

# O IMAGINÁRIO DA VIOLÊNCIA E DA JUSTIÇA: UMA ROUPAGEM QUE SE ESTENDE AO LONGO DO TEMPO

TARCIS PRADO JR.<sup>1</sup>

## RESUMO

*Abril Despedaçado* (2001) é uma obra do diretor Walter Salles que narra uma briga de família no nordeste brasileiro. Em determinado trecho do filme, uma camisa suja com sangue, pregada num varal e amarelada (em função do sol) marca o momento em que é chegada a hora da vingança entre famílias rivais. O objetivo deste estudo então é propor algumas reflexões sobre o imaginário da 'violência e da justiça' por meio de uma analogia entre a camisa filmada em *Abril Despedaçado* e outras camisetas midiáticas (tanto na tela do cinema quanto nas páginas de jornais) que, em certa medida, resultam na construção de um estado de espírito reiterado no Brasil durante as últimas duas décadas. **Palavras-chave:** *Abril Despedaçado*. Imaginário. Sérgio Moro. Violência e Justiça.

## Introdução

Já que a matéria prima do cinema é a própria realidade (METZ, 1980), imaginar um filme como espelho do cotidiano não é necessariamente divagar sobre o abstrato ou um ambiente perdido no etéreo. Nesse sentido, quando alguns filmes mostram histórias que nos pareçam críveis ou que imprimem associações com acontecimentos por vezes prosaicos do dia a dia, eles estão colocando em perspectiva nada mais do que narrativas de fatos do mundo "real" transportados para as telas de cinema mundo afora.

Pensar o cinema como campo do sintoma, trazendo em suas narrativas rastros do real, já se tornou um percurso esperado entre os estudos da área, mas há também um sentido outro, quando o cinema acaba por construir efeitos no real, como no caso do argentino *Carancho* (2010), de Pablo Trapero, filme que denuncia a máfia de fraudes contra seguradoras, levando o Congresso do país a discutir mudanças na legislação de seguros por acidentes automotivos. Essa possibilidade de pensar o lugar do cinema como um sistema de pensamento e comunicação com a sociedade nos leva a relembrar a popular questão: "a arte imita a vida ou a vida imita a arte?" Pensamos numa situação comunicacional em que se articulam experiências aquém e além da tela do cinema, produzindo e reiterando imaginários.

*Abril Despedaçado* (2001), de Walter Salles, é uma obra cinematográfica que está em constante diálogo com a sociedade. Dessa forma ressignificando-se (ou reafirmando-se) com as transformações políticas, econômicas, culturais do país: seu contexto é permeado por uma pai-

1 Pós-doutorando em Sociologia (UFPR), doutor em Comunicação e Linguagens, mestre em Saúde Pública. Autor de Moro, o herói construído pela mídia (Kotter Editorial 2020). E-mail: tarcisjr@yahoo.com.br

sagem árida numa história não menos suave que é a briga entre famílias no nordeste brasileiro das décadas de 1910. A luta pelas terras e pela honra já acontecia desde o final do século XIX e início do XX e “a evolução das organizações sociais humanas parece ter-se feito de modo que a comunidade de sangue precedeu a comunidade de território” (PINTO, 1980). É nesse contexto que a história da rixa no filme vai se desenrolar. No entanto, uma outra história décadas mais tarde, vai encontrar alguma similaridade com o filme de *Salles*.

Nos anos de 2015 e 2016 diversas manifestações (contra e a favor<sup>2</sup>) do governo da (ex-) presidenta *Dilma Rousseff* têm grassado país afora. O lado contra ganhou e, em agosto de 2016, o Senado optou por afastá-la, definitivamente, do cargo. No bojo dos acontecimentos, houve duas narrativas sobre o fato político: processo legal-constitucional (caracterizado pelo *impeachment*) e golpe de Estado (segundo a qual nada foi provado e a ruptura se deu por questões políticas). Nesse contexto, vários atores e personagens tiveram papéis fundamentais na história. Dentre eles, merece destaque o então juiz *Sérgio Moro* que, junto com a *Operação Lava Jato*<sup>3</sup>, se manteve à frente das investigações que levaram diversos empresários e políticos para a prisão, incluindo a condenação do ex-presidente Luiz Inácio *Lula*<sup>4</sup> da Silva, líder do *Partido dos Trabalhadores - PT*, mantido preso no prédio da Polícia Federal, em Curitiba (PR), entre 07 de abril de 2018 e 08 de novembro de 2019.

Para a parcela da população que apoia o trabalho da *Lava Jato*, a figura do ex-juiz *Moro*<sup>5</sup> é tida como a de um “salvador da pátria”, um herói nacional. No outro lado, porém, ele é visto como vilão posto que seria o algoz de toda a esquerda brasileira<sup>6</sup>, num processo de combate à corrupção – só que seletiva (de determinado partido, o PT) – o que deslegitimaria todo o processo.

Dada esta contextualização (da obra cinematográfica lançada em 2001 e do contexto político brasileiro 14 anos mais tarde), o trabalho está dividido em três seções, além desta introdução e considerações finais. Em *Abril e a Camisa* mostramos que o filme é uma adaptação de uma obra homônima de *Ismail Kadaré* e que a mesma guarda similaridades com a tragédia

2 Os que denominamos “contra” foram, além dos partidos de oposição (DEM, PPS, PSDB, PTB, SOLIDARIEDADE e grande parte do PMDB), movimentos “populares” como MBL (Movimento Brasil Livre), Vem Pra Rua e Nas Ruas, além da mídia *mainstream* (Folha de S.Paulo, O Estado de S.Paulo, O Globo, TV Globo, Rádio Jovem Pan, entre outros). Já os “a favor” (AGÊNCIA BRASIL, 2016) da ex-presidenta foram, além de seu próprio partido - o PT (Partido dos Trabalhadores) -, o PC do B (Partido Comunista do Brasil) e o PDT (Partido Democrata Trabalhista). A mídia alternativa progressista também foi contra o processo de impeachment, incluindo o Portal Brasil 247, DCM (Diário do Centro do Mundo) e Revista Fórum.

