

M.A.M.O.N.: DISPUTA, PERTENCIMENTO E RESISTÊNCIA NA IMAGEM DO MURO MÉXICO/ESTADOS UNIDOS¹

M.A.M.O.N.: DISPUTE, FORMS OF BELONGING AND RESISTANCE IN THE IMAGE OF THE MEXICO/USA WALL

Maurício de Bragança*

Marina Caminha**

RESUMO:

Este artigo analisa o curta-metragem M.A.M.O.N., dirigido por Alejandro Damiani e lançado em 2016, que trata da construção do muro entre o México e os Estados Unidos. O filme elaborou uma crítica contrária à principal plataforma de campanha de Donald Trump, então candidato do Partido Republicano à Presidência da República dos EUA. Matizado pelas referências cômicas, discute as disputas territoriais entre os dois países, utilizando a imagem do muro como espaço de luta. Num primeiro momento, discorremos sobre as questões relacionadas ao espaço da fronteira, sistematizadas especialmente pela presença do muro como dispositivo de tensionamento geopolítico contemporâneo. Em seguida, evidenciamos como as marcas cômicas do filme, enquadrado pelo deboche e pela caricatura como estratégia discursiva, mobilizam um projeto imagético que instaura a ideia de ocupação e resistência.

PALAVRAS-CHAVE:

Fronteira, imigração, caricatura, deboche.

ABSTRACT:

We analyze the short film M.A.M.O.N., directed by Alejandro Damiani and launched in 2016, which deals with the construction of the wall between Mexico and the United States. The film criticized the main campaign platform of Donald Trump, then Republican Party candidate for the Presidency of the United States. Organized by comic references, M.A.M.O.N. highlights the territorial disputes between the two countries, using the image of the wall as a space of struggle. At first, we discuss the issues related to

* Doutor em Letras pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor Associado do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine) da UFF. E-mail: mbraganca@id.uff.br

** Doutora em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: ninacaminha@gmail.com

the border space, especially systematized by the presence of the wall as a device of contemporary geopolitical tension. Then, we show how the film comic marks, framed by debauchery and caricature as a discursive strategy - mobilizes an imagery project that establishes the idea of occupation and resistance.

KEYWORDS:

Border, immigration, caricature, debauch.

INTRODUÇÃO

A eleição de Donald Trump à presidência dos Estados Unidos, em novembro de 2016, recrudesceu as ameaças à permanência dos imigrantes no território americano e intensificou de maneira violenta o controle das fronteiras com o México. Ainda em 2015, na disputa para ser o representante do Partido Republicano na campanha presidencial do ano seguinte, o candidato reforçou seu discurso xenófobo contra a presença dos latinos no território dos Estados Unidos, emitindo declarações polêmicas que se afastavam de forma radical das políticas de maior acolhimento às comunidades de imigrantes latinos levadas a cabo no governo anterior, de Barack Obama.

No lançamento da sua candidatura à Presidência da República, Trump já anunciava aquela que se converteria na promessa emblemática do seu governo: construir um enorme muro na fronteira com o México, aumentando a barreira que já existia e intensificando ainda mais os riscos de atravessá-la. Essa proposta veio acompanhada de toda sorte de xingamentos contra os mexicanos que, ao longo da campanha, foram chamados pelo candidato de estupradores, criminosos, propagadores de doenças e traficantes de drogas, reforçando um discurso que opunha de forma irreconciliável o “eu” americano e o “outro” mexicano, como se pôde perceber no seu pronunciamento em junho de 2015:

Quando México envia seu povo, eles não estão enviando o seu melhor. Eles não estão enviando você. Eles não estão enviando você. Eles estão enviando pessoas cheias de problemas, e eles estão trazendo estes problemas para nós. Eles estão trazendo drogas. Eles estão trazendo crime. Eles são estupradores².

É dessa forma, através de questões nacionais (implicadas em seus construtos raciais) e de pertencimento territorial, que pretendemos abordar o cenário das relações geopolíticas contemporâneas, tomando a imagem do muro entre México e Estados Unidos como detonador de uma disputa que se dá também no âmbito do imaginário, do simbólico e

das políticas de representação midiáticas³. Percebemos um cenário geopolítico marcado pela construção de muros, barreiras e outras formas de contenção de fronteiras⁴. Esses monumentos da interdição estão presentes em várias narrativas e afetam as políticas de mobilidade das experiências espaço-temporais dos fluxos migratórios em escala global, seja em uma perspectiva de trânsito entre nações e continentes diferentes, seja em dinâmicas mais regionais e localizadas no interior de um mesmo país.

