agentes da máquina do mundo, da máquina do Google: máquinas que não tem rosto, não tem opinião; máquinas que não governam para ninguém, são autogovernadas. No mundo do mapa parece não haver mais o público, o singular, o povo, nem as rosas do povo. Existe apenas o privado, as máquinas e o claro enigma do capital.

4 A Grande Máquina

Em seus filmes mais recentes, como *Brasil S/A* (2014), *Em trânsito* (2013) e *Pacific* (2014), Marcelo Pedroso propõe instigantes combinações de imagens, cenas e situações para se pensar o país das últimas duas décadas, após os anos de melhorias econômicas e sociais devido às políticas públicas realizadas nos governos Lula e Dilma. Nos três filmes, porém, vemos imagens de efeitos colaterais causados pelo desenvolvimentismo, através da performance de personagens, ora marginais e invisíveis, como os mendigos e trabalhadores, escanteados

no processo de urbanização e modernização das cidades (*Brasil S/A e Em trânsito*), ora estabelecidos na classe média da população, ávidos por compartilhar selfies de suas vidas após a escalada social, mas que, ao mesmo tempo, estão fortemente submetidos ao consumismo desenfreado, ao turismo de massa e ao espetáculo midiático (*Pacific*).

Desde o começo de *Brasil S/A*, salta aos olhos do espectador a materialidade plástica e abstrata, em primeiríssimo plano, da imagem e do som. Jatos de água preenchem e esvaziam o quadro, como uma pintura em movimento. Não nos é mostrado, a princípio, o que causa a agitação das gotas. O som, em um crescendo, provindo do extracampo, preenche o ambiente em um conflito harmonioso entre o barulho do mar, da imensidão da natureza, e o barulho de um enorme navio, fruto do engenho humano. Não estamos mais diante dos navios dos portugueses que se depararam com a máquina do Mundo, ou dos navios de comércios que instalaram a máquina mercante, como figurada no soneto *À Bahia*, de Gregório de Mattos, mas de um navio que porta consigo as máquinas de última tecnologia do desenvolvimentismo. Raul Arthuso nota que

Vindo da China, dele saem tratores solenemente escoltados pela polícia numa rodovia e por uma música grandiloquente, espécie de marcha nacionalista imponente [...] a chegada desse cargueiro marca um novo descobrimento: em vez de Cabral e seu escambo, chegam o desenvolvimentismo tecnológico e o capitalismo contemporâneo.⁸

No filme, o país é figurado como uma grande empresa, uma sociedade de anônimos, que tem um funcionamento automático conduzido pelas máquinas do capitalismo contemporâneo.

Em poucos minutos, uma poética que se desenvolverá posteriormente se esboça. Em relação à forma do filme, Pedroso chama atenção para a imagem enquanto uma construção de um olhar, que enquadra, compõe e rege com precisão os elementos filmados, e, no que se refere ao conteúdo, a existência de um embate tenso, mas também, paradoxalmente, provido de fascinação, de uma estranha sintonia, entre a natureza e a cultura, os seres e as máquinas.

Ao longo do filme, o espectador não dispõe de uma explicação das situações – muitas vezes fantásticas –, que ocorrem no filme, nem

⁸ Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/brasil-sa-de-marcelo-pedroso-brasil-2014/>. Acesso em: 10 dez. 2018.

tem acesso ao pensamento e às emoções dos personagens, que nos oferecem apenas seus gestos e corpos, na maioria das vezes despossuídos de subjetividade e singularidade.

O mote do filme, segundo a nossa leitura proposta, seria a relação dessubjetivizada e automatizada das pessoas com o mundo ao redor (leia-se, entidades não humanas: a natureza, as máquinas, os espíritos), colocado em cena em diversos momentos: quando os trabalhadores cortam a cana com seus facões, em uma espécie de duelo dançante (imagem 1); catam caranguejos com suas garras afiadas, enfiando a mão bruscamente na terra, entrando em simbiose com ela (imagem 2); passam a usar tratores de última tecnologia, tendo seu trabalho braçal, corporal, impossibilitado (imagem 3); quando os motoristas, a caminho do trabalho, em meio ao trânsito infernal, têm seu momento de libertação, presos dentro de seus carros, por sua vez presos dentro de uma grande cegonha (imagem 4); quando os corpos bailam em ritmo sincronizado com outros dançarinos (imagem 5); quando os crentes perdem sua individualidade para entrar em transe com uma divindade impessoal (imagem 6).