3 A Operação Lava Jato foi uma força tarefa criada em 2014 no âmbito da Justiça Federal em Curitiba. “O nome do caso, ‘Lava Jato’, decorre do uso de uma rede de postos de combustíveis e lava a jato de automóveis para movimentar recursos ilícitos pertencentes a uma das organizações criminosas inicialmente investigadas” (MPF, 2020). A Operação tomou corpo e desde então são seis anos de condenações de políticos e figuras importantes no cenário nacional. O maior “feito” da Operação foi a prisão do ex-presidente Lula, em 2018. Seus críticos (os partidos progressistas, personalidades públicas de esquerda e alguns jornalistas da imprensa independente, com uma ou outra exceção – dentre as quais o jornalista Reinaldo Azevedo, outrora crítico ferrenho do PT e autor do termo “petralhas”) dizem que a força-tarefa age fora da legalidade do curso convencional do direito processual penal, selecionando seus alvos e utilizando principalmente a mídia como parceira neste esquema. Em 2019 uma série de reportagens do The Intercept Brasil mostrou os bastidores da Operação em que pode-se perceber diversas irregularidades da equipe.

4 No texto trataremos o ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva como *Lula*, como ele é popularmente conhecido no país e no exterior.

5 Sérgio Moro era juiz da 13ª Vara da Justiça Federal no ano de 2016, quando se dá o impeachment de Dilma Rousseff. Em 2018 ele decreta a prisão do ex-presidente Lula e no mesmo ano é convidado a ser ministro da Justiça do governo de Jair Bolsonaro (então no PSL), eleito naquele ano com 57 milhões de votos derrotando o ex-prefeito de São Paulo Fernando Haddad (PT). Em 2020, resolve deixar o ministério por conta de atritos com o presidente envolvendo a demissão do diretor da polícia federal realizada por seu chefe.

6 Tanto os apoiadores da Lava Jato e, conseqüentemente ao desempenho do então juiz e ex-ministro da Justiça Sérgio Moro são os mesmos (que citamos anteriormente) que apoiaram o processo de impeachment da ex-presidenta Dilma Rousseff. Como disse a ex-presidenta sobre seu processo de impedimento “O golpe foi o episódio inaugural de um processo devastador (...). Teve, para seu desenlace e os atos subsequentes, a estratégica contribuição do sistema punitivista de justiça, a Lava Jato” (BRASIL DE FATO, 2019).

grega de Oréstia (conforme Bayer, 2006). Ainda nessa primeira seção, identificamos como o filme lança mão de determinado recurso estético (cena da camisa ensanguentada pendurada num varal – FIGURAS 1 e 2) para marcar o momento em que os *Breves* (uma das famílias rivais da trama) têm de redobrar seus cuidados e proteção, pois já era chegada a hora da revanche da família oponente (os *Ferreira*). Na seção *O imaginário impresso na camisa* tecemos comentários sobre o conceito de imaginário em Maffesoli (2001) e Silva (2012). E por fim, em *Veste-se um imaginário, desnuda-se a história*, propomos uma reflexão sobre o imaginário da ‘violência e da justiça’ alinhado a imagens de camisetas midiaticizadas, como a que foi exposta em frente ao prédio da Justiça Federal do Paraná em apoio ao juiz Sérgio Moro (FIGURAS 3 e 4) e as imagens de camisetas de crianças mortas tanto na narrativa ficcional de *Bacurau* (2009) quanto nas matérias jornalísticas que noticiaram acontecimentos bárbaros no território do Rio de Janeiro. Ao realizarmos esse percurso, desde *Abril Despedaçado* em 2001 até *Bacurau* em 2019, identificamos certos objetos simbólicos e efeitos de sentido que se reiteram ao menos por duas décadas no imaginário brasileiro.

FIGURA 1: Camisa ensanguentada dos Breves



Fonte: *Abril Despedaçado*, 2016

FIGURA 2: Camisa ensanguentada dos Ferreira



Fonte: *Abril Despedaçado*, 2016



FIGURA 3: Camiseta de Moro no varal



Fonte: Autores, 2016

FIGURA 4: Camiseta de Moro e o prédio da Justiça Federal



Fonte: Autores, 2016

FIGURA 5: Camiseta marcada pelo sangue de uma criança assassinada em Bacurau



Fonte: Bacurau, 2019.

FIGURA 6: Camisa marcada pelo sangue de Marcos



Fonte: O DIA – <https://odia.ig.com.br/>

FIGURA 7: Camisa marcada pelo sangue de Ketellen Umbelino de Oliveira Gomes Vinícius



Fonte: Eu, Rio! – <https://eurio.com.br/>

## Abril e a camisa amarela

O filme *Abril Despedaçado* (2001) é uma adaptação da obra homônima de Ismail Kadaré (2001). A história que deu origem ao filme de Salles é ambientada no século XX, nas montanhas da Albânia. O universo diegético retratado nessa obra resgata o tempo primordial e projeta suas personagens para um espaço sagrado. Nesse lugar atemporal, as personagens experimentam o choque entre deixar-se conduzir pelo destino ou responsabilizar-se pelas suas escolhas (BAYER, 2006) – o que a película vai revelar no contexto do sertão nordestino brasileiro dos anos 1910. Em Kadaré (2001), *Abril* indica o tempo em que inicia e termina o romance. Contudo, é a partir dos significados subjacentes à narrativa que somos impulsionados para um outro tempo: o mítico. Esse tempo primordial e sagrado, *in illo tempore*, como assinala Mircea Eliade (1996 apud BAYER, 2006), passa a existir graças ao mito, história aceita como verídica, transmitida oralmente, que pertence ao saber comum de um povo. Nesse sentido, na adaptação da obra literária para as telas de cinema essa é transposta mantendo-se a ênfase na tradição oral, pela qual a cultura permanece como significados comuns, o produto de todo um povo, que se constituem na vida, feitos e refeitos (WILLIAMS, 1958).