Enfatizamos que a nossa estratégia de argumentação está centrada prioritariamente na significação social do muro como dispositivo imperativo de tensões geopolíticas contemporâneas que traduzem os fluxos migratórios, seja na ordem da legalidade, seja na perspectiva dos ilegalismos, como predicava Michel Foucault (2010)⁵. Nesse sentido, o esforço intelectual deste artigo é organizar uma ideia das tensões sociais que decorrem especificamente desse dispositivo fronteiro (o muro), operado por meio das dimensões narrativas do humor, e das estratégias discursivas presentes no deboche e na caricatura situadas no filme analisado.

Em nossa argumentação, as discussões territoriais provenientes de autores ligados ao campo da geografia, sobretudo Michel Foucher (2013) e Rogério Haesbaert (2014, 2016), se articulam ao pensamento de Claire Rodier (2013), que investiga os fluxos migratórios a partir da observação da fronteira como um espaço de investimento e de negócio financeiro relacionado à xenofobia. Não cabe, nesse recorte proposto, ampliar as discussões sobre os regimes migratórios específicos que estão obviamente implicados na presença do muro, até porque sabemos que o muro Méxic

o/Estados Unidos não apresenta apenas um tipo de fluxo migratório, mas, pelo contrário, organiza uma série de dinâmicas complexas em torno de uma fronteira de mais de 3.000 km. Nessa imensa extensão, as práticas migratórias não operam de uma só maneira, ou dentro de apenas um regime de legalidade/ilegalidade⁶. Esse debate, portanto, fugiria do que pretendemos apontar aqui e do que está concentrado na redução caricatural operada pelos marcadores cômicos do filme.

Essa proposta aponta uma clara aproximação à perspectiva decolonial que se evidencia, sobretudo, na análise do filme. Apesar disso, nosso interesse não é convocar autores e autoras vinculadas à teoria decolonial, já que o esforço teórico-metodológico da pesquisa que se consubstancia aqui se constitui a partir da relação entre a geografia e geopolítica do muro mexicano-estadunidense com as perspectivas relacionadas às

estratégias narrativas constituintes do humor que atravessa uma produção midiática. O gesto decolonial entra menos como referência teórica, portanto, do que como ética fundante do olhar sobre as imagens, evidenciando aquilo que Joaquín Barriendos (2019) denomina como “colonialidade do ver”.

Esse fundamento ético de uma leitura que problematiza as relações de poder decorrentes da permanência das colonialidades torna-se evidente na análise do curta-metragem M.A.M.O.N. (*Monitors Against Mexicans Over Nationwide*)⁷, uma co-produção entre Uruguai e México dirigida por Alejandro Damiani e lançada em 2016, antes da eleição de Donald Trump. O filme trata do muro entre o México e os Estados Unidos, elaborando uma crítica contrária à principal plataforma de campanha de Trump, então candidato do Partido Republicano à Presidência da República dos EUA. Matizado pelas referências cômicas, discute as disputas territoriais entre os dois países, utilizando o muro como espaço de luta. Nosso próximo passo será discorrer sobre as questões contidas nas disputas territoriais em torno do muro, envolvendo a noção de espaço como metáfora importante para compreender os fluxos fronteiriços contemporâneos. Assim, podemos construir uma perspectiva teórica que busca apresentar as discussões sobre território, fronteira e poder que inspiram nosso investimento de leitura do filme de Damiani a partir do humor.

ESPAÇO: DISPUTAS TERRITORIAIS E FLUXOS FRONTEIRIÇOS

Seguimos David Harvey (2012), ao propor o espaço como palavra-chave para se pensar questões fundamentais no âmbito das políticas sociais, econômicas e culturais das sociedades contemporâneas. O conceito alimenta as diversas teorias sociais, seja a partir de acepções mais ligadas à compreensão de geografias concretas sobre a ideia de espaço, seja no emprego do termo vinculado a metáforas espaciais. Como Harvey (2012, p. 18) coloca,

Considerar o espaço como uma palavra-chave consiste, neste sentido, em compreender a maneira pela qual o conceito pode ser vantajosamente integrado dentro das metateorias sociais, literárias e culturais existentes, e examinar os efeitos.