Em todos esses momentos, os movimentos dos personagens estão em relação ou são controlados por forças extrapessoais. O trabalho, a economia, a locomoção, a dança e a religiosidade colocam as pessoas em dinamismo, em transformação; os corpos são regidos por forças externas, sejam elas mais ou menos incisivas neste domínio. O crescimento econômico fascina, cria perspectivas de mudança pessoal, gera expectativas e esperanças, mas, ao mesmo tempo, engessa os sujeitos dentro de convenções e normas sociais e culturais, criando padrões de consumo e modelos de vida a serem seguidos. *A mise-en-scène* construída pelo filme também rege e controla os corpos, criando uma relação geométrica entre corpo e o quadro, o indivíduo e o país.

A cena final de *Brasil S/A* poderia ser lida como um paradigma exagerado dessa encenação: os personagens se encontram dentro de um cenário virtual, espécie de cópia de comerciais de imóveis, que vendem vidas idealizadas, e acabam, portanto, realizando o sonho de consumo vendido pela publicidade. Após mirarem para o sol que se coloca no centro da bandeira do Brasil (símbolo do futuro próspero, da promessa de desenvolvimento, do milagre econômico?), são absorvidos pela luz ofuscante, têm seus corpos evaporados pelo claro enigma.

Em diversos filmes do cinema brasileiro contemporâneo a escrita e a carta ocupam importantes lugares na composição das narrativas. Em *Arábia*, quando Cristiano, o protagonista do filme, está entre a vida e a morte, Murilo lê o diário que o trabalhador escreveu em vida, narrando suas errâncias e experiências. Só temos acesso à sua memória por causa da escrita. Através de seu diário, sua vida percorrerá o tempo-espaço para além da sua existência. O texto de Cristiano nos interpela fortemente quando assistimos ao filme nos emocionando e promovendo reflexão a partir de seus desejos, sonhos e expectativas. O professor César Guimarães (2017, p. 242) escreve que, no filme,

A vida já está no passado, mas a escrita caminha para o futuro (assim como a voz que narra). Aquele que não pegava num papel e numa caneta há mais de vinte anos – como acontece a tantos pobres (sem terra, sem trabalho, sem casa, sem dinheiro) – agora pode nos endereçar sua palavra.

Em seu célebre texto *Kafka e seus precursores*, Jorge Luís Borges (2007, p. 127) nos diz que, ao se deparar com a obra do escritor tcheco, percebeu “reconhecer sua voz, ou seus hábitos, em textos de diversas literaturas e de diversas épocas.” Ao contrário de tentar filiar Kafka a uma tradição literária, em que a obra do autor seria debitária dos cânones clássicos, Borges inverteu o sentido da influência: os textos clássicos se tornam, a partir dos escritos de Kafka no século XX, kafkianos. Kafka, portanto, cria sua própria tradição literária: Kierkegaard se torna kafkiano, e não o contrário, por exemplo. Borges sustenta: “cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro.”

Ao rever *ABC da Greve*, após assistir *Arábia*, passamos a escutar o pensamento de Cristiano ressoar nas cenas em que Leon Hirzsmann filma os operários nas fábricas do ABC. *Arábia*, em certo sentido, modifica nossa percepção do filme de Hirzsmann.⁹ Se, em *ABC da Greve*, uma intensa aproximação da experiência popular operária se estabelece no modo em que Hirzsmann põe em cena os corpos dos sujeitos, *Arábia*, além de filmar os corpos de Cristiano e seus companheiros com extrema

⁹ Mantendo as devidas proporções entre a relação Kafka e Kierkegaard estabelecida por Borges.

força expressiva, também nos coloca, sutilmente, em contato com seus pensamentos, desejos, ambições e tristezas mais profundas.

Em comparação ao filme *Brasil S/A, Arábia* também marca uma notável diferença ao subjetivizar e dar a palavra ao personagem, que resiste na máquina e não é mais apenas um ser passivo diante das forças do trabalho – sua vida não está submetida cegamente à algo que lhe é externa: Cristiano questiona os poderes e as condições de seu emprego e desafia a exploração de sua força tarefa.

Luiz Dulci, comparando os *Arábia* e *ABC da greve* na mostra *68 e depois*,¹⁰ chama a atenção para a mudança das questões que envolvem o trabalho e os direitos trabalhistas nas obras – uma retratando o final dos anos 1970, a outra os tempos atuais:

[O filme *Arábia*] renovou [...] a força da arte como inteligência do país. [...] Tem uma questão clássica que pra mim sempre foi muito importante – a contracultura dava muita importância à essa questão, com outro vocabulário mas dava – que é a questão do sentido do trabalho pra pessoa, que é um conceito que se usava de alienação do trabalho – a perda do sentido do trabalho pra quem o realiza – ou, a possibilidade de que o trabalho seja também um espaço de expressão, e não só de execução de tarefas. [...] Pro movimento sindical da nossa época [em 1979], porque eu fui sindicalista nessa época, [a questão] não estava pautada dessa maneira. As questões das condições do trabalho não era o principal, era estabilidade no emprego, salário, direito de organização por local de trabalho, não era tanto o sentido do trabalho em si mesmo. [...] [No *Abc da Greve* havia] uma relação com a máquina que não é uma relação de expressão.

