



Das letras e telas às ruas: o sujeito das mobilizações socioespaciais em hamlet de shakespeare e operários de tarsila do amaral

From letters and canvas to the streets: the subject from the social-spatial mobilizations in shakespeare's hamlet and tarsila do amaral's workers

De las letras y las pantallas a las calles: el objetivo de las movilizaciones socioespaciales en hamlet de shakespeare y los trabajadores en tarsila do amaral

Gustavo Souza Santos¹⁵

Resumo

As mobilizações sociais, protestos, movimentos e manifestações políticas são frequentemente lidas por meio de uma visão utilitarista de seu conteúdo, forma e resultados. O sujeito que produz e se produz nestas mobilizações constitui um elemento direcional para se compreender os sentidos políticos que se plasmam nas ruas, nas reivindicações e em toda sorte de sinais simbólico-paradigmáticos da pólis e da política. Convém escapar à redução material e utilitária da insurgência revisitando as origens da emergência dos sujeitos para ampliar o repertório dos sentidos que denotam a realidade sociopolítica e frequentemente a interpela sob os signos da subjetividade e da política. Este texto apresenta uma reflexão sobre a produção do sujeito na mobilização social, a partir da tessitura alegórica, plástica e literária de duas obras referenciais: a peça *Hamlet* (1587), do poeta e dramaturgo inglês William Shakespeare, e a obra *Operários* (1933) da artista visual Tarsila do Amaral.

Palavras-chave: Sujeito. Insurgência. Mobilização social. Literatura. Arte.

Abstract

Social mobilizations, protests, movements and political manifestations are often read through a utilitarian view of their content, form and results. The subject who produces and is produced in these mobilizations constitutes a directional element to understand the political meanings that are shaped in the streets, in the claims and in all sorts of symbolic-paradigmatic signs of the polis and politics. It is convenient to escape the material and utilitarian reduction of the insurgency by revisiting the origins of the emergence of subjects to expand the repertoire of meanings that

¹⁵ Doutor em Desenvolvimento Social pela Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes) com pós-doutorado pelo Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Social (PPGDS/Unimontes), da mesma universidade. Professor das faculdades de Comunicação Social e de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário FIPMoc (UNIFIPMoc). Pesquisador associado do Cidadino (Núcleo Interdisciplinar de Temáticas Urbanas da Unimontes). gustavo.ccpv@gmail.com

denote sociopolitical reality and often challenges it under the signs of subjectivity and politics. This text presents a reflection on the production of the subject in social mobilization, from the allegorical, plastic and literary texture of two reference works: the play Hamlet (1587) by the English poet and playwright William Shakespeare, and the work Operários (1933) by visual artist Tarsila do Amaral.

Keywords: Subject. Insurgency. Social mobilization. Literature. Art.

Resumen

Las movilizaciones sociales, las protestas, los movimientos y las manifestaciones políticas suelen ser leídas a través de una visión utilitaria de su contenido, forma y resultados. El sujeto que produce y se produce en estas movilizaciones constituye un elemento direccional para comprender los significados políticos que se configuran en las calles, en las reivindicaciones y en toda suerte de signos simbólico-paradigmáticos de la polis y la política. Conviene escapar de la reducción material y utilitaria de la insurgencia revisitando los orígenes del surgimiento de los sujetos para ampliar el repertorio de significados que denotan la realidad sociopolítica y frecuentemente la interpelan bajo los signos de la subjetividad y la política. Este texto presenta una reflexión sobre la producción del sujeto en la movilización social, a partir de la textura alegórica, plástica y literaria de dos obras referenciales: la obra Hamlet (1587) del poeta y dramaturgo inglés William Shakespeare, y la obra Workers (1933) de la artista visual Tarsila do Amaral.

Palabras clave: Sujeto. Insurrección. Movilización social. Literatura. Arte.

INTRODUÇÃO

A ação política contemporânea é marcada por um olhar utilitarista e corporativista de sua conjuntura e essência. Isto é, pensa-se a constituição de práticas e processos sociopolíticos sob o primado de resultados, contingentes práticos e efeitos materializados. Cristaliza-se a pulsão e o fazer política em regimes organizacionais de impacto, efeito, eficiência e eficácia, evadindo a reflexão das nuances e constructos que habitam os sujeitos, as interações e dispositivos subjetivos que permeiam esse esteio.