O que está em jogo, na provocação de Donald Trump, e que a partir de 2017 se converteria em política do Estado, é a disputa territorial que a fronteira evoca, na qual a ideia de território se define como um espaço delimitado por relações de poder (HAESBAERT, 2014, p. 1). Tais relações se manifestam em sentido amplo, vetorial e em diferentes

níveis escalares (como macro e microterritórios), bem como a partir de um viés multidimensional, acolhendo marcos políticos, econômicos e simbólicos na construção de processos de hegemonia. Esse território é compreendido em seu movimento, de forma processual, numa “dinâmica de construção e reconstrução permanente - o que impede, portanto, que se visualize o território apenas enquanto uma zona, uma área bem delimitada” (HAESBAERT, 2014, p. 6).

O muro é, portanto, um emblema dessa política de reordenamento espacial sistêmico, marcado pelos fluxos que instauram uma lógica ambígua que combina, simultaneamente, contenção e trânsito. Essas discussões provenientes do estatuto geopolítico da fronteira e objetificadas de forma categórica na imagem do muro no discurso de Trump também estabelecem disputa na ordem dos sentidos midiáticos, em que, recorrentemente, a ironia, o deboche e o humor popular se inserem como estratégias que evidenciam as relações de poder problematizadas na ordem espacial desenvolvidas nas pesquisas do campo da geografia.

Segundo o geógrafo Michel Foucher (2013), a fronteira é um objeto geopolítico clássico em que se tornam visíveis as múltiplas funções que exerce no território: política, na ordem da soberania; legal, regida pelo mundo do direito; fiscal, no exercício das atividades alfandegárias; policial, como mecanismo de controle; e militar, nas práticas de defesa da soberania nacional. Ela evidencia um tempo inscrito em um espaço determinado, marcando uma descontinuidade de longa duração. Nos conturbados processos políticos que mudaram as cartografias do planeta nas últimas décadas, as fronteiras tornam mais evidentes os limites políticos internacionais. Foucher apresenta informações importantes para pensarmos a reacomodação dos mapas que se sucedeu nas últimas décadas:

Se considerarem-se as duas últimas décadas, uma topografia rápida oferece os resultados seguintes: 27 mil quilômetros de fronteiras novas desde 1991 foram instituídos, essencialmente na Europa e Eurásia e na África; mais de 24 mil quilômetros de fronteiras foram objeto de acordos de delimitação e demarcação; quase 18 mil quilômetros de programas de muros, fechamentos e barreiras metálicos e eletrônicos foram anunciados; a territorialização dos espaços marítimos desembocou em acordos em 39% dos 450 limites potenciais em zonas de superposição (FOUCHER, 2013, p. 30).

Como vimos, os fluxos migratórios e diaspóricos contribuíram para uma desorganização da distribuição dos espaços e um desordenamento dos territórios em escala mundial. Os

muros fazem parte de um projeto que decorre dessa desagregação territorial. Toda essa movimentação acaba por constituir um processo de múltiplas territorialidades surgidas a partir de conflitos e geradas em torno das experiências espaço-temporais que atravessam do local ao global, passando pelo nacional e regional, reconfigurando processos identitários a partir de desterritorializações e reterritorializações, com múltiplas acepções de pertencimentos territoriais. As estratégias caricaturais também são mobilizadas nas constituições de experiências de pertencimento operadas pelos discursos midiáticos, pautando no âmbito do massivo a recepção de um fenômeno compartilhado pelas diásporas.

Nesse movimento se revelam alguns paradoxos que marcam de forma determinante a geopolítica contemporânea: os processos de fluidez globalizada das redes e as multiterritorialidades decorrentes desses movimentos ocorrem simultaneamente aos projetos de fechamento de fronteiras e tentativas de impedimento de trânsito que organizam os fluxos limítrofes dos Estados-Nação, em nome de soberanias e discursos em torno da segurança nacional.