No final marcante do filme, em que Cristiano passa por um processo profundo de autoconsciência e se revolta com a condição precária dos operários submetidos à grande máquina opressiva da fábrica, ele diz: “queria que todo mundo fosse pra casa; que a gente abandonasse tudo, deixasse as máquinas queimando, o óleo derramando, os pedaços de ferro abandonados; a esteira desligada, a lava quente derramando,

¹⁰ A mostra e seminário *68 e depois* foi um evento ocorrido entre 30 de maio e 3 de junho de 2018, no Cine Humberto Mauro, da Fundação Clóvis Salgado. Organizado por Natacha Rena e Pedro Rena, consistiu na exibição de filmes e debates alusivos aos 50 anos dos levantes de maio de 68 na França.

inundando tudo, queimando as máquinas, a terra, a brita e a fumaça subindo”. Ele deseja unir todos os trabalhadores em seu chamado: “eu queria chamar todo mundo, os forneiros, os eletricitas, os soldadores, os encarregados, os homens e as mulheres, e dizer no ouvido de cada um: vamos para casa; nós somos só um bando de cavalos velhos”. Através da escrita escutamos sua voz de revolta e resistência. Como diz Luiz Dulci, Cristiano se desidentifica com o sentido do trabalho, aquela vida opressora não lhe cabe mais. O poema de Drummond, *Elegia 1938*, parece se dirigir a Cristiano:

Trabalhas sem alegria para um mundo caduco,
onde as formas e as ações não encerram nenhum exemplo.
Praticas laboriosamente os gestos universais,
sentes calor e frio, falta de dinheiro, fome e desejo sexual.
[...]

Mas o terrível despertar prova a existência da Grande Máquina
e te repõe, pequenino, em face de indecifráveis palmeiras.
Caminhas entre mortos e com eles conversas
sobre coisas do tempo futuro e negócios do espírito.

5 A máquina do golpe

olha
repara
ausculta

essa riqueza sobrança a toda pérola
essa ciência sublime e formidável
mas hermética

essa total explicação da vida
– tudo se perdeu, bateu
na trave.

“43”, *Junco*, de Nuno Ramos

O artista visual, escritor e ensaísta Nuno Ramos incorporou no último poema de seu livro *Junco* (2011) quatro versos de “A máquina do mundo”. Em uma leitura pública do poema, Ramos comenta sua admiração pelo autor de *Claro enigma* e também sobre os traços de afinidade entre suas poéticas:

O Drummond é uma força de fusão, quer dizer, é alguém que produz uma mistura, num sentido assim quase que um sabão. Eu sinto as forças discrepantes nele tentando se fundir. [...] há na palavra amor nele, quase que um princípio de vida, uma possibilidade de contato entre diferenças

Em *Junco*,¹¹ assim como em outros trabalhos, o artista apresenta fusões e metamorfoses no plano da materialidade concreta dos elementos que descreve em seus textos: “foz e química/ poça e lume/ pus e trigo”, cachorro e tronco. Em *Lígia* (2017), videoinstalação recente, Nuno Ramos fundiu bizarramente imagens do Jornal Nacional com a música de amor “Lígia”, de Tom Jobim. A canção se reproduz inteiramente a partir do recorte, da edição e da modulação das sílabas que William Bonner e Renata Vasconcellos pronunciaram em duas gravações do JN, dos dias 16 de março e 31 de agosto de 2016, quando os jornalistas noticiaram o vazamento do telefonema de Lula para Dilma (a letra da canção se sobrepõe às imagens “eu nunca sonhei com você, nunca fui ao cinema (...) e quando lhe telefonei foi engano”), que serviu de peça para a acusação do juiz Sérgio Moro, e do dia em que o jornal anunciou o saldo da votação do impeachment no Senado, que afastou a presidenta Dilma de seu cargo (“seus olhos morenos me metem mais medo que um raio de sol”). O vídeo foi exibido durante um mês em uma plataforma online, chamada *aarea.co*, simultaneamente à exibição do JN na televisão, respeitando as pausas do intervalo.

A música “Lígia”, feita por Tom Jobim em 1972, no auge da ditadura militar, narra a história de um eu-lírico que teme se apaixonar por uma mulher. A canção de paixão se funde com a imagem maquínica e robótica dos jornalistas da emissora que apoiou o golpe militar em 1964.