Esse cenário não é diferente quando a leitura é de mobilizações, movimentos sociais e ações coletivas insurgentes (SANTOS; PEREIRA, 2021). A multidão mobilizada é frequentemente lida sob suspeição e posta em um fluxo de leitura que impõe a ela parâmetros e critérios que deturpam sua própria gênese marcada por múltiplas camadas sociais, políticas, econômicas e culturais.

Para apreender e compreender o fenômeno político mobilizado, faz-se necessário fugir ao roteiro conjuntural utilitário e materialista e encarregar-se de observar o que constrói os sujeitos que compõem a ação política. O sujeito deve ser alvo epistemológico e empírico para processar e interpretar os signos, referentes, códigos e influxos da mobilização social como

constelação sociopolítica que perpassa a realidade, o tempo e o espaço.

Portanto, propõe-se aqui um exercício de estabelecer o primado do sujeito na mobilização social, buscando na fonte artística o meio pedagógico para tanto. Desse modo, reflete-se aqui a produção do sujeito na mobilização social, a partir da tessitura alegórica, plástica e literária de duas obras referenciais: a peça *Hamlet* (1587)¹⁶, do poeta e dramaturgo inglês William Shakespeare, e a obra *Operários* (1933), da artista visual Tarsila do Amaral.

DO SER OU NÃO SER SHAKESPEAREANO À EMERGÊNCIA DO SUJEITO MOBILIZADO

HAMLET - Ser ou não ser, eis a questão.
Será mais nobre sofrer na alma
Pedradas e flechadas do destino feroz
Ou pegar em armas contra o mar de angústias
E, combatendo-o, dar-lhe fim?
Morrer; dormir;
Só isso. E com o sono - dizem - extinguir
Dores do coração e as mil mazelas naturais
A que a carne é sujeita; eis uma consumação
Ardentemente desejável. Morrer, dormir...
Dormir! Talvez sonhar. Aí está o obstáculo!
Os sonhos que hão de vir no sono da morte
Quando tivermos escapado ao tumulto vital
Nos obrigam a hesitar: e é essa reflexão
Que dá à desventura uma vida tão longa.
Pois quem suportaria o açoite
e os insultos do mundo,
A afronta do opressor, o desdém do orgulhoso,
As pontadas do amor humilhado,
as delongas da lei,
A prepotência do mando, e o achincalhe
Que o mérito paciente recebe dos inúteis,
Podendo, ele próprio, encontrar seu repouso

¹⁶ A data de publicação da obra é imprecisa, sendo frequentemente atribuído o período compreendido entre 1587 e 1602.

Com um simples punhal?
Quem agüentaria fardos,
Gemendo e suando numa vida servil,
Senão, porque o terror de alguma
coisa após a morte -
O país não descoberto, de cujos confins
Jamais voltou nenhum viajante
nos confunde a vontade,
Nos faz preferir e suportar males que já temos,
A fugirmos para outros que desconhecemos?
E assim a reflexão faz todos nós covardes.
E assim o matiz natural da decisão
Se transforma no doentio pálido do pensamento.
E empreitadas de vigor e coragem,
Refletidas demais, saem de seu caminho,
Perdem o nome de ação (SHAKESPEARE, 1997, p. 87).

Na tragédia shakespeariana de Hamlet, o príncipe da Dinamarca – filho do rei homônimo – se vê em um dilema clássico sobre sua conduta e devir. A peça relata que seu pai fora assassinado por seu próprio irmão, Cláudio, sucessor imediato ao trono. O rei Hamlet é assassinado por envenenamento e, o agora Rei Cláudio, além de usurpar a posição, casa-se com a viúva, continuando sua escalada de poder.

O contexto dinamarquês não era favorável. Dissidências com a vizinha Noruega atemorizavam o reino, já que havia um estado de alerta, considerando uma alardeada futura invasão. E a corrupção endêmica pairava no ar, gerando uma nuvem de suspeitas entre súditos e a realeza. Algo errado podia ser percebido, ainda que oficiosamente encoberto. As aparências públicas diziam algo, mesmo sem nada dizer.