Segundo Rogério Haesbaert (2016), essa evocação à nação engendra uma outra contradição que se torna explícita quanto mais ela se apresenta no jogo pela disputa das fronteiras, indicando uma dupla função do muro contemporâneo: explícita de forma violenta a força de um Estado que se encontra em crise, evidenciada justamente na tentativa de controle dos fluxos de fronteira⁸. Essa nação em crise tenta controlar o trânsito de um mundo cada vez mais globalizado, no qual as barreiras físicas vão se tornando ineficientes. Dessa forma, os muros fronteiriços fazem notar a demonstração de poder de um Estado que precisa demonstrar sua força, mesmo debilitado e posto em xeque. Essa aparente contradição entre a fragilização do Estado-Nação e as políticas de implementação de dispositivos de controle das fronteiras é o que fornece elementos que suscitam os marcadores do cômico presentes em M.A.M.O.N.

Claire Rodier (2013) aponta algumas razões que organizam essa lógica de contenção e de trânsito evocada por Haesbaert. Em primeiro lugar, é difícil pensar um bloqueio de fronteiras de caráter totalmente hermético para os clandestinos sem colocar em risco os princípios da própria globalização e do fluxo daqueles que se nutrem dessas mobilidades. Um outro aspecto é a própria questão da economia dos países industrializados ao se apropriarem de uma mão de obra flexível e exportável que se adequa perfeitamente aos indocumentados. Em terceiro lugar, ressalta a autora, “a mobilidade, mesmo que

reduzida, continua sendo um mecanismo de regulação, uma forma de ajuste necessário nas crises que a comunidade internacional não sabe resolver, como certos conflitos ou catástrofes ambientais⁹” (RODIER, 2013, p. 12, tradução nossa).

Ao evocar “o negócio da xenofobia”, Claire Rodier (2013) demonstra que o controle e vigilância da fronteira também faz parte de um grande investimento que mobiliza um verdadeiro “negócio da segurança”, que envolve não apenas os altos investimentos feitos em pesquisa e desenvolvimento de projetos dedicados à vigilância, mas também aciona uma economia informal construída em torno dos ilegalismos em áreas de fronteiras, a qual inclui despachantes, atravessadores e falsificadores de documentos, além dos subornos e propinas. Além disso, essa prática de vigilância ostensiva, de certa forma, legitima o uso de uma violência extremada por parte da polícia da fronteira, responsável por uma política de assassinato e encarceramento de populações vulneráveis que, em grande medida, desnuda o funcionamento de ações de “controle social” postas em prática pelo Estado. Essa “legitimidade” se dá por meio da difusão de discursos de xenofobia e de criminalização dos imigrantes, como os que fizeram parte da plataforma de governo do antigo presidente dos EUA, Donald Trump.

Em vez de enfrentar a questão das diásporas contemporâneas como consequência de políticas que acarretam a desordem social - especialmente nas áreas marcadas por processos crescentes de desterritorialização, resultado das desigualdades e precarizações ocorridas no seio dos processos econômicos implementados em escala mundial - e propor medidas que busquem maior equilíbrio na distribuição de recursos no planeta, os governos enfrentam essas populações como invasoras e buscam, por meio dos muros, provocar impedimentos.

É nesse contexto que surgem os processos de resistência e denúncia, como podemos constatar também em uma série de produções de imagens relacionadas ao muro disponibilizadas nas plataformas digitais. Durante a campanha de Donald Trump, a internet foi ocupada por centenas de memes que, utilizando do deboche e da ridicularização, potencializavam uma crítica ao projeto do candidato republicano¹⁰. Essa produção veio acompanhada de vários outros produtos culturais, como os corridos de fronteira¹¹, paródias de filmes, clipes musicais e também curtas-metragens. Neles, há a mesma intenção de mobilizar a opinião pública contra os absurdos proferidos por Donald Trump, além de acionar, frequentemente por meio do humor, uma espectadorialidade própria relacionada a essa estratégia narrativa.

M.A.M.O.N.: OCUPAÇÃO MIDIÁTICA E CARICATURA

O filme inicia-se mostrando alguém sendo operado e em estado grave. Nesse momento, um dos médicos pergunta: “onde está Dr. Gonzalez?”. Após esse quadro a narrativa aponta para uma sequência de imagens - como uma espécie de mundo paralelo - em que vemos Dr. Gonzalez sendo arremessado, através de um muro, para um espaço desértico: o território mexicano.