O passado no presente, o futuro no passado. Com um gesto performático subversivo, Ramos desvela artisticamente o discurso dos apresentadores, desenterrando o passado que se quer esquecido no presente. Porém, lembrar é preciso: no dia 2 de abril de 1964, o jornal *O Globo* anunciava: “Ressurge a Democracia! Vive a nação dias gloriosos.” No dia 31 de agosto de 2016, Renata Vasconcellos comentava: “nós acompanhamos então a assinatura do ato de posse, o juramento, a constituição feita” – pequeno gaguejo – “pelo agora presidente Michel

¹¹ Em outras ocasiões, Nuno Ramos comenta que a poética de *Junco* mais se aproxima da poética de João Cabral de Melo Neto do que da de Drummond.

Temer, a cobertura completa da posse de Temer como presidente da república, e, claro” – outro pequeno gaguejo – “a aprovação do impeachment de Dilma Rousseff hoje no Senado, você vai ter no Jornal Nacional. Começa às oito e quarenta, horário de Brasília. Até lá.” Renata se despede. Acena a cabeça, confiante. A música da vinheta preenche a banda sonora. O horário anunciado estava errado! Renata se corrige, rapidamente, levantando o dedo indicador: “Ou melhor! Oito e quinze, horário de Brasília, começa o Jornal Nacional. Hoje, às oito e quinze. Então até lá.”

A dificuldade de conter o sorriso – em um dia triste da nossa história recente.¹² O teatro se desfaz, antes das cortinas se fecharem. A máquina da representação é sabotada pelo erro que desvela a alegria da apresentadora com a vitória do impeachment.¹³ A ficcionalidade do jornal é desnudada (assim como em *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho, no momento em que Fernanda Torres erra o texto que estava encenando e denuncia a representação no documentário). A ficção no Jornal Nacional, a ficção nos *Jogos de cena*. A indeterminação entre ficção e realidade.¹⁴ Rede Globo, a máquina do golpe, a gente se vê por aqui: tudo se perdeu, bateu na trave.

Comparando os golpes de 1964 e 2016, o professor João Camilo Penna constata que

Em 2016, interrompe-se mais uma vez o curto ciclo de vida democrática brasileira iniciado com a Abertura. O Brasil volta a ser assombrado por novo golpe, desta vez, “constitucional”, ou seja, realizado de acordo com o minucioso rito judicial previsto pela constituição de 1988. As características do golpe inovam com relação à nossa vasta experiência no ramo: os militares, desta vez, ficaram fora do botim. Os autores do golpe se situam dentro do próprio governo: setores do legislativo, do judiciário e da mídia.

*

¹² Quer se apoie ou não, o impeachment não é saudável para um estado democrático.

¹³ Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/5274051/programa/>. Acesso em: 27 jun. 2018.

¹⁴ Cf. FELDMAN, Ilana. “O filme que não acabou.” In: *Eduardo Coutinho*. Org. OHATA, Milton. São Paulo: Cosac Naify, 2013, 638-649.

Ou será preciso acrescentar que uma máquina nunca é apenas técnica, ela é sempre parte de uma máquina social que usa os homens como peças de sua engrenagem

Máquina Kafka, Peter Pál Pelbart

Em *Entreatos* (2004), João Moreira Salles filmou a primeira eleição de Lula: o início dos governos petistas. Em *O processo* (2018), Maria Augusta Ramos, 14 anos depois, filmou o afastamento de Dilma: o fim dos governos petistas. Ambos retomam a tradição do que se convencionou chamar “cinema-direto” nos anos 1960, sem a ingenuidade, porém, de acharem que estão promovendo um acesso direto e sem mediações à realidade. Em *Entreatos* – diferentemente de *Santiago e No intenso agora* –, Salles não narra as imagens em primeira pessoa. Em *O processo*, apenas cartelas entre as sequências do filme situam cronologicamente os eventos que vemos em cena. Ambos os filmes se colocam a serviço do chamado urgente do presente para registrarem eventos marcantes na história do nosso país (o indicativo do tempo): o primeiro presidente nordestino, líder operário das greves do ABC, eleito; a primeira presidenta mulher, guerrilheira durante a ditadura, deposta.

Em uma das sequências finais do filme *O processo*, através de uma montagem eficiente de Karen Akerman, assistimos à cena em que a advogada Janaína Paschoal, soluçando, banhada em lágrimas, pede desculpas à presidenta por sua decisão de afastá-la do cargo, esperando “que ela, um dia, entenda, que fez isso pensando, também, nos netos dela”. O advogado de defesa da presidenta, José Eduardo Cardozo, responde com precisão:

[Dilma] Foi brutalmente torturada. Foi atingida na sua dignidade de ser humano. E é possível que, naquele momento, alguns de seus acusadores, tomados de uma crise de sentimentalismo, tenham lhe dito: ‘Menina, nós estamos te prendendo e te torturando pelo bem do país. Nós estamos pensando nos seus filhos e nos seus netos’. Às vezes acontece assim com os acusadores, subitamente têm uma crise de consciência. Mas não conseguem com ela eliminar a injustiça do seu golpe.