Bayer (2006) discorrendo sobre a obra do escritor albanês faz uma relação entre o romance de Kadaré (2001) e uma tragédia grega. Baseando-se em uma história já conhecida, o mito dos *Atridas*, Ésquilo compõe *Oréstia*<sup>7</sup>, no século V a.C. É nesse drama esquiliano que encontramos elementos que permitem estabelecer relações entre *Abril despedaçado* e o sentido inerente ao trágico dos gregos (BAYER, 2006).

Na Grécia antiga, a vingança decorrente de crimes consanguíneos é um valor perpassado pela tradição (BAYER, 2006). Nas escarpas do Norte da Albânia, no século XX d.C., o valor mantém-se preservado pelo código de direito consuetudinário, denominado Kanun<sup>8</sup>. Logo, *Orestes* e *Gjorg Berisha* (personagem de *Abril*, de Kadaré) nascem predestinados a cumprir uma missão: esse vingar a morte do irmão (*Mérill*) e aquele, a morte do pai (*Agamêmnon*).

7 A *Oréstia* é uma tragédia constituída pelas peças *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*, de Ésquilo. É uma história de conflito familiar num ciclo “eterno” de vingança. No filme, essa ideia toma corpo na lógica do um para um em que para cada membro de uma família que é morto, outro deve morrer também para vingar o primeiro.

8 É o código moral albanês, na obra de Kadaré (2001).

A palavra empenhada – sinônimo de honra – é o costume que garante a unidade de ação em *Abril* e na tragédia grega. Em *Oréstia*, *Clitemnestra*, ressentida pela perda da filha *Ifigênia*, imolada pelo pai, assassina *Agamêmnon*. *Orestes*, filho de *Agamêmnon* e *Clitemnestra*, mata a mãe, vingando a morte do pai. Quando se dá conta de seu ato, *Orestes* foge perseguido pelas *Erínias* (as deusas que puniam os mortais). A deusa *Atena*, vem em socorro do herói e institui o tribunal, no qual *Orestes* é julgado e absolvido. Em *Abril despedaçado*, a vendeta da família *Berisha* tem início quando o destino bate à sua porta, na pessoa de um viajante que pede abrigo. Entretanto, o misterioso visitante é assassinado pelo clã vizinho. A palavra empenhada sustenta a proteção ao hóspede, por isso o fato coloca os *Berisha* na rota da vendeta. Eles devem vingar o morto. Quarenta e quatro mortes depois, chega a vez de *Gjorg Berisha* vingar o irmão assassinado. Depois de realizar a tarefa, o rapaz é morto.

No entanto, retornando ao tempo primitivo, sobre os destinos dos descendentes dos *Atridas*, na Grécia, e dos envolvidos em vendetas, na Albânia, constatamos que a primeira ação, desencadeadora da maldição que sobrecarrega a família de *Orestes*, foi cometida por *Tântalo* que colocou à prova os poderes dos deuses, servindo-lhes a carne do filho *Pélops* em um banquete. *Tântalo* comete *hamartia*<sup>9</sup> contra os deuses, maculando a sua honra e a de seus descendentes que, como consequência, deverão expiar a culpa do progenitor. Na *Oréstia*, o coro faz referência a esse mito, após o assassinato de *Agamêmnon*: “Gênios do mal que caís sobre esta casa e tombas sobre a fronte dos *Tantálidas* teus trunfos neste jogo em que triunfas” (AGAMÊMNON, versos 1709-1710 *apud* BAYER, 2006). Em *Abril despedaçado*, a autora (BAYER, 2006) não encontra o motivo primeiro que provocou o rompimento da palavra empenhada. No entanto, uma rápida menção à questão é realizada pela personagem *Bessian Vorps*, que, durante a apresentação das regras do *Kanun* a *Diana*, faz uma tentativa de situar no passado a origem da vendeta: “E essa é uma velha história que teve início quando *Konstandin*, o irmão morto, se ergueu do túmulo para proclamar justiça. Foi ele que, com sua nova lei, a bessa, começou tudo” (p.71). Não sabemos quem é *Konstandin*, nem o porquê de sua reivindicação. No entanto, a alusão a esse ser “morto” denota a sacralidade que envolve as regras do *Kanun*, que serão garantidas pelos séculos. Uma delas é a voz do morto que se pronuncia por meio da mudança da cor do sangue estampado em sua camisa, que fica pendurada em lugar alto da casa, a fim de que todos se conscientizem de sua vontade, como demonstra este fragmento: “Veja a camisa, dissera o pai, indicando com a cabeça a camisa pendurada na parede em frente. [...]. O sangue está amarelando nela. [...]. O morto pede vingança” (p. 45). Esse trecho vai se repetir em algumas cenas do filme de Salles como um indício do momento de vingança na trama.

*Abril Despedaçado*, do diretor Walter Salles, é ambientado no sertão brasileiro no início do século XX, mais especificamente em 1910. Em um período de República Velha, o lugar parece ter leis próprias. A lógica do filme é baseada na briga entre duas famílias. O fraternalismo, a vingança, e as demais características fundamentam-se no cenário altamente patriarcal, precário, de dissolução das próprias identidades em função das tradições e costumes, principalmente familiares. O longa começa contando a história de *Tonho* e *Pacu*, as personagens principais da trama, uma história de certa blusa ao vento. A partir daí, abre-se caminho para enredar no fato central: a briga entre as duas famílias. Uma realidade relativamente comum nas zonas rurais do Brasil, presente até os dias de hoje. Nesse caso específico é uma luta pela terra, pela fazenda que já tinha sido de uma família e agora era de outra, e assim, sucessivamente, ao longo das

9 Ou “falha aristotélica”, é um erro que desencadeia a peripécia nas tragédias gregas.



gerações, sendo definidas as terras mediante a morte de cada indivíduo da família rival. O mundo das personagens é envolto em religiosidade, tradições, códigos de honra e trabalho árduo. O cotidiano dessas pessoas é regido por sua construção sociológica: uma família que vive e trabalha isoladamente em zona rural, estabelecendo relações sociais exteriores, sobretudo no momento em que os homens vão à cidade mais próxima para comercializar produto do trabalho e único meio de sustento deles: a rapadura. Na fazenda empobrecida dos *Breves*, o pai, a mãe e os dois filhos trabalham sem trégua (AQUINO, 2009).