O médico, que está segurando o coração do paciente em suas mãos, limpa o órgão humano, tentando protegê-lo. O filme denuncia que a posição social da comunidade mexicano-americana não se restringe aos postos subalternos de trabalho, mas inclui também a ocupação de lugares cientificamente qualificados, como o trabalho do médico. Além disso, os arremessos “para o outro lado” começam com o próprio coração, emblema maior daquilo que vincula uma tradição latina ao universo sentimental (intuição, afeto, melodrama, instinto, paixão). O coração seria um elemento simbólico, segundo o filme, alheio ao território e cultura anglo-saxões e, portanto, “deportável”.

Assim como o doutor, vários personagens, identificados por “características latinas”, começam a ser lançados para o outro lado do muro. É nesse momento que reconhecemos que se trata de uma história espelhada na performance de Donald Trump em sua campanha presidencial. Baseado nos estereótipos identificados com a cultura mexicana, o filme propõe corporificar seu discurso de campanha ao negar as diferenças étnicas na conformação da cultura estadunidense. A narrativa aponta, de forma cômica, para uma discussão territorial que desenha a significação do outro (o estrangeiro, o estranho).

As tensões entre a ideia de pertencimento daqueles que são considerados constituintes dos Estados Unidos e os que não são formam ponto principal para a confluência de uma comicidade paródica matizada pela caricatura, pois a narrativa correlaciona dois planos de significados em oposição. É uma disputa que assistimos tanto como ação dramática, mexicanos versus Donald Trump, quanto como processo ético/moral.

Partimos do pressuposto de que a comicidade é uma força desenhada pela afetividade, pois só se constitui plenamente quando afeta o corpo do espectador que responde com os diferentes tipos de emoções traduzidas pelo riso. Destacamos aqui que o riso não necessariamente nos faz rir como fonte de prazer, no sentido de leveza e/ou alegria, uma vez que é parte constituinte das narrativas cômicas a criação de um alvo de riso e uma forma de ataque. A combinação entre diferentes emoções na composição da

gargalhada, tais como ódio, medo, dor, amor, leveza, prazer, entre outras, é o meio pelo qual uma moral é ativada no corpo daquele que ri. Portanto, a sensação emitida pelo riso está relacionada com o modo como os “alvos” são comicamente narrados (CAMINHA, 2020).

A força cômica surge quando é operada com as nossas sensações, estabelecendo visões de mundo entrepostas entre a gargalhada e a compreensão sobre a motivação do nosso riso. Ela está vinculada às nossas experiências culturais e históricas, refletindo posicionamentos e imaginações. Nesse sentido, o gesto cômico contém uma função dupla, que passa entre o corpo e o intelecto. O reconhecimento daquilo que estamos rindo através do nosso corpo é a energia motriz dessa duplicidade.

Ademais, há uma imaginação que perpassa a ideia de comicidade vinculada a um modo de interpretação que se desdobra na existência de dois tipos de riso: um ofensivo e um inocente. Essa oposição, historicamente construída, expressa um modo de entendimento que potencializa as marcas cômicas enquanto uma potente ferramenta de projeções ideológicas, justamente por friccionarem a ofensa e a inocência, como uma espécie de brincadeira “sem a intenção de ferir”. Assim, conclamam o espectador pelo arremate do prazer propondo um jogo, uma “trapaça”, uma dança entre os sentidos.

A expectativa de comicidade já estava presente nas estratégias de publicidade do filme, provocando o público para gerar um desejo em consumir o curta-metragem. No Twitter da produtora Aparato Filmes foi postado um cartaz¹² com o seguinte comentário: “Fique atento para o curta-metragem que vai fazer a América grande de novo: M.A.M.O.N.”, seguindo pela hashtag #MakeAmericaGreatAgain. No cartaz, vemos um mexicano, em frente ao muro, tentando falar com uma máquina que encontramos em estacionamentos de carro, na qual uma voz indica como o usuário deve pagar e pegar seu ticket. Abaixo do nome do filme vemos frases parodiando logomarcas de festivais de cinema, como se o filme já tivesse sido premiado: “Pense Grande” (Think Big), “Cinema será ótimo novamente” (Cinema Will Be Great Again), “Vai ser enorme” (It’s gonna be huge), “Casa”, entrecortado por um símbolo chinês, “China”. Abaixo desses comentários, uma frase com um tamanho de fonte maior, situada no meio do cartaz, pergunta a nós, espectadores: “quem vai pagar?”

