



DEMOCRACIA VIVA 42

MAIO 2009



CULT

CULTURA

José Padilha*

Sobre a representação da fome na arte

Cerca de 920 milhões de pessoas vivem em situação de insegurança alimentar grave e, para alimentá-las minimamente, a Organização das Nações Unidas para Agricultura e Alimentação (FAO) estimou a necessidade de um investimento anual de U\$ 30 bilhões. Note que esse cálculo não está baseado na premissa de uma solução ótima para cada situação de insegurança alimentar. É uma estimativa global, que leva em conta, pura e simplesmente, o custo de compra, transporte e entrega de alimentos. Ou seja, esse montante seria o valor mínimo necessário para as pessoas cronicamente desnutridas



URA



comerem regularmente. Os países ricos têm recursos suficientes para fazer esse investimento? Uma vez que gastam mais de U\$ 1 trilhão em armamentos, é óbvio que sim.

Recentemente, os países ricos mostraram que são capazes de se mobilizar rapidamente para reagir aos problemas que percebem como críticos. A alocação de recursos feita para salvar o sistema financeiro internacional, realizada em menos de um ano, envolve valores que resolveriam o problema da insegurança alimentar grave por mais de 50 anos. Logo, pode-se concluir que convivemos com a insegurança alimentar grave porque não a percebemos como um problema crítico.

Todavia, os dados da fome estão disponíveis e são bem divulgados. Basta escrever a palavra "fome" em um serviço de busca da Internet para descobrir que, todos os dias, mais de 16 mil crianças morrem por causas relacionadas à fome; uma em cada três pessoas morre prematuramente ou desenvolve deficiências físicas e intelectuais por má nutrição; nos países em desenvolvimento, 26% das crianças com menos de 5 anos estão moderada ou severamente desnutridas; 10% destas crianças

estão muito abaixo do seu peso; e que 32% delas estão abaixo da altura padrão para a sua idade. Não é por falta de informação que deixamos de combater a fome.

Geralmente, quando encontramos uma criança que não conhecemos mendigando na rua, não paramos para cuidar dela. Simplesmente, não nos sentimos compelidos a fazê-lo. Mas se a criança for conhecida, se for o filho de um amigo ou de um parente, isso muda de figura. O que diferencia o sofrimento de uma criança conhecida do sofrimento de uma criança qualquer? A resposta para essa pergunta, e muitas outras de natureza semelhante, parece ser a seguinte: os seres humanos tendem a reagir com indiferença ao drama das pessoas que desconhecem. As relações pessoais tendem a produzir solidariedade, as impessoais, não.

Muitas explicações já foram propostas para esse fato conhecido da psicologia experimental, algumas de ordem biológica, outras de ordem sociológica. Seja qual for a explicação correta, ela tem fortes implicações para a questão da fome. Afinal, a fome crônica não atinge os amigos e parentes das pessoas que estão integradas na economia mundial, das pessoas que vivem nos países que têm recursos para combatê-la. A fome sequer é testemunhada pela maioria dessas pessoas. As crianças que morrem de desnutrição são anônimas, desconhecidas.

Essas considerações parecem indicar que o problema da insegurança alimentar grave envolve uma questão de representação. Existe alguma maneira de se apresentar o problema da desnutrição crônica de forma que a população dos países ricos o perceba como crítico?

Um filme, um documentário, uma peça de teatro ou um livro sobre a fome são qualitativamente diferentes da veiculação de dados sobre o assunto. Dados informam; as obras de dramaturgia, quando bem feitas, aproximam o público dos seus protagonistas. Assim, uma representação dramática tem, pelo menos em princípio, mais chance de romper a barreira da indiferença. Afinal, a dramaturgia é um conjunto de técnicas desenvolvidas para este fim. Claro que a representação da fome na dramaturgia não vai, por si só, inserir o problema da insegurança alimentar grave na lista de prioridades dos países ricos. Mas pode contribuir para isso.