Grande parte da obra de Maria Augusta Ramos foi dedicada a filmar as estruturas e os mecanismos de poder das instituições jurídicas do país. Em filmes como *Justiça* (2004), *Juízo* (2007) e *O processo* (2018), Ramos filma com austeridade e precisão os sistemas burocráticos que

se colocam à serviço da lei, da ordem e do progresso no país. Em uma longa matéria sobre a cineasta, publicada na *Piauí* em 2010, a jornalista Dorrit Harazim comenta que:

Em *Justiça*, ela focalizou o funcionamento das varas criminais com a rotina desumanizadora de juízes, advogados e criminosos pés-de-chinelo. Em *Juizo*, ela finca sua câmera num Tribunal de Infância e Juventude do Rio, onde são decididos os destinos de levadas e mais levadas de adolescentes infratores. *Ambos parecem expor o mecanismo de uma mesma máquina de moer*. E são competentes por mostrarem, de forma seca, a relação do indivíduo com a instituição – no caso, o sistema judiciário brasileiro.¹⁵ (Grifo nosso).

Através de um olhar frio, distanciado e calculista – que mimetiza criticamente os processos jurídicos representados –, a cineasta expõe o teatro burocrático, filmando os gestos ritualísticos dos defensores dos cidadãos de bem, que é usado excepcionalmente contra jovens negros de periferia e pessoas que resistem e enfrentam o poder estabelecido.

Em um debate, na ocasião da estreia d’*O processo*, em Belo Horizonte, cidade de nascimento de Dilma, Ramos comentou que, para se formar como documentarista e adquirir seu estilo de filmar, assistiu e reassistiu centenas de filmes de ficção. Para registrar a realidade e a teatralidade das instituições, Ramos se utiliza de elementos ficcionais e dramáticos: a escolha de enquadramentos e angulações; o tempo dedicado à apresentação de cada personagem; o ritmo de cada ação; a troca de olhares, os gestos das mãos; a escolha do que colocar ou não no filme para construir seu drama. A cineasta, a partir dos elementos do real – teatralizado –, constrói seu filme modulando o evento através de sua linguagem documental “ficcionalizada”. A ficção do real, a ficção do documentário.

Para o nome do filme, Maria Augusta escolhe o título do romance de um dos mais importantes escritores do século XX: *O processo* (1920), de Franz Kafka. O livro kafkiano retrata a detenção absurda, sem nenhuma explicação, de K., preso sem provas. Durante os debates no Senado, Lindbergh Farias cita o romance em defesa de Dilma, comparando o impeachment com a trágica história de K. A ficção como

¹⁵ Disponível em: <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/foco-distanciado/>. Acesso em: 26 jun. 2018.

argumento jurídico. Em análise da obra de Kafka, o escritor tcheco Milan Kundera (2009, p. 110), vítima do totalitarismo soviético, analisa que:

Em Kafka, a instituição é um mecanismo que obedece a suas próprias leis que foram programadas não se sabe mais por quem, nem quando, que não têm nada a ver com os interesses humanos e que são portanto ininteligíveis. [...] os mecanismos psicológicos que funcionam no interior dos grandes acontecimentos históricos (aparentemente inacreditáveis e desumanos) são os mesmos que regem as situações íntimas (inteiramente banais e muito humanas). [...] Ele pôs em evidência os mecanismos que conhecia pela prática íntima e microsossial do homem, não duvidando que a evolução posterior da História os poria em movimento em seu grande palco.

Os mecanismos de opressão do sistema burocrático se internalizam no sujeito e são por ele reproduzidos, maquinicamente. Não por acaso, quando um novo personagem aparece no filme *O processo*, nenhuma cartela expõe seu nome nem o partido a qual o político é vinculado. Todos eles estão inseridos em uma estrutura que os atravessam e os constituem. Mas, se o espectador atento pressupõe que “político é tudo igual, não precisa mostrar o nome nem o partido”, terá duas horas para tirar suas próprias conclusões: poderá escolher entre Gleisi Hoffman e Eduardo Cunha, entre José Eduardo Cardozo e Janaína Paschoal.