É importante pensarmos na camada paródica presente nesses comentários a partir da relação que eles estabelecem com o slogan citado da campanha de Donald Trump:

“Make America Great Again” (faça a América grande de novo), produzindo um duplo sentido para o dito. As alusões contidas nessas expressões são proposições de um contrato de audiovisualidade, projetando no espectador uma expectativa de comicidade antes mesmo da exibição do filme.

Além disso, há a frase-síntese “quem vai pagar?” em diálogo com a imagem escolhida para ilustrar o cartaz. Em um primeiro momento, podemos interpretá-la como um convite para assistir ao filme, mas há um questionamento mais amplo, voltado para a própria temática da narrativa. Lembramos que o curta-metragem foi lançado antes da vitória de Donald Trump. Essa frase, portanto, interpela os espectadores, estabelecendo uma provocação que se monta entre a sensação e o reconhecimento, a inocência e o tendencioso, uma vez que o projeto de construção do muro previa que o empreendimento fosse financiado pelo governo mexicano.

Retomando a análise da narrativa fílmica, sugerimos pensar as figuras latinas que aparecem sendo jogadas para fora dos Estados Unidos. A caricatura é uma instância importante para a projeção cômica, e assim é necessário repensarmos o propósito afetivo que norteia o enredo. Na cena da chuva desses indivíduos, observamos que os arremessos constroem uma cartografia dos estereótipos mexicanos: a miss universo, a estatueta do Oscar¹³, a própria televisão (que, quando é arremessada, está divulgando justamente o fenômeno de uma chuva de mexicanos na fronteira), o vendedor de taco, o mariachi, *la madre*, sem contar ainda as inúmeras outras referências à cultura mexicana reconhecidas internacionalmente que passeiam pela película, como a *quinceañera*, a máscara dos lutadores de luta livre, *La Calavera*, Chapolin Colorado, a Virgem de Guadalupe, *Quetzalcóatl*¹⁴, o galo de briga, as pirâmides das culturas maia e asteca, o cancionero popular típico da fronteira, entre outras mais.

No filme, quando o vendedor de taco chega à máquina para tomar satisfações pelo ocorrido, recebe como resposta do aparato: “Obrigado por sua colaboração e, lembre-se, não volte novamente”. A máquina libera ainda uma fatura onde se lê “taxa da fronteira dos Estados Unidos” com um valor a cobrar de US\$ 450.000,00. Diante do fato, o rapaz se volta para os demais conterrâneos expulsos e diz: “E o gringo ainda quer nos cobrar pelo muro”, ao que os outros lhe respondem: “Diga-lhe foda-se, seu maldito gringo racista!” e a sentença final dirigida à maquininha: “Nós não te pagaremos nada!”. É nesse momento que a música muda, e passamos a ouvir uma melodia de suspense. O muro se abre e entra em cena um robô gigante, segurando uma bandeira com a imagem de

Trump e os seguintes dizeres: “Eu não quero você”. A figura maquínica é análoga às encontradas no filme *Transformers* (2007), meio carro, meio boneco. Sua face é marcada pela expressão raivosa, com características similares às de Donald Trump, reconhecido por nós, espectadores, e pelos personagens do filme, sobretudo pelo detalhe exacerbado de uma de suas características físicas: o topete de seu cabelo amarelo.

O robô, que encarna a figura do presidenciável, gera dois contrapontos em comparação aos personagens. Em primeiro pelo tamanho, pois em todas as cenas ele é enquadrado em contra-plongée¹⁵, para dar a entender ao espectador uma ideia de superioridade, que se completa pelos personagens latinos sempre olhando para cima. Em segundo pela relação entre máquina e homem, contemplando imaginários norte-americanos de fabricação de máquinas simbólicas e materiais para a guerra, a preponderância de grandes indústrias, o domínio das tecnologias, entre outros¹⁶. Em paralelo, vemos as características latinas baseadas no excesso e no afeto, com referências a elementos narrativos inseridos na cultura popular, tais como o melodrama e o riso. O mesmo vendedor de tacos olha para cima e diz: “Sr. Trump, somos pessoas honradas e só gostaríamos de pedir...”, quando é esmagado pelos pés do robô antes de terminar a fala.