Todavia, muitos artistas e críticos reagem quanto se deparam com a dramaturgia que tem a miséria como tema. A ideia que a fome

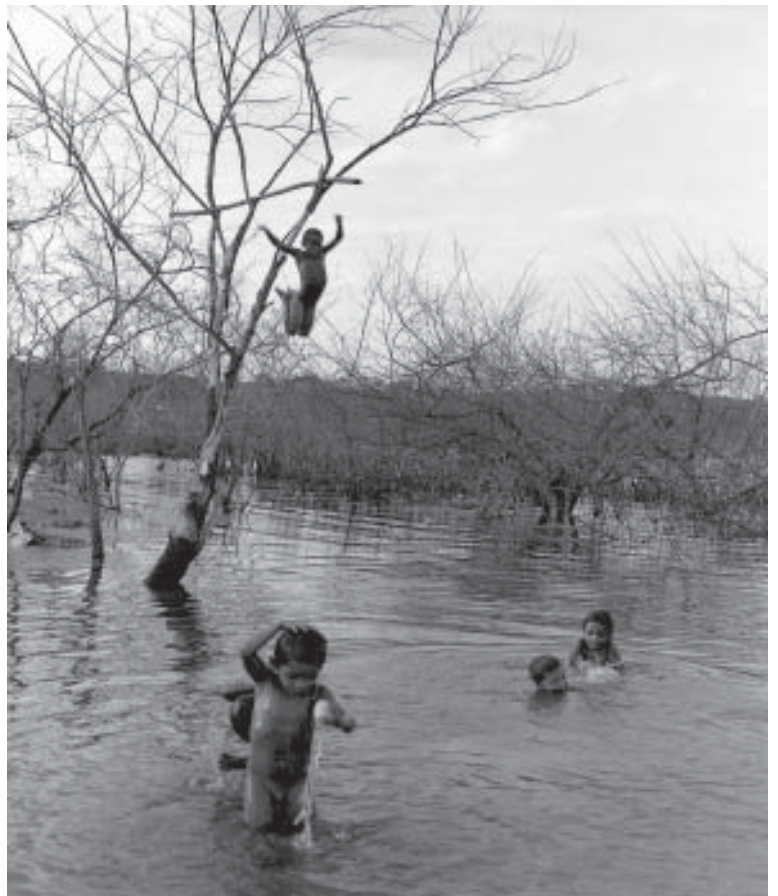
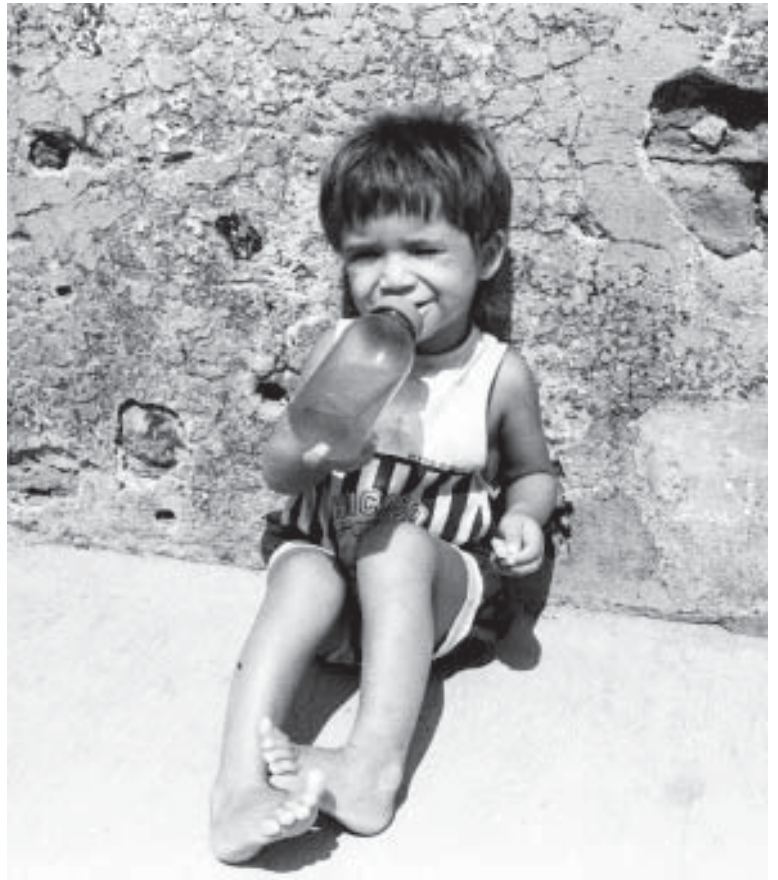


e a miséria são assuntos que não deveriam ser abordados por questões éticas referentes à relação entre o representador e o representado tem bastante aceitação. Não sei quantas matérias já foram publicadas em grandes jornais e revistas brasileiros criticando os artistas de classe média ou alta que representam a miséria em suas obras. Ora, quem faz esse tipo de crítica sabe que as pessoas que lutam contra a insegurança alimentar grave não têm condições de fazer dramaturgias de si próprias. Assim, pode-se concluir que esse tipo de crítica, supostamente baseada em questões éticas, no fundo, defende a ideia que filmes sobre a miséria e a fome não devem ser feitos.