Se despedindo do governo, Dilma escolhe ler um poema de um dos grandes poetas do século XX: “E então que quereis?...” (1927), de Maiakovski:

Não estamos alegres, é certo,
Mas também por que razão haveríamos de ficar tristes?
O mar da história é agitado
As ameaças e as guerras, haveremos de atravessá-las,
Rompê-las ao meio,
Cortando-as como uma quilha corta.¹⁶

Nas imagens seguintes: protestos de manifestantes que repudiam a decisão em frente ao Planalto Central. Cortina de fumaça preenche o quadro. A treva mais estrita pouso no céu de chumbo – tudo se perdeu, bateu na trave.

¹⁶ Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2016/09/02/Maiakovskio-Poeta-da-Revolução-no-meio-da-crise-pol%C3%ADtica-brasileira>. Acesso em: 19 nov. 2018.

6 Re-existir numa máquina

Negro Leo, compositor carioca, lançou em setembro de 2017 o disco *Action Lekking*, pela gravadora Quintavant. No projeto, Negro Leo realiza uma imersão na cultura de rua brasileira contemporânea, ao lado dos jovens que subiram de classe e tiveram acesso aos bens de consumo nos últimos anos de crescimento econômico no Brasil, durante os governos de Lula e Dilma. O compositor extrai das ruas cariocas uma potência criativa pulsante, tematizada nas letras das músicas e no conceito criado de *lek*, proposto no manifesto do disco.¹⁷

A energia contamina o ritmo intenso e a melodia das músicas, assim como a tonalidade distorcida da voz e o comportamento da câmera no clipe. Rebeldia, alegria: “o rolezinho, as cotas, a ostentação, a música para churrascos e os puxadinhos são experiências desse período. *lek* é o beneficiário da transferência de renda”, escreve o autor no manifesto intitulado *o brazyl não viu o óbvio*. O ano do lançamento do disco, 2017, é um divisor de águas. Depois do golpe de 2016, a “glória do petróleo abundante das galáxias”, que destinava *royalties* à educação e à saúde, chega ao fim. O disco cifra “a prosperidade econômica em retrospectiva e a revolta popular em perspectiva”, ou seja, a análise dos efeitos causados pela emergência da Classe C e o futuro desses jovens que estarão desempregados, sem perspectivas de vida, que não aceitarão pacificamente o retorno à invisibilidade social. A tela em branco do filme *Vera Cruz*, de Rosângela Rennó, agora está povoada por diversos e múltiplos corpos.

No debate de encerramento da mostra *68 e depois*, após a exibição do filme *Escolas em luta*, sobre as ocupações das escolas públicas em São Paulo, Moara Saboia, primeira presidenta negra eleita da UNE, comenta sobre a nossa atual conjuntura política:

A gente vai viver um período de austeridade e de exclusão da classe trabalhadora muito grande, porque um povo que tá muito sofrido, que não tem trabalho, não tem alimentação adequada, que não tem educação, ele também tem muita dificuldade de lutar, porque ele tem que lutar pra sobreviver. E a gente tá começando a chegar nesse limite onde as pessoas vão ter que se dedicar

¹⁷ Disponível em <https://quintavant.bandcamp.com/album/qtv024-action-lekking>. Acesso em: 23 jul. 2018. Utilizaremos aqui a mesma grafia das palavras que consta no site.

novamente à luta pela sobrevivência, porque eu acho que todo esse processo [das ocupações] é possível porque a gente tem uma *juventude que pôde ser jovem*. Uma juventude negra, pobre, que podia ser jovem, que podia só estudar, porque a mãe tinha bolsa família e conseguia colocar comida em casa. A gente vai voltar a ter uma juventude que não pode ser jovem, um povo trabalhador que só é trabalhador e não consegue mais nada.¹⁸ (Grifo nosso).

A pergunta que ressoa: como “não morrer numa máquina, re-existir numa máquina”? A distribuição de renda produz a visibilidade. Os jovens ocupam as ruas do centro das grandes cidades, as universidades, os shopping centers, os bares, as pistas de skate, o baile funk: as rádios de música, os duelos de MC, o passinho do romano, o duelo de vogue, o *lip sync*. Corpos informes: novas subjetividades, novas epistemologias. O novo mundo dos direitos humanos. Os direitos coletivos, sociais, das trocas, dos encontros, resistem aos direitos humanos individualistas e empreendedores da máquina neoliberal. As diversidades eclodem, as minorias não têm mais vergonha de re-existir na cidade. Ocupam a máquina, com seus corpos, seus peitos crescendo, seus paus crescendo. Com suas sexualidades e desejos. Enfrentam, sem pudor, o *status quo* burguês excludente dos diversos bairros da cidade.