Decorrida a subida do Rei Cláudio ao poder e o luto, a vida se restabelece para o Príncipe Hamlet. Sua mãe, no intento de lhe oferecer um estímulo, convoca antigos amigos da época de escola para o animarem, o que tem um bom resultado, fazendo com que superasse o traumático evento recente. Ele sempre fora bem querido pela sociedade. As páginas da peça demonstram que o povo o via como um rapaz bem-intencionado, íntegro e de futuro promissor.

A bonança se desfaz quando uma figura fantasmagórica passa a assombrar repentinamente

os arredores do Castelo de Elsinore, morada da família real e núcleo de poder do reino. Um homem da guarda real e amigo do príncipe, Horácio, que fazia sentinela, percebe que o fantasma se assemelha estranhamente ao falecido rei, decidindo chamar o amigo para que acompanhasse aquele fenômeno.

Ao averiguar a situação e deparar-se com a entidade de feições idênticas ao finado pai, Hamlet recebe dela uma revelação: o relato da traição do Rei Cláudio, do fatídico assassinato e um pedido de vingança. Sentimentos diversos se apoderaram do jovem. Inicialmente, o choque pelos atos violentos e perversos do tio, do qual ele já nutria reservas por seu comportamento escuso.

Mas Hamlet se acomete de uma tristeza profunda e seu primeiro pensamento foi ceder à melancolia e tirar a própria vida. O príncipe, então, reflete e considera imoral tal ato, decidindo que a conjuntura exigia dele uma posição. Catatônico, o jovem começa a perceber nuances de corrupção pelo reino e até planos conspiratórios de seu assassinato, como medida de manutenção do projeto de poder.

Hamlet passa a perceber as tramas de manipulação da corte e se surpreende ao constatar que até a própria mãe o manipulava diante dos acontecimentos monárquicos. Na sequência de eventos, é nesse momento em que a clássica cena reproduzida no imaginário popular de Hamlet segurando um crânio ocorre. Ele empunha a caveira de um antigo bobo da corte morto há algum tempo, refletindo sobre os dilemas que o atravessavam.

O bobo da corte que provia narrativas benfazejas e de contentamento, mas mesmo assim pereceu, pode ter sido a reflexão do príncipe sobre sua própria condição, pertencendo ao seio do poder, diante de uma questão pessoal e de um projeto escuso interveniente sobre todo o povo. Estaria ele talvez reprisando o papel do bobo da corte? O perecimento seria seu destino?

A célebre indagação “Ser ou não ser, eis a questão” desliza, então, sobre a história. Trata-se de um dilema do ser. A epifania fantasmagórica, mesmo evanescida, ainda o assustava a moral. O drama da consciência o aflige, porque a vingança da morte do pai abriga um sentimento por demais personalista e que colocaria um preço sobre a ordem social e um pretensão bem maior.

A frase é fortuitamente utilizada como um jargão filosófico. E não sem justificativa. Shakespeare produz um efeito extralinguístico ao atrelar o verbo ser à história e ao questionamento íntimo do personagem. Não se trata só de ser ou não ser, mas se implica potência: poder ou não poder ser. E ainda, descola-se agência: agir ou não agir.

A reflexão de Hamlet é que, antes de ser provido do conhecimento dos acontecimentos que culminaram na tragédia, ele não poderia “ser” e nem mesmo percebia a possibilidade dessa essência. Entretanto, quando uma verdade fantasmagórica o perturba, tal possibilidade é ativada, e ele não apenas desenvolve a consciência de um “poder”, mas de um “agir”, e essa é a consistência deste “ser”. Ele escolhe “ser”.

O trânsito reflexivo não se estabelece sem dores que remontam ao passado, afligem o

presente e torna ansiosa a imagem do futuro. O herói da peça percebe que seu estilo de vida, acostumado com os fluxos regulares de produção da rotina e a quotidianidade em torrente, o tornou alienado às tramas de sua própria realidade; isto é, a conjuntura não lhe era mais favorável, não era mais possível aceitar de modo passivo as ocorrências.