A disputa entre as famílias pelos mais diversos motivos, mas, principalmente, pelas terras é que vai estabelecer um círculo de ódio e vingança no filme de Salles, que na verdade, é espelho do que acontecia no interior do país no início do século passado. Freyre (2006) conta que na Bahia “[...] uma imensa parte de suas terras chegou a pertencer quase toda às duas únicas famílias, a do Senhor da Torre e a do mestre-de-campo Antonio Guedes de Brito”.

É, portanto, nesse ambiente que a história do filme se desenvolve. Logo nas primeiras cenas o diretor mostra que é chegada a hora de um crime acontecer. A cena mostra uma camisa amarelada num varal nas terras dos *Breves* (FIGURA 1). Na mesa de jantar o pai diz: “O sangue amarelou. Tonho, conhece a tua obrigação” (Abril Despedaçado, 2001). A partir de então o personagem se prepara para vingar a morte do irmão buscando matar o outro membro da família dos *Ferreira*. Após armar uma emboscada, *Tonho*, finalmente, cumpre sua missão e, então, é a vez da outra família aguardar que o sangue da camisa do seu morto fique amarelado para que a outra parte saia para a vingança. A narrativa vai se desenvolvendo mostrando diversos aspectos da vida dos *Breves*, incluindo a visita de um circo àquela localidade, onde *Tonho* e *Pacu* (seu irmão mais novo) saem para se divertir um pouco, como que fugindo daquele modo perpétuo macabro. No entanto, o tempo passa e a camisa do morto da outra família enfim fica amarelada (FIGURA 2).

“Tu sabe o que tem que fazer” (Abril Despedaçado, 2001), diz o pai do clã dos *Ferreira*. “Sei sim senhor” (Abril Despedaçado, 2001), responde Matheus, o filho incumbido de vingar a morte do membro daquela família. Com as camisas amareladas é dado o mote para a perpetuação do ciclo de ódio e vingança que rege a vida no interior daquela localidade.

Esteticamente a camisa amarelada então revela perceptos e afetos (DELEUZE, GUATTARI, 2010) na medida em que essas “arrancam” dos personagens perceptos das percepções e afectos das afeições que, naquele ambiente ficcional (e por que não dizer também no “real”) estabelecem rupturas na cotidianidade (GUMBRECHT, 2006) (re)direcionando a ação dos mesmos naquela trama. Sendo assim, *Tonho* se dá conta que é preciso vingar a morte do irmão e a camisa amarelada como um bloco de sensações (DELEUZE, GUATTARI, 2010) não deixa dúvidas de que é chegada a hora, bem como acontece com Matheus, membro da outra família (os *Ferreira*), que já no final do filme, também por conta a camisa, sente que é hora de fazer o caminho da vingança (novamente). Seria esse périplo de vingança envolta à camisa amarelada algo cultural – como em Williams (1958), ou de outra ordem? Ou algo do imaginário (MAFFESOLI, 2001)?

## Imaginário impresso na camisa

A cultura contém uma parte de imaginário (MAFFESOLI, 2001), mas ela não se reduz a ele, é mais ampla e, por outro lado, o imaginário não se reduz à cultura, tendo certa autonomia. A cultura é um conjunto de elementos e fenômenos passíveis de descrição (MAFFESOLI, 2001), já o imaginário, além disso, tem algo de imponderável, sendo o estado de espírito que caracteriza um povo. Portanto, no ambiente em que vivem os *Breves* e os *Ferreira*, em *Abril*, a camisa amarelada vai além do traço cultural, porque (MAFFESOLI, 2001) não se trata de algo racional, mas de um certo mistério da criação e transfiguração. A camisa que se amarela ao sol, depois de alguns dias, marca o momento em que é chegada a hora da vingança. Assim essa parece guardar uma certa aura, como em Benjamin (1985), em que seu valor de exposição tem, na história do filme, a capacidade de provocar transformação (poderíamos pensar em “valor de transformação<sup>10</sup>”). Nisso, o imaginário permanece uma dimensão ambiental, uma matriz, uma atmosfera, aquilo que Walter Benjamin chama de aura<sup>11</sup>. O imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável (MAFFESOLI, 2001). O imaginário então é essa aura, é da ordem da aura: uma atmosfera (que aqui se faz presente na camisa que amarela ao sol). Algo que envolve e ultrapassa a obra, que está além dos objetos, é um “algo a mais” (DURAND, 1997) e esse algo mais é o que se tenta captar por meio da noção de imaginário (MAFFESOLI, 2001).

O imaginário pode ser duas coisas: reservatório e motor. Reservatório, porque contém imagens, sentimentos, lembranças, experiências, visões do real que realizam o imaginado, leitura da vida. É a sedimentação de um modo de ver, de ser, de agir, de sentir, e de aspirar ao estar no mundo (SILVA, 2012). “O imaginário é uma distorção involuntária do vivido que se cristaliza como marca individual ou grupal” (SILVA, 2012, p. 12). E ele é também motor porque faz acontecer, funciona como um catalisador, estimulador e estruturador dos limites das práticas. O imaginário é a marca digital simbólica do indivíduo ou do grupo na matéria do vivido. Ou seja: como reservatório, é a impressão digital do ser no mundo e, como motor, é o acelerador que proporciona a ação. Dessa forma, “o homem age (concretiza) porque está mergulhado em correntes imaginárias que o empurram contra ou a favor dos ventos (SILVA, 2012, p. 12).