O futebol, Barcelona, realidade virtual. Encaram e enfrentam, com peito erguido e braços cruzados, um casaco brilhante, o moralismo também da esquerda que critica a ascensão alienada e esvaziada de cultura derivada do consumo. Jovens que reivindicam o direito ao ócio, ao churrasco no fim de semana, à cerveja na geladeira, ao carro para passear na cidade. O direito à preguiça. O amor revoltado. O hip-hop, o samba na laje, o funk ostentação. Encontrar novas formas de expressão, formas de felicidade que passem pelo corpo, pela dança. *Lek, relek*: “o prazer não é ‘a felicidade’, são mãos sujas q tiram o véu dos sentidos.” Um grupo de rap que compõe canções num rolezinho de carro, tomando uma Antártica gelada. Bar da cachaça. O funk num domingo no parque. Revirá. A alegria é a prova dos nove. O *lek*, a imagem daquilo que sociedade não foi capaz de enxergar, o apelo à um povo que ainda não existe, *o brazyl não viu o óbvio*:

¹⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=afBYypjEjvE&t=1755s>. Acesso em: 23 jul. 2018.

Toda resistência do lek é action lekking.

action lekking é o prazer primeiro e último naquilo q se faz. todo prazer, ou vc viu ou não viu. a.l. não está sujeita a homeostase. o prazer não é ‘a felicidade’, são mãos sujas q tiram o véu dos sentidos. a.l. nao é desse mundo. a.l. é amor revoltado, a.l. é ainda outra coisa submergindo no pântano cheio de vida.

action lekking é prazer, nao é expiação, nem sofrimento. mas tb não é bambolê, entende?

é soltmusic, anarcogospel, correria, vagabundagem, relek.¹⁹

No clipe da música “Action Lekking A”, Negro Leo e Fezinho Patatty (funkeiro que assina participação especial) passeiam pela São Paulo noturna. Acatam a sugestão que Gal Costa propõe no show *Gal a todo vapor*: dão um rolê. Andam pela cidade sem rumo, dançam, cantam, encontram pessoas ouvindo música. “Não se assuste pessoa, se eu lhe disser que a vida é boa”, ecoa a voz de Gal. Os novíssimos baianos, doces bárbaros, se preparam para invadir e ocupar as ruas e o imaginário da capital paulista.

“Pessoa, vulto, natureza morta”. Patatty dança roboticamente, mexendo os braços para cima e para baixo. A presença espectral e fantasmagórica dos jovens negros na cidade. A classe média se isola e se trancafia nos condomínios. Cães de guarda, grades, segurança reforçada, câmeras de vigilância: o som ao redor.

No texto “Para onde foi a senzala?”, Maurício Lissovsky (2015) comenta sobre a recorrência da aparição do negro como presença espectral na iconografia brasileira, como vemos no frame do clipe *Action Lekking A*, na fotografia *Estado de Sítio*, de Walter Firmo, e no frame do clipe *Espectro*, de Tantão e os Fita, do mesmo selo, Quintavant, e do mesmo ano do disco de Negro Leo:

É a repentina aparição do negro que, qual um fantasma, atravessa a membrana do presente [...]. Aparições como essa ocorrem inúmeras vezes na iconografia brasileira, em particular no cinema. [...] Assim, o fantasma do negro da senzala não se encontra propriamente invisível – nem mesmo entre os estratos superiores da sociedade brasileira moderna –, mas sim submerso. [...] Banido

¹⁹ Disponível em <https://quintavant.bandcamp.com/album/qtv024-action-lekking>. Acesso em: 23 jul. 2018.

do imaginário dominante da casa-grande, o fantasma retorna na fotografia de várias maneiras, mas é na condição de sombra que é convocado com mais frequência. [...] As silhuetas pertencem a um segmento da população que permanece à sombra, não apenas em função das condições sociais em que vivem, mas também porque raramente ocupam o papel de protagonista na história nacional.

No clipe *Action Lekking A*, os meninos, que aparecem como silhuetas o, se tornam protagonistas de suas próprias histórias através da música, da dança, do potente engajamento político que os encontros festivos de rua proporcionam. Encontros em que novas visibilidades dos povos periféricos são constituídas. Jovens que ousaram a sair da sombra e povoar as ruas e as universidades de todo o Brasil. Jovens beneficiários da transferência de renda. Uma juventude que pôde ser jovem.