É certo que existem questões éticas importantes envolvendo quem constrói a representação e o indivíduo que vive o drama. Sobretudo, quando esse indivíduo está em uma situação de fragilidade em relação a quem o representa. Todavia, essas questões éticas não são insolúveis a priori, como a crítica faz pensar. Afinal, são várias as relações possíveis entre o representador e o representado. Além de explicar o que pretende fazer, o representador pode tornar as pessoas que representa beneficiárias da obra que constrói, pode doar ou ceder essa obra para organizações que combatem a miséria, pode usá-la para criar pressão política a favor de quem representa, e assim por diante. Em suma, é possível, pelo menos em princípio, que o representador construa uma relação com seus representados de modo a satisfazer os padrões éticos da sociedade na qual vive.

É bastante comum, também, a ideia que as representações dramáticas da pobreza são estetizações da miséria e que, por isso, não devem ser feitas. De fato, qualquer representação artística da miséria vai, necessariamente, estetizá-la. Afinal, toda obra de arte se sustenta sobre opções estéticas. Logo, as críticas à estetização da miséria são, na realidade, a imposição de um determinado padrão estético, e não uma crítica à estetização em si.

Usualmente, essa imposição parte da ideia que a arte pode construir representações totalmente fidedignas da realidade que pretende representar e que, quanto mais uma representação artística se afasta dessa representação ideal, mais estetizante ela é. O preto e branco trabalhado das fotografias de Sebastião Salgado, por exemplo, seriam estetizantes porque a realidade é colorida e não têm os contrastes trabalhados nas suas fotografias. O mesmo valeria para o uso da música no documentário ou da alteração das cores no cinema.





Evidentemente, o princípio estético que está implícito nessa posição crítica trata a arte como se ela fosse ciência. Os cientistas, de fato, comparam as suas representações com um padrão e tentam construí-las de maneira a representar esse padrão da forma mais fidedigna possível. Quanto mais uma teoria se “aproxima” das leis da natureza, melhor ela é. Todavia, no caso da arte, que lida com percepções e não com representações matemáticas de leis universais, a utilização de um padrão regulador desse tipo é, no mínimo, problemática. Afinal, não está dado que todas as pessoas têm percepções iguais.

Qual seria, então, a percepção ideal, que serviria como ideia reguladora? Qual o tipo de negativo que aproxima mais a percepção de

uma dada realidade? Qual a montagem que aproxima mais o enredo de um documentário da realidade que ele retrata? Qual a saturação correta das cores? Qual o volume e a distribuição ideal dos sons em uma sala de cinema? Qual o melhor estilo literário? Nenhuma dessas perguntas tem resposta satisfatória, dado que o padrão idealizado que deveria balizá-las sequer pode ser coerentemente definido. Segundo, porque o processo de representação na arte requer a transposição do real para a mídia do representador, que é sempre mais “pobre” do que a realidade que retrata. Foi, em parte, por isso que a arte engajada desenvolveu uma série de técnicas de expressão que permitem enriquecer as suas representações. Guernica não é um quadro realista, mas nem por isso deixa de representar a tragédia da guerra. Exigir o realismo em arte equivale a ter uma concepção bastante limitada da mesma.

É claro que as representações dramáticas da fome e da miséria podem, e devem, ser passíveis de crítica. Todavia, é estranho que as duas posições críticas enunciadas sejam tão repetidas a despeito da sua fragilidade intelectual. Por quê? Uma resposta possível seria: porque os seus critérios não podem ser satisfeitos a priori. Ver os outros passando fome incomoda, sobretudo quando quem passa fome deixa de ser anônimo. A dramaturgia da miséria nos força a reconhecer o terrível papel que a nossa própria indiferença tem na perpetuação de problemas como o da insegurança alimentar. Uma das maneiras de lidar com essa indiferença é tentar não confrontá-la.