Entretanto, o oculto que assume as feições de um passado confortável – o fantasma com as feições do pai e dotado de informações diacrônicas – insere nele o germe de que, no pleito de tomar partido pela vingança do pai, movido por uma história e um assunto pessoal, torna-se assunto coletivo, já que seu projeto de vida se vê, em uma escala maior, atrelado aos projetos do povo governado pelo rei que personificava atos corruptos e perpetrava violências.

A partir desse exame que liberta a consciência do “ser” ante o “não ser”, Hamlet se vê em uma posição renovada, em que suas ações precisam se apossar da constituição desse “ser” que passa a ser novo, uma vez que não é mais plasmado pelos centros de poder e o ordenamento da vida de sempre. Agora, aturdido pelo dilema e com uma nova essência acionada, ele se vê imbuído do plano prático de vingança e questionamento do Rei Cláudio e daquele sistema sociopolítico, mas integrado no plano da livre produção de si mesmo.

A declaração de Hamlet é elucidativa:

HAMLET - Ser ou não ser, eis a questão.

Será mais nobre sofrer na alma

Pedradas e flechadas do destino feroz

Ou pegar em armas contra o mar de angústias

E, combatendo-o, dar-lhe fim?

Morrer; dormir;

Só isso. E com o sono - dizem - extinguir

Dores do coração e as mil mazelas naturais

A que a carne é sujeita; eis uma consumação

Ardentemente desejável. Morrer, dormir... (SHAKESPEARE, 1997, p. 87).

O drama da consciência para o personagem reside em se resignar à situação que se descortinou diante dos seus olhos e encerrar as possibilidades de ação e transformação em um condicionamento de um “se” que não conheceria função. E nisso, recolher-se no “não ser”, aceitando a produção da própria realidade, cuja narrativa é controlada e insuflada por um sistema corrupto, aceitando a inquietude moral em função da comodidade de nada fazer ou arriscar.

As dores das pedradas e flechadas na alma ou do combate contra o invencível mar de

angústias faziam suportar uma morte em vida, já que “não ser”, além de “não agir”, significava não viver genuinamente, segundo a crença em um ordenamento supostamente funcional. O sono seria sua sina, adormecer sua ação, seu potencial e sua essência. O “não ser”, cômodo e sem oferta de riscos, implicava no esmagamento da possibilidade arriscada que representa o “ser”.

A escolha do “ser” implica driblar a dormência com sonhos lúcidos:

Dormir! Talvez sonhar. Aí está o obstáculo!
Os sonhos que hão de vir no sono da morte
Quando tivermos escapado ao tumulto vital
Nos obrigam a hesitar: e é essa reflexão
Que dá à desventura uma vida tão longa (SHAKESPEARE, 1997, p. 87).

Ao invés da dormência que a resignação compulsória do “não ser” implica, Hamlet acentua um outro tipo de dormência, para enfatizar a possibilidade de sonhar. Sonhar lucidamente, destravar um ensejo utópico por mudança, transformação, mobilização. O ato do sonho impede a hesitação que as forças que cooperam para o assentimento do “não ser” provoca. A pulsão utópica do sonho dá fôlego à atividade e emergência que advém com a escolha do “ser”.

O primeiro lampejo de um movimento é construído, mas não sem a rememoração dos episódios e afetos que trouxeram Hamlet até aqui. O drama sempre nasce e transcorre a partir da forja de afetos negativos e positivos em inter-relação. A indignação torna-se substância de ação, na medida em que o medo é superado, produzindo alguma esperança sobre o vindouro.

Sua insurgência nasce desse produto emocional e anamnésico:

Pois quem suportaria o açoite
e os insultos do mundo,
A afronta do opressor, o desdém do orgulhoso,
As pontadas do amor humilhado,
as delongas da lei,
A prepotência do mando, e o achincalhe
Que o mérito paciente recebe dos inúteis,
Podendo, ele próprio, encontrar seu repouso
Com um simples punhal?
Quem agüentaria fardos,
Gemendo e suando numa vida servil,

Senão, porque o terror de alguma
coisa após a morte (SHAKESPEARE, 1997, p. 87).

A memória dos açoites, dos insultos, das afrontas, das opressões, do desdém, da humilhação, da prepotência, dos fardos, dos terrores e da anomia gera indignação no príncipe. Sua escolha pelo “ser” o colocam em uma posição de atitude indignada, na qual qualquer ação só é possível pelo contato com o afeto explosivo. Insurgente, sua escolha se torna desejo. E o desejo pode, então, se metabolizar em projeto. O movimento toma forma com o colorido afetivo e anamnésico.