Em situações de opressão, é nesse reservatório que emerge a força simbólica de uma camisa que se amarela com o sangue ao sol. A partir disso, imprime-se velocidade para a concretização de toda essa simbologia a qual um simples tecido pendurado num varal (FIGURAS 1 e 2) pode suscitar. É o imaginário da vingança por meio de uma camisa amarelada pelo sol que vai sendo construído. E isso não acontece apenas individualmente, mas, principalmente, no nível coletivo. O grupo é um indivíduo de múltiplas cabeças (SILVA, 2012) e o imaginário é determinado pela ideia de fazer parte de algo, logo partilha-se diversas coisas como filosofia de vida, linguagem e atmosfera entre o racional e o não-racional (MAFFESOLI, 2001).

10 A proposta aqui é pensar na capacidade que um objeto qualquer (no caso, a camisa) teria em provocar transformações nos contextos em que estão inseridos a partir de sua própria mutação (camisa que se amarela com a ação do sol).

11 Nos apropriamos do conceito de aura em Benjamin entrecruzado com a ideia de imaginário em Maffesoli por acreditar que ambos nos auxiliam a clarificar nosso objeto de análise neste estudo. Com efeito, no nosso caso em particular, só a atmosfera de vingança pairando sobre as famílias fictícias dos *Breves* e *Ferreira*, de *Abril Despedaçado* e da “gente de bem” e os “malditos” (termos os quais desenvolvemos em nota mais à frente) da vida real com Moro de um lado e o ex-presidente Lula de outro (vale destacar aqui que o próprio Moro, num quíça “sincericídio” vocalizou o termo “ringue”, ao abordar sua luta com Lula na época da Operação Lava Jato, de acordo com o GGN jornal em 2020) podem desvelar os fatos que apresentamos neste artigo.



A camisa amarelada fornece uma imagem simbólica bastante forte, posto que é o anúncio de mais uma morte naquela região árida do sertão brasileiro. Na era da imagem (SILVA, 2012), o vivido tende para o espetáculo e se Debord (1997) vê no espetáculo a morte da ação, numa troca do ator pelo espectador, privilegiando a contemplação à ação, Maffesoli enfatiza a pujança da contemplação como forma de “ação passiva”. O que separa a ação da contemplação é o imaginário social (SILVA, 2012).

Em *Abril*, o imaginário social está presente na dinâmica da guerra entre as famílias cuja camisa amarelada pela ação do sol, determina o momento da vingança. A camisa no filme não só reúne todo um bloco de sentimentos/sensações (DELEUZE, GUATTARI, 2010) como também é objeto de uma ação passiva em que não se questiona o que deve ser feito após a cor ficar amarela, apenas se cumpre o que a tradição “manda” (vingar com morte a mesma morte de seu ente). É o imaginário presente naquelas vidas (secas?) da história da película.

## Veste-se um imaginário, desnuda-se a história

A crise em que se encontra o país nos anos de 2015 e 2016 é econômica, mas também político-social. O *impeachment* da (agora ex-) presidenta Dilma Rousseff ocorrido em 31 de agosto de 2016 ensejou duas narrativas do episódio: o da legalidade do ato (o afastamento cumpriu as regras constitucionais, portanto, dentro da lei) e o do golpe de Estado (a presidenta foi afastada por motivações políticas, e nada foi provado contra ela, o que caracterizaria um golpe, visto que a oposição almejava governar o país sem voto direto). Em razão do objeto de análise seleciona-se a narrativa do golpe e é por meio dessa perspectiva que vamos identificar os efeitos de sentido tecidos na camiseta com menção a *Moro* (FIGURAs 3 e 4) pendurada em frente ao prédio da Justiça Federal do Paraná, na cidade de Curitiba.

Do ano de lançamento do filme *Abril Despedaçado* em 2001 até o ano de 2015, marcado pelo *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, estudos mostram que houve uma mudança profunda na sociedade brasileira graças aos programas governamentais de transferência de renda, inclusão social e erradicação da pobreza. Esses programas determinaram mudanças profundas nos costumes, operando transformações no plano da cultura, isto é, dos valores simbólicos (CHAUÍ, 2016). Entre 2003 e 2011, as classes D e E diminuíram consideravelmente, passando de 96,2 milhões de pessoas para 63,5 milhões. No topo da pirâmide, houve crescimento das classes A e B, que passaram de 13,3 milhões de pessoas para 22,5 milhões. Mas a expansão espetacular ocorreu na classe C, que passou de 65, 8 milhões de pessoas para 105,4 milhões (CHAUÍ, 2016). A classe média aumentou, ou, nas palavras de Chauí (2016), haveria uma nova classe média no Brasil<sup>12</sup>. Como essa classe social se estabelece numa posição intermediária entre a dominante e a “excluída”, está sujeita à instabilidade. Fragmentada e calcada no individualismo e em valores neoliberais essa classe tende a suprir a experiência de um tempo descontínuo e efêmero com o imaginário da ordem e da segurança (CHAUÍ, 2016). Esse desejo tem uma razão: seu imaginário é povoado por um sonho e um pesadelo: o sonho, ser parte da classe dominante e o pesadelo, entrar no proletariado e para que isso não aconteça é preciso que haja ordem e segurança. Isso faz com que essa classe seja ideologicamente

12 Chauí (2016, p. 16) na verdade sugere que há no país uma *nova classe trabalhadora*.

conservadora e reacionária. Seu papel passa a ser o de assegurar a hegemonia ideológica da classe dominante (CHAUI, 2016). Esse medo fez com que essa classe fosse ativamente (e decisivamente) parte das manifestações de junho de 2013<sup>13</sup>, quando começou a queda do governo Dilma. Além disso, os valores conservadores de direita (antes latentes, adormecidos) vieram à tona com políticos e personalidades que incorporaram de maneira bastante eficaz um discurso sustentado em visões neoliberais, valores morais e meritocráticos, entre outros. O ex-deputado (e, atualmente, presidente) *Jair Bolsonaro* e lideranças jovens como *Kim Kataguiri* (deputado federal por São Paulo) e *Fernando Holiday* (vereador em São Paulo) do MBL (Movimento Brasil Livre) foram figuras que conseguiram agregar esse tipo de sentimento.