Essa relação entre a defesa da fronteira e o uso da tecnologia corrobora, no âmbito da representação cômica, o argumento de Claire Rodier (2013) acerca da existência de uma rede de investimentos nos controles migratórios, convertendo a questão da xenofobia em um negócio altamente lucrativo, citando, especialmente, o desenvolvimento de tecnologias de ponta associadas aos veículos utilizados no controle dos fluxos migratórios das fronteiras.

Dentro do hit-parade da tecnologia de fronteira, os veículos aéreos não tripulados representam o futuro. Estes veículos não apenas se multiplicam no campo militar: entre os usos civis, os mais frequentes são a segurança, o controle de fronteiras para a prevenção e a repressão da imigração ilegal, da pirataria e do contrabando¹⁷ (RODIER, 2013, p. 41, tradução nossa).

Os elementos representativos nessa luta fronteiriça foram construídos imageticamente como arcos narrativos a fim de deixar claro para o espectador a disputa entre dominados e dominantes. Incluída nessa discussão, há uma imaginação colonizadora sistematizada pela projeção de uma imagem limpa, sem rasuras ou ruídos, como forma de legitimar uma percepção de identidade nacional norte-americana isenta de mestiçagens. O curta-metragem alude a esses repertórios, tanto do ponto de vista da construção dos personagens, como já apontamos, quanto dos estatutos da imagem de uma forma mais

abrangente. Em todas as sequências, os processos de captação e pós-produção são utilizados para configurar uma completa nitidez da imagem, sem traços de desfoques ou efeitos que possam rasurá-la ou granulá-la. Dessa forma, o filme “ocupa” não apenas um território simbólico relacionado à instância da narração, mas também faz questão de “ocupar” uma materialidade da imagem, geralmente relacionada às produções hegemônicas estadunidenses, conferindo um padrão de “qualidade da imagem” que muito nos remete às produções seriadas das plataformas de *streaming*, bem como aos filmes de ação do cinema industrial.

Analisando esses aspectos, percebemos que há duas estratégias paródicas no filme: primeiro, o uso da caricatura para projeção de uma ideia; e, segundo, a perspectiva de uma ocupação midiática por meio de estéticas visíveis em filmes e séries televisivas norte-americanas, que induzem a uma imagem hiper-real, supostamente limpa de ruídos e desenhada pela total nitidez inscrita nas câmeras de alta definição, com efeito subversivo no filme.

Acreditamos que as imagens caricaturais formuladas em M.A.M.O.N. são atravessadas por referências estéticas variantes do cômico significativo e do grotesco. A escolha por imagens emblemáticas e reconhecíveis pelos espectadores aludem a uma ideia de latinitude construída pela cultura mexicana em fricção com a experiência estadunidense.

Em paralelo, também são catapultados determinados símbolos consolidados na cultura norte-americana, tais como a estatueta do Oscar ou a própria televisão. Esses elementos colocam em cena traços de uma cultura latina presente nas formações culturais estadunidenses, que são expulsos não apenas pela sua história, mas na relação com o presente. É pelo perigo de miscigenação que esses elementos devem ser renegados, adensando no filme uma perspectiva ambivalente no que se refere à formação do outro e à ideia de fronteira.

As figuras cômicas, excessivas e escatológicas que se assentam na modernidade (BAKHTIN, 1996) só podem ser compreendidas quando atravessadas por uma imaginação normalizadora e asséptica de sua própria cosmovisão (BURKE, 2000). Acreditamos que esse novo modelo de sensibilidade cômica atravessou as diferentes modernizações, conformando um modo de rir em que o grotesco aparece “suavizado”. É por meio desse quadro geral de novas sensibilidades que as marcas da comicidade são inseridas e entendidas como tais nos universos midiáticos.

Há um pressuposto importante na ordem das sensações - e situado na violência - que nos ajuda a identificar o propósito do riso no filme: uma sensação de um cômico direcionando para um ataque proposital a determinados padrões. Essa ofensiva se institui como ação violenta, tendo em vista que desestabiliza as experiências/sensibilidades com as quais conferimos em nós uma impressão de mundo. Nesse sentido, a força que modela o reconhecimento desse ataque não se configura no espectador pela análise racional, mas por meio de clarões intuitivos