O país não descoberto, de cujos confins
Jamais voltou nenhum viajante
nos confunde a vontade,
Nos faz preferir e suportar males que já temos,
A fugirmos para outros que desconhecemos?
E assim a reflexão faz todos nós covardes.
E assim o matiz natural da decisão
Se transforma no doentio pálido do pensamento.
E empreitadas de vigor e coragem,
Refletidas demais, saem de seu caminho,
Perdem o nome de ação (SHAKESPEARE, 1997, p. 87).

O país não descoberto e do qual viajante algum voltou é o lugar onde a tensão pela meta repousa. Esse lugar é onde a vontade e o destino da ação têm seu ocaso. A expectativa por esse lugar, idealizado pela força da ação, só é possível de ser conhecido pelos resultados de seu movimento, por isso, como diz Hamlet, faz confundir a vontade durante o percurso – faz calcular riscos e avaliar a efetividade. No matiz natural da decisão, com o aporte da coragem e do vigor, o nome da ação ganha o contorno de movimento.

A leitura shakespeariana, sobretudo a partir da indagação de Hamlet, faz refletir as categorias sujeito e mobilização social em seus tempos e espaços. O questionamento de ser ou não ser marca o momento de produção da substância insurgente, no qual o indivíduo, adquirindo consciência de seu ser e da coletividade, torna-se sujeito, ator, vetor de uma centelha em ignição por sobre a situação social da qual emerge.

O indivíduo se torna sujeito, na medida em que interpola a constituição de si mesmo

com a vida social, a partir das lógicas e dinâmicas dos centros de poder nos quais se move, navega e interage (TOURAINÉ, 2009). A potência e a agência do sujeito estão inexoravelmente ligadas às protuberâncias dos contextos sociais nos quais ele está inserido e é partícipe, em um tipo de subjetivação que se dá na imbricação do público e do privado.

Hamlet passa de uma produção de si mesmo pelo sistema dos centros de poder a uma livre produção de si, a partir do evento fantasmagórico: alegoria potente da transformação da condição de indivíduo a ator consciente de si, dos outros e da situação não estanque na qual se move. Ao escolher “ser” rompe a comodidade ou palidez da vida produzida como tal e passa a questionar as mazelas – corrupção, invasão iminente e despotismo –, reivindicando um novo momento em que a livre produção de si, que também é redentora de um projeto coletivo – o reino – e de um passado – o que o pai falecido representava – acontece.

A imanência e a impermanência do sujeito são paradoxais na medida em que expressam continuidades descontínuas. Isso implica que a particularidade da construção do indivíduo, seu eu intercambiante e que está em constante transdução, torna-se sujeito de si quando sua identidade se reclina na ação, que, por sua vez, é inclinação sociopolítica.

Quando decide pelo “ser” e empreende o plano de vingar a morte do pai que ganha contornos maiores com a derrocada do projeto de poder vigente e indecente, o príncipe dinamarquês se irradia de afetos, memórias e projetos. A insurgência é acionada e sua ação torna-se movimento a modificar o cenário objeto de sua querela. A vingança de Hamlet e a sucessão de fatos representam a caudalosa formação da mobilização que, insurgente, ativa afetos e gesta projetos.

A individuação é parte integradora, consolidadora, aspira lugares de experiência, expectativas, memória e composições intersubjetivas. Porém, sua imanência é facilmente subtraída e cooptada pelas centralidades hegemônicas e lógicas de dominação no tempo e no espaço. O processo de constituição do sujeito, por sua vez, parte do indivíduo, mas encontra na reação aos centros de poder sua práxis, que é protagonista, ruidosa e, por vezes, instável.

O personagem vingador aspira pela satisfação de seu projeto: a libertação do reino do poderio do Rei Cláudio, a exposição de seus crimes e a visibilidade dos sistemas escusos que se apoderaram da Dinamarca. Tal pleito faria a nação ser liberta para uma nova produção de sua condição. E o termo de sua ação detona acontecimentos cuja visibilidade não é ordeira ao cotidiano, já que interrompe o funcionamento bucólico da vida no reino. A vingança da memória do pai, tão somente fantasmagórica, agora, representa a redenção de um passado que conjugado no presente, se reifica em um projeto de futuro.