No entanto, uma figura se destacou como referência para aqueles que “derrubaram” a presidenta eleita. Trata-se do juiz da 13ª Vara Federal de Curitiba/PR, *Sérgio Moro*. O magistrado paranaense conduziu a *Operação Lava-Jato* que havia prendido executivos de grandes empresas, donos de empreiteiras, além de políticos de expressão nacional como José Dirceu (PT). Tornou-se então a figura símbolo de combate à corrupção no país. *Moro* foi alçado à figura política maior da direita (SOUZA, 2016). Com ele, a direita não só se assumiu como tal, mas também construiu um discurso tão poderoso quanto o combate à desigualdade que havia se tornado a bandeira da esquerda brasileira (SOUZA, 2016). Desde a eleição de Lula à presidência (2003) o país estava dividido em duas facções (famílias, em alusão à história do filme) e essa divisão só fazia aumentar em tensão e engajamento e refletia clara luta de classes, em que a classe média e os ricos, em um país tão desigual como o nosso, estava destinada a perder todas as eleições (SOUZA, 2016). *Moro* foi a figura perfeita para a estratégia da direita funcionar, seja para a classe média nas ruas que o via como um dos seus, seja para os membros do aparelho jurídico-policia (SOUZA, 2016). O juiz também foi blindado pela mídia ao ser eleito Homem do Ano pela revista *Istoé* e Personalidade do Ano pelo jornal *O Globo*. O magistrado se tornou a única figura da direita desde a ascensão de *Lula* em 2002 a rivalizar com ele em prestígio. Contra o “campeão do combate à desigualdade” criava-se o “campeão da luta pela moralidade” (SOUZA, 2016).

Nesse ambiente de direita *versus* esquerda<sup>14</sup>, *Lula versus Moro*, podemos fazer uma reflexão sobre o imaginário na camisa de *Moro* (FIGURAS 3 e 4) como impressão estética de uma luta entre “famílias”, num paralelismo com a história do filme. No filme, a lógica é a alternância de poder por meio da morte do membro da família que se está por vingar. Enquanto a camisa não amarelar, e o momento de a vingança não chegar, a família que espera matar o oponente está numa situação de oposição, numa espécie de alternância de poder. No Brasil de *Moro*, agora é o momento de vingança contra a outra família (esquerdas, PT, *Lula*).

13 Souza (2016) afirma que essas manifestações que começaram por conta do preço das passagens de ônibus, logo se tornaram contra o governo e, em seguida, contra um determinado partido. O sociólogo chama essas manifestações de “ovo da serpente” porque construíram a base popular para o golpe (SOUZA, 2016, p.87).

14 Esquerda e direita, assim como os extremos desses dois espectros contém diversas definições. Destacamos aqui as observações de Bobbio (1995) que considera que esses espectros ideológicos embora tidos por muitos teóricos como superado após a queda do Muro de Berlim, ainda estão em voga hoje em dia [no caso, no final dos anos 1990, mas que pode ser trazido para os dias atuais, 2020]. O próprio historiador reconhece que existem diversas nuances na definição de um e outro lado, posto que o risco de se incorrer em alguma simplificação é muito grande, já que tanto direita quanto esquerda trazem características de uma e outra na sua *praxis*. No esforço de se chegar a uma definição possível para o tema, Bobbio se vale do critério da igualdade e assinala nesses termos uma distinção entre direita e esquerda: “(...) quando se atribui à esquerda uma maior sensibilidade para diminuir as desigualdades não se deseja dizer que ela pretende eliminar todas as desigualdades ou que a direita pretende conservá-las todas, mas no máximo que a primeira é mais igualitária e a segunda é mais inigualitária” (BOBBIO, 1995). No contexto brasileiro, no país da década de 2010, fazemos uma interpretação irônica e bastante própria (ao mesmo tempo que sintética) ao imaginário desses dias sobre esses termos. Assim, direita são as “pessoas de bem” e esquerda, os “malditos” (PRADO JUNIOR, 2020).

Se pensarmos que essa lógica é do campo ideológico, o imaginário vem para mostrar que não. A ideologia tem um viés bastante racional. Não há quase lugar para o não racional no olhar ideológico. No fundo ideológico há sempre uma interpretação, uma elucidação, algo capaz de explicitar (MAFFESOLI, 2001). A ideologia, na verdade, insere-se na ordem da explicação; o imaginário, na da compreensão. A ideologia obedece ao princípio da racionalização; o imaginário, ao da empatia. Sendo assim, a ideologia vincula-se ao aparelho da manipulação; e o imaginário, às tecnologias de sedução (SILVA, 2012).

A camisa de *Moro* então serve como tecnologia de sedução, dentro do contexto do imaginário. A sedução implica a adesão do destinatário e, ao contrário da manipulação e da persuasão que se utilizam da razão como arma contra seus alvos, desliga-se da razão para afundar cada indivíduo nas ondas da interatividade lúdico/emocional (SILVA, 2012).

Fazer parte da “República de Curitiba<sup>15</sup>” a partir de *Moro*, em alusão ao juiz e ao verbo morar, imprime uma atmosfera (imaginário) de pertencimento àqueles que a vestem. No entanto, uma questão pode ser colocada em debate aqui: a camisa de *Abril* foi colocada no varal para secar o sangue de alguém que a utilizou; já a do juiz, está pendurada para ser utilizada pela primeira vez. Então, será que a primeira marcaria o início da vingança por algo que já foi e permanece perpetuado ao longo de décadas e a segunda inauguraria um novo ciclo nessa história?

A história do Brasil parece se construir na manutenção do mesmo e o filme *Bacurau*, de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, lançado em 2019 (após a eleição presidencial de Jair Bolsonaro, que convida Sérgio Moro para ocupar o cargo de Ministro da Justiça), atenta para a repetição histórica que se dá no país. O filme coloca em tela a separação invisível e histórica entre Sul e Sudeste, de um lado, e o Nordeste, de outro. Kleber Mendonça Filho atenta para como “A desigualdade está retratada lá, assim como o problema do abastecimento de água, o político corrupto, os supremacistas brancos, o caminhão que despeja livros no meio da rua, o descaso com a educação” (VEJA, 2019). Para o cineasta, o Brasil parece não conseguir avançar, repetindo sempre os mesmos problemas e o filme pode funcionar como uma expressão artística que ao captar um estado de espírito se faz como um espelho e cada um vê o que quer.