Abril de 2018, Lula é preso injustamente, sem provas. O desemprego cresce. Em maio: as prateleiras dos supermercados vazias, os carros parados nas filas dos postos sem gasolina, o petróleo entregue, a greve dos caminhoneiros. “O pato vai ao BRICS (...) para Walt Disney”,²⁰ canta Negro Leo em uma canção. A melancolia visível nos rostos, os corpos indignados. “na moral, aceitemos os poucos bem acima da renda per capita. narcisistas do mal. é o fim, felizes do que vão morrer pra eternidade”, ecoa a letra da canção. A revolta em popular perspectiva. E agora, Leo? Em “o brazyl não viu o óbvio”, ele diz: “leio 2013 como a manutenção de uma forma de perceber as coisas: as necessidades básicas e expectativas da classe pobre sempre colocadas em perspectiva limitada, em função de uma ‘revolução’ abstrata ou transformação total.”

Em um dos vídeos mais potentes e emocionantes que circulou na internet em maio de 2016,²¹ durante o processo de impeachment, Vitor, menino negro em situação de rua, recita de cor, durante uma manifestação popular, o poema canônico *José?*, de Drummond, amplamente conhecido pelo povo brasileiro. A potência da poesia de atravessar diversas camadas históricas e sociais, sempre ressignificada e atualizada no ato de enunciação. A potência da imagem em nos interpelar no presente, produzir reflexão e engajamento. A potência da imagem e da poesia na

²⁰ Disponível em: <https://quintavant.bandcamp.com/track/o-pato-vai-ao-brics>. Acesso em: 28 jun. 2018.

²¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2Wc-yoYckhI>. Acesso em: 28 jun. 2018.

sala escura do cinema, numa galeria de arte, na internet, no celular, nas redes sociais e nas ruas.

Comentando o vídeo em seu livro *Maquinações do mundo*, José Miguel Wisnik (2018, p. 260) constata que:

Numa sincronia não calculada por ninguém, o poema, datado de 1942, parece bater em cheio na hora política que atravessamos, com sua nomeação sem trégua do colapso das ilusões e o esgotamento das perspectivas, na fronteira entre os fracassos pessoais e as derrotas históricas.

Mais uma vez observamos paralelos entre as angústias de Drummond diante das catástrofes do século XX e as angústias que enfrentamos no atual cenário político e social do mundo, atualizadas pela leitura do poema por Vitor: “E agora, José?./ A festa acabou./ a luz apagou./ o povo sumiu./ a noite esfriou./ e agora, José?/ e agora, você?/ você que é sem nome./ que zomba dos outros./ você que faz versos./ que ama, protesta?/ e agora, José?”.

Wisnik (2018, p. 261-2) sublinha a importância política da cena cultural de rua que emergiu nos últimos anos no país e da potência da literatura em produzir engajamento e pensamento, mesmo nas classes mais baixas:

A situação desmente toda uma cascata de preconceitos, entre os quais o de que a literatura é inacessível ou desinteressante para crianças e adolescentes, em especial quando pobres. O caso de Vitor declamando “José” é extremo, mas não está sozinho: ele é a mais desprotegida e a mais nua das vozes periféricas que emergiram no país, desde algum tempo, marcando a cena cultural com o xis da questão que é sua e nossa – no movimento hip-hop, nos saraus de poesia, na onda mais recente da poesia de rua (*o slam*), nas manifestações inumeráveis de canção, na escrita literária.

Wisnik afirma: Vitor “não está sozinho”, está junto com milhares de jovens que ganharam espaço no cenário cultural e político dos últimos anos. Vida Lekking: “esse estar lek tem relação com um período q estamos vendo ruir, outra sensibilidade”, Negro Leo constata, mas Vitor, resistente, nos lembra no vídeo: “Mas você não morre./ você é duro, José!”

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo*. Chapecó: Argos, 2009.
- ARTHUSO, Raul. A alma do negócio. *Revista Cinética*, 2014. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/brasil-sa-de-marcelo-pedroso-brasil-2014/>.
- BADIOU, Alan. *A hipótese comunista*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2012.
- BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: _____. *Outras inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- FELDMAN, Ilana. O filme que não acabou. In: OHATA, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 638-649.
- GUIMARÃES, César. Desolação capitalista e resistência subjetiva em Arábia. In: *Catálogo do Forumdoc.bh.2017*. 2017.
- LISSOVSKY, Maurício. Para onde foi a senzala? *Revista Zum*, São Paulo, 2015.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- RIBEIRO, Gustavo Silveira. Expressão lírica de um mundo em colapso: Carlos Drummond de Andrade e Carlito Azevedo. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 19, p. 30-41, 2016.
- SANTIAGO, Silviano. Camões e Drummond: a máquina do mundo. *Hispania*, v. 49, n. 3, sep. 1966.
- OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. Da Máquina do Mundo à Máquina Zero. In: *Poesia contemporânea: reconfigurações do sensível*. Belo Horizonte: Quixote + Do, 2018.
- WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Recebido em: 29 de julho de 2019

Aprovado em: 3 de setembro de 2019