AS MÚLTIPLAS FACES DOS OPERÁRIOS DE TARSILA E A MULTITUDE DE SUJEITOS NA MOBILIZAÇÃO SOCIAL

“Eu quero ser pintora do meu país” (Tarsila do Amaral).

Cansados. Os 51 semblantes dos operários que estampam a clássica obra de Tarsila do Amaral, *Operários*, artista vanguardista do Modernismo brasileiro, posam firmes na composição da tela, revelando uma fadiga perene, ruidosa e inconformada (AMARAL, 1933). Uma constelação emerge da cena em que a multidão se assemelha a uma onda de exaustão, feita torrente de descontentamento e dissabor.

O cenário é fabril. As edificações e chaminés marcam os signos industriais como primícias do desenvolvimento apregoado como signo do progresso e da modernidade. A fumaça tenra é o sinal da franca atividade capitalista, incessante, vibrante e inequívoca, destarte o estado conjuntural dos sujeitos que a animam.

Os tons acinzentados, esbranquiçados, ora em fuligem, ora higienizados, quase fazem esmaecer as cores características da diversidade dos operários. Cores estas que destacam, de modo cromático, a estratificação social, a diversidade cultural, as origens migratórias e os processos diaspóricos celebrados no espaço e no trabalho.

A sobreposição dos sujeitos é uma marca elucidativa e, também, eloquente. Evidencia-se um conjunto de pessoas que, em sua diversidade, são participantes de uma mesma condição, dividindo percalços, espaços e tempos, ainda que suas origens e realidades os compartimentalizem. Todavia, o que deles dista, é também o que aproxima. No sinal da diferença, o reconhecimento da coletividade ocorre: de si para o outro, dos outros para todos.

Os marcadores da diferença encontram pontos de encaixe a partir da partilha de sentidos sociais e culturais. O espaço, o trajeto, o laço, o trabalho, a cultura, a recreação, a sociabilidade estabelece a harmonia para que as asperezas do contraste não sejam anuladas, mas incorporadas ao fazer cotidiano. Há uma unidade que decorre da diversidade.

Tarsila do Amaral sustenta em sua tela dois contextos importantes para a apreensão da complexidade do território e da sociedade brasileira dos anos 1930: identidade e trabalho. O aparente empilhamento de sujeitos em uma cena fatídica e orgânica do chão de fábrica pode parecer uma sentença na crítica da artista, mas aponta para outros elementos da conjuntura da qual ela decorre.

“Operários” data de 1933, cerca de quatro anos depois do início da crise de 1929. No Brasil, prevalecia a Era Vargas. Perdendo parte de seu patrimônio, a artista se muda para a União Soviética em 1931 e é introduzida às ideias comunistas. Retornando ao Brasil, é presa

por seus ideais, participa da Revolução Constitucionalista em 1932¹⁷ e produz a tela, já sendo representante do antropofágico¹⁸ Modernismo brasileiro.

As feições fatigadas dos operários não eram um mero retrato, mas uma estética confessional de que Tarsila, que já havia declarado desejar “ser pintora de seu país”, relia do país e, principalmente do povo, naquele momento. O cansaço também invadia o olhar da artista. Naturalmente, o repouso é seu alívio. Porém, a exaustão instalada na obra, contemplada como emblemática para retratar a sociedade à época, é um tipo de torpor familiar.

O torpor traduzido plasticamente em tela reflete uma prática consequente e ritualística que sucede o cansaço: o sono. Ao defrontar os rostos dos operários, há um estado vigilante, atento, firme, fixo. Embora se manifeste a estafa na rigidez facial dos personagens, há certa firmeza que desliza no enquadramento da tela. Este estado vigilante contraria a norma de um repouso coordenado e põe os sujeitos em uma vigília incessante.