(...) Tudo que está em *Bacurau* é bem antigo, já vem sendo abordado ao longo dos anos com Luiz Gonzaga, Euclides da Cunha, Dias Gomes, *O Bem-Amado*, Glauber. Mas como estamos vivendo uma época de retrocesso, é quase como se estivéssemos num Brasil retrô. O filme é futurista e o Brasil é retrô. O que é triste, né? A gente sempre acha que as coisas vão para frente. É muito estranho perceber que há um trabalho para piorar. Isso é que não dá para entender (A TARDE, 2019).

Neste aspecto da repetição, a camiseta pendurada num varal, assim como em *Abril Despedaçado*, em *Bacurau* também surge ensanguentada. Uma criança é baleada por estrangeiros genocidas e a camiseta do pequeno menino assassinado é estendida no varal (FIGURA 5) enquanto a cidade prepara-se para se vingar e se defender do ataque dos invasores. Ou seja, o imaginário da vingança se faz presente não somente no nível individual, da mãe que perde um filho, mas no nível coletivo de uma cidade que se prepara para o enfrentamento.

15 Em 1954, uma polêmica investigação comandada pela Aeronáutica para apurar o atentado contra o jornalista Carlos Lacerda, principal opositor do então presidente Getúlio Vargas, ganhou o nome de “República do Galeão”, uma vez que os suspeitos eram interrogados na Base Aérea do Galeão, no Rio de Janeiro. Possivelmente, “República de Curitiba” seria uma referência a esse episódio.

A imagem que se passa numa pequena comunidade fictícia do sertão, assim, como ecoa a imagem ficcional de *Abril Despedaçado*, também se comunica com as trágicas imagens de camisetas de uniformes escolares que em 2019 estamparam páginas de notícias policiais: na capital carioca no Complexo da Maré, Zona Norte do Rio de Janeiro, Marcos Vinícius, de 14 anos, foi alvejado numa ação policial a caminho da escola. A camiseta do uniforme escolar sangrenta foi o que restou nas mãos de seus pais (FIGURA 6); na Zona Oeste do RJ, Ketellen Umbelino de Oliveira Gomes, de 5 anos, foi vítima de bala perdida em Realengo, sua camiseta escolar, maculada pelo sangue do corpo sucumbido à morte, foi carregada pela família durante o enterro (FIGURA 7).

Logo, nota-se que as camisetas revelam um imaginário ligado a violência e a justiça social, dando a ver sempre a repetição das agruras vivenciadas pelo povo brasileiro, que busca alguma reparação, seja nos filmes em *Abril Despedaçado* e *Bacurau*, narrativas em que a violência é combatida com violência, ou nas imagens veiculadas na imprensa no Brasil atual em que temos duas situações distintas, mas que utilizam de camisetas como objetos significantes: 1) a classe média clama por justiça contra a corrupção apoiando o retorno de uma direita ao governo do país – para tal representação simbólica estende uma camiseta em frente ao prédio da Justiça Federal referenciando um importante juiz; 2) famílias que padecem com a morte de seus filhos queridos, pedem justiça segurando seus uniformes que não vestem mais, evidenciando os corpos ausentes, expulsos de suas vidas por instantes (de projetis) perdidos, revelando assim a violência que atinge as crianças que vivem em favelas no Brasil<sup>16</sup>.

## Considerações finais

O presente estudo observou como camisetas estendidas num varal, algo típico do cenário doméstico, marcam um contexto de rivalidades e disputas no Brasil. No filme *Abril Despedaçado*, a guerra entre os *Breves* e os *Ferreira* tem na camisa ensanguentada e amarelada um sinal (“verde”, no caso) para o início do processo de vingança que vai culminar na morte de um membro da família a ser vingada. A camiseta, em uma espécie de homenagem a Moro, sinaliza apoio para que o juiz inicie o processo de “vingança” contra políticos supostamente corruptos.

No Brasil de 2016, vive-se uma atmosfera de tempos de Guerra Fria (direita e esquerda, conservadores e progressistas) e a camiseta ‘de’ Moro, considerado a grande referência da direita conservadora, pendurada em frente ao seu QG, a Justiça Federal em Curitiba (FIGURA 4), também anunciaria a caminhada de luta de uma parcela da população contra outra, como se fossem os *Ferreira* e os *Breves*. Numa analogia bastante superficial, os *Ferreira*, por serem criadores de gado e donos de mais terras poderiam ser considerados os de uma classe dominante; já os *Breves* (até o nome é sugestivo da temporalidade daquela família) caracterizariam a esquerda, que durante anos esteve alijada do poder no país (uma “breve” tentativa aconteceu com *João Goulart*, nos anos 1960, que foi sufocada por um golpe militar) e que voltaria em 2003

16 Manchetes jornalísticas evidenciam a reivindicação por justiça das famílias que culpabilizam o Estado pela morte de suas crianças, por exemplo, no *El País*: “Mãe de jovem morto no Rio: ‘É um Estado doente que mata criança com roupa de escola’” (disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2018/06/22/politica/1529618951\\_552574.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/06/22/politica/1529618951_552574.html)>); e no *Extra*: “Onde está o presidente? Onde está o governador?; pergunta tia de Ketellen em enterro” (Disponível em: <<https://extra.globo.com/casos-de-policia/onde-esta-presidente-onde-esta-governador-pergunta-tia-de-ketellen-em-enterro-rv1-1-24081176.html>>).



com a ascensão de um líder operário à presidência que governou por oito anos, fazendo a sua sucessora, *Dilma Rousseff*, por mais quatro e uma reeleição em 2014, que foi interrompida por um processo de *impeachment* que muitos veem como golpe de Estado.