“Garapa”: além dos relatos

Flávia Mattar

Jornalista, pós-graduada em Arte e Filosofia

Três famílias cearenses em situação de insegurança alimentar grave foram acompanhadas durante um mês por José Padilha. O filme *Garapa* destaca especialmente o relato de mulheres: Robertina (11 filhos), que vive nas proximidades da cidade de Choró; Rosa (três filhos), moradora da zona rural em torno da Vila Olho d’Água, e Lúcia (três filhas), que mora na periferia de Fortaleza.

Elas têm o papel de relatar a situação de fome e a busca por soluções para driblar o problema. Lúcia possui uma verbosidade corrida, difícil de ser entendida, como se quisesse calar com as palavras, de forma angustiada, uma realidade sufocante. Ela precisa agir e sua fala subentende que precisa ser rápida. Poderíamos dizer que a proximidade com a suspensão da ação ocorre apenas quando é informada pela funcionária do posto de saúde – detentora da verdade sobre a melhor saída para a sua vida – que sua filha precisa ficar em observação por desnutrição moderada. Então, Lúcia parece alcançar, por alguns instantes, um não-saber como agir, o que dizer.

Robertina, aparentemente com uma postura menos acelerada, também é uma mulher de ação. Tenta levar na brincadeira a má qualidade dos alimentos que sua família ingere ou até mesmo a inexistência deles. O indizível parece ser mostrado apenas quando ela volta ao passado e se permite ver/viver a cena de um de seus filhos pedindo merenda, sem que ela tenha algo para dar. Então, ela explica que, às vezes, responde que

não tem merenda, mas, às vezes, ela chora. Neste momento, ela se cala e revive a dor da falta, que se torna indizível. Rosa, apesar de mais calada, também é uma mulher de ação.

A dor de um cotidiano à deriva parece mais visível por meio dos homens. O marido de Robertina, com o olhar distante, o andar sonâmbulo, o entorpecimento pelo álcool como forma de suportar algo que é forte demais, o capinar de um terreno que se planta para, provavelmente, nada brotar. É como o semear dos corpos, que geram vidas no limiar entre o viver e morrer. Esse homem parece se permitir ver mais que Robertina, até mesmo porque não está entregue à manutenção da vida prática. Sua postura é mais inquietante, torna mais presente esse tempo que passa arrastado, sem muitas perspectivas de mudança.

Gritante é a imobilidade do chefe de família da zona rural em torno da Vila Olho d’Água, o aprisionamento de seu corpo a um mundo muito restrito, o território de sua casa. Ele não transita e raramente fala. Quando fala, é para ressaltar a repetição: assim como ele nunca conseguiu fazer três refeições ao dia, seus filhos não conseguem e, provavelmente, seus netos não conseguirão. A imobilidade de seu corpo – muitas vezes, estirado ao chão, esperando o tempo passar – expressa a crueldade de uma vivência que passa de geração em geração.

O terceiro homem, que vive na periferia de Fortaleza, é mais falante. Mas sua fala acaba sendo um relato às avessas, ou um relato que não tem nenhum comprometimento com a verdade. Entregue à bebida, ele constrói sua irrealidade, e sua imobilidade não é menor que a dos outros dois homens. Ele está preso ao bar onde bebe. Quando a mulher o manda trabalhar, ele diz que não pode, porque teve seu carro roubado. É como se a mobilidade de suas pernas já estivesse comprometida.

Poderíamos dizer que os homens, mais que as mulheres de *Gapara*, expressam, com mais intensidade, a crueldade da existência, a agressão de uma vida sem perspectivas. Por não estarem entregues à ação – em uma situação em que qualquer ação parece desnecessária ou apenas capaz de adiar o inevitável –, eles são mais capazes de fazer saltar o silêncio, o indizível, lá onde as palavras não alcançam. É preciso ficar atento para que a profusão de relatos e ações das mulheres não apague ou ofusque o que esses coadjuvantes têm a dizer (ou silenciar). ■

* José Padilha

Cineasta, diretor de *Ônibus 174* (2002), *Estamira* (2004), *Tropa de Elite* (2007) entre outros.