De onde deriva esta recusa ao sono? Da impermanência do sistema capitalista e de outras opressões que põe os corpos sobre o intercuro produtivo. De modo imperceptível, os corpos se desobrigam de uma regeneração sadia tendo em vista o tempo dispensado, como desarranjo aos reclames da produção. Ao passo em que a vigília ininterrupta é um estado de atenção absoluta e concentração total às prometidas benesses do desenvolvimento como signo, discurso e chancela política.

É o sonho do proletário: apagamento da subjetividade e assujeitamento da própria condição, sob a égide do trabalho e os contextos ideológicos que dela derivam (RANCIÈRE, 2012). O paradoxo, então, acontece. A recusa em adormecer instaura uma dormência tangencial, uma vez que no afã da utopia que o trabalho sob o signo do capital oferece, perde-se um pouco da noção de si, com um consequente assujeitamento e massificação produtiva.

Quando o prometido festim do desenvolvimento tarda, não ocorre ou oferece tão somente as franjas da toalha que abriga o banquete, a turbidez desse estado de incontinência do sono é rompida. O que poderia sustentar o corpo aturdido por um descanso conspirado? Ou quando a matéria do despertar como do adormecer estão dispostos em um circuito de esmagamento do ser e do fazer?

“Operários” parece fornecer uma pista. O olhar de Tarsila do Amaral, a partir de seu repertório, demonstra inequivocamente o contraste como elemento salvífico. Isto é, o amontoado de trabalhadores e seus semblantes cerrados, partilham contexto (trabalho e empregabilidade), espaço (indústria e postos de trabalho) e diferença (cor, gênero, sexo, etnia, origem).

A diferença reconhecida e partilhada nos olhares exauridos sob a cenografia industrial parece minimizada ao olhar do espectador e se demonstra fragilizada como que para a

17 Conforme Gotlib (2018).

18 Conceito do Modernismo em que a valorização e expressão da cultura brasileira viria do ato antropofágico (comer, devorar, absorver) de incorporar frentes culturais de origens externas que, recombinadas às frentes internas, resultaria em fortalecimento político-cultural da arte brasileira e de sua gente.

consolidação do argumento da crítica social. Entretanto, há uma importante chave de leitura na justaposição dos sujeitos. O contraste, a diferença e a diversidade que os marca não os aparta, mas evoca identificação.

A primeira identificação se dá no compartilhamento espacial. Em cena, os rostos comungam da mesma condição de produção do cotidiano pelo/no trabalho, dividindo a mesma cenografia material e sensível (a paisagem fabril ao fundo). A seguir, a categorização de “Operários” os coloca em um mesmo plano contextual, gerando laços por reconhecimento como sujeitos em uma coletividade prática, situacional.

Outro plano de identificação se estabelece a partir da partilha da diferença. Não se trata aqui apenas da noção de alteridade, mas de uma emergência das diferenças como elemento compositivo e aglutinador da condição dos indivíduos justapostos na tela, fazendo notar-se uma identidade de trânsito, isto é, fortalecida na coletividade reconhecida (como trabalhadores, no mesmo território).

A representação de Tarsila do Amaral sobre a constelação migratória que forma a complexidade multitudinária brasileira à época da franca industrialização requer um exercício de compreender que há, nas identidades denotativas – caracterizadas pelas cores, etnias, vestimentas e traços diversos –, certa identidade coletiva, flutuante pela produção do cotidiano de trabalho.

Essa flutuação identitária se dá, não apenas no trânsito que os alinhava no campo da ocupação, mas em certo agenciamento da categoria de trabalhadores e, conseqüentemente, nas vivências do trabalho e interesses de classe, categoria ou condição territorial. Esse arranjo identitário flutua, porque realoca o contingente identitário confessional dos sujeitos em um reconhecimento coletivo agenciado em função da busca ou luta por ideais temporários.

A identidade que é fonte de significados e que, ao mesmo tempo em que constitui os sujeitos, declara resistência e projeto (CASTELLS, 2018), e trata-se de um processo de produção de significados transindividual e de transdução entre diásporas (HALL, 2006), é elaborada aqui como uma frente que se cristaliza a partir do sentido de um sujeito que se reconhece em potência (TOURAINÉ, 2009), mas a perdurar enquanto a agência detone seus sentidos.