Por fim, ainda trazemos o filme *Bacurau* e fotografias midiaticizadas na imprensa que expressam a morte infantil, a impossibilidade de futuro num país que parece amparar-se na repetição, a busca por uma justiça que não se efetiva, pois é a violência que se sobrepõe. Todas essas imagens, sejam elas em narrativas ficcionais do cinema ou em narrativas do cotidiano vivenciado pelos brasileiros no espaço físico, social, político e afetivo, são objetos significantes de um imaginário que busca justiça – seja pelo enfrentamento violento em ambos os filmes revisitados aqui ou pelo meio judiciário, em que representantes de poder (políticos corruptos e polícias responsáveis pela troca de tiros em favelas) devem ser punidos por seus crimes. Desse modo, o elo comunicacional que se estabelece na construção do imaginário social corresponde a uma configuração significativa em que ‘a arte imita a vida e a vida imita arte’; tudo pertence a um mundo onde nos inserimos e reconhecemos, por vezes, re-apresentando rastros de realidade, ora provocando efeitos no real. Sistemas comunicantes nem sempre racionalizados, mas que compartilham de uma aura, uma atmosfera, algo que envolve e ultrapassa o objeto, podendo ser reservatório de violência, motor de justiça.

## THE IMAGINARY OF VIOLENCE AND JUSTICE: A GARMENT THAT EXTENDS OVER TIME

### ABSTRACT

*Abril Despedaçado* (2001) is a work by director Walter Salles where a family fight in northeastern Brazil is narrated. In a certain section of the film, a blood-soiled shirt, nailed to a clothesline and yellowed (depending on the sun) marks the moment when the time for revenge between rival families arrives. The objective of this study is then to propose some reflections on the imagery of ‘violence and justice’ through an analogy between the shirt filmed in *Abril Despedaçado* and other mediaticized T-shirts (both on the cinema screen and on the pages of newspapers) which, in to a certain extent, they result in the construction of a state of mind reiterated in Brazil during the last two decades.

**Keywords:** *Abril Despedaçado*. Imaginary. Sérgio Moro. Violence and Justice.

### Referências

ABRIL DESPEDAÇADO. Direção: Walter Salles. Roteiro: Daniela Thomas; Karim Ainouz; Sergio Machado. Brasil: Bacurau filmes; Haut et Court; Videofilmes, 2001. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wqzx1fWF2cY>>. Acesso em: 15 nov. 2016.

BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho; Juliano Dornelles. Roteiro: Kleber Mendonça Filho; Juliano Dornelles. Brasil: Vitrine filmes, 2019. DVD.

AQUINO, T. CONTEMPORANEOS. In: Revista de Artes e Humanidades. n.03 nov-abr 2009. Disponível em: <[www.revistacontemporaneos.com.br](http://www.revistacontemporaneos.com.br)>. Acesso em 04 abr. 2016.

BAYER, A. E. **Abril despedaçado**: uma releitura de Oréstia. Letras de Hoje, v. 41, 2006.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Tradução de: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOBBIO, N. **Direita e esquerda**: razões e significados de uma distinção política. Tradução: 207 Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1995.

CASO Lava Jato: entenda o caso. MPF, 2020. Disponível em: <<http://www.mpf.mp.br/grandes-casos/lava-jato/entenda-o-caso>>. Acesso em: 16 jul. 2020.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arqueologia geral. Tradução de: Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FREYRE, G. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 51ª edição. rev. São Paulo: Global, 2006.

GUMBRECHT, H. **Pequenas crises**: experiência estética nos mundos cotidianos. In: GUIMARAES, C; LEAL, B; MENDONÇA, C. (Org.). Comunicação e experiência estética. Belo Horizonte: Editora UFMG. Belo Horizonte, 2006. p. 50-63.

IMPEACHMENT de Dilma: saiba como votou cada um dos partidos na Câmara. AGÊNCIA BRASIL, 2016. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2016-04/impeachment-de-dilma-saiba-como-votou-cada-um-dos-partidos-na-camara>>. Acesso em: 16 jul. 2020.

KADARÉ, I. **Abril despedaçado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Kleber Mendonça Filho: "Não fiz um panfleto". Veja. 2019. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/entretenimento/kleber-mendonca-filho-bacurau/>>. Acesso em: 18 jun, 2020.

Kleber Mendonça Filho: "Não tem filmes como Bacurau no cinema brasileiro". A Tarde. 2019. Disponível em: <<https://atarde.uol.com.br/muito/noticias/2090836-kleber-mendonca-filho-nao-tem-filmes-como-bacurau-no-cinema-brasileiro>>. Acesso em: 18 jun. 2020.

KOCH, I, V; BENTES, A, C; CAVALCANTE, M, M. **Intertextualidade**: diálogos possíveis. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

MAFFESOLI, M. "O imaginário é uma realidade" (entrevista a Juremir Machado da Silva), In: **Revista Famecos, mídia cultura e tecnologia**, n. 15. Porto Alegre: Edipucrs, 2001.

METZ, C. **Linguagem e cinema**. Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MORO diz que ficou no "ringue" com Lula durante audiências da Lava Jato. GGN Jornal, 2020. Disponível em: <<https://jornalggm.com.br/noticia/moro-diz-que-ficou-no-ringue-com-lula-durante-audiencias-da-lava-jato/>>. Acesso em: 16 jul. 2020.

O GOLPE de 2016: a porta para o desastre, por Dilma Rousseff. BRASIL DE FATO, 2019. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2019/04/17/o-golpe-de-2016-a-porta-para-o-desastre-por-dilma-rousseff>>. Acesso em: 16 jul. 2020.

PINTO, L. **Lutas de família no Brasil**. v. 263. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1980.

PRADO JUNIOR, T. **Moro**: o herói construído pela mídia. Curitiba: Kottler Editorial, 2020.

SILVA, J.M. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: 3ª edição, Sulina, 2012.

WILLIAMS, R. Culture is ordinary [1958]. In: **Resources of Hope**: Culture, Democracy, Socialism. p. 3-18. Londres: Verso, 198.

Submetido: 11/10/2019

Aceito: 06/07/2020