Os operários de Tarsila não estão imóveis. Na partilha sensível da diferença, encontram sentidos de reconhecimento que os inserem em uma tipologia identitária particular de mobilização. Há um influxo identitário que da confissão subjetiva ganha contornos coletivos que os impelem a uma identidade de luta a flutuar enquanto os sentidos e mobilidades sociopolíticas de reforços de sua potência requerem efeitos.

A flutuação identitária nasce da partilha sensível da diferença, mas não sem uma partilha da diversidade territorial. Isto é, das condições, origens, histórias e projetos de vida celebradas no espaço territorial – esteio onde poder e diferença operam. A diferença aqui se expande por

meio de uma solidariedade imanente ao reconhecimento e à identidade, isto é, sentidos afetivos integrativos que extrapolam a dimensão personalista e se comprazem em uma celebração identitária.

“Operários” evidencia trabalhadores posando impávidos. Tal impavidez é um documento imagético do contexto sociopolítico e econômico do brasileiro na visão de Tarsila do Amaral, com adendo da diversidade que não reduz a cena à pulverização, mas estrategicamente a posiciona como gramática de vida. E de luta.

Ora, o empilhamento de sujeitos sugere uma ambiguidade discursiva em que a docilidade do retrato contextual do operário fabril dissimula a própria estética crítica e o interpola um novo significado: de posse de seu cansaço, diversidade e dureza, o amontoado é possível pelo signo da mobilização, ativado pela identidade coletiva que flutua por sobre as múltiplas confissões identitárias pintadas por Amaral, em reflexão à sociedade brasileira no tempo e no espaço.

DAS LETRAS ÀS TELAS, DO SUJEITO À MOBILIZAÇÃO SOCIOESPACIAL

Em *Hamlet* e em *Operários*, a figura do sujeito é aquela entidade que constitui a substância mobilizadora e multitudinária. Enquanto na peça shakespeariana, ressalta-se o germe de sua produção e reprodução na metáfora clássica do ser ou não ser, em que reside o *momentum* em que o indivíduo acende a consciência política e emerge como sujeito, nas pinceladas de Tarsila do Amaral, o sujeito em seu meio, dota-se de visão estratégica de sua condição, dos outros e das trilhas de poder que, hegemônicas, são intervenientes sobre sua vivência, projetos, aspirações e futuro.

A questão do ser ou não ser hamletiano revela as tramas das quais esta reflexão se ocupa. Os sujeitos da mobilização, seus espaços e tempos remetem a uma conjuntura que vinga com querela sua situação desfavorável e projeta o reino da utopia da mobilização. Da poética do ser à prosa do agir, mobiliza-se.

A mobilização social marca um trânsito de energias insurgentes, de agência e potência sob demandas e pautas. Contudo, o que permite sua acuidade e aglutinação são processos transindividuais e transescalares da percepção de si, de um outro e do Outro – a coletividade, a multidão, o povo, o projeto de país, entre outros.

Da tela de Tarsila às telas das ruas, há uma partilha que sedimenta a conjuntura mobilizadora e consolida a emergência dos sujeitos. Da diferença à noção coletiva, há uma odisseia intranquila da mobilização do eu e da *performance* de um “nós” mobilizado. Os operários mobilizados, audíveis e sensíveis produzem o tempo, mobilizados.

REFERÊNCIAS

AMARAL, T. **Operários**. 1933. Pintura, óleo sobre tela, 150 x 230 x 5 cm.

CASTELLS, M. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz & Terra, 2018.

GOTLIB, N. B. **Tarsila do Amaral: a modernista**. São Paulo: Editora SESC, 2018.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 11. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.

RANCIÈRE, J. **A noite dos proletários**. Arquivos do sonho operário. São Paulo: Antígona, 2012.

SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. São Paulo: L&M Pocket, 1997.

SANTOS, G. S.; PEREIRA, A. M. Territorialidades episódicas e identidades flutuantes em mobilizações sociais em rede: uma reflexão sobre o movimento #EleNão *In*: PAULA, A. M. N. R.; AMORIM, M. M. T. **Movimentos Sociais, Identidade e Territorialidades**. Montes Claros: Unimontes, 2020.

TOURAINÉ, A. O sujeito como movimento social. *In*: _____. **Crítica da modernidade**. Tradução de Elia Ferreira Edel. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 247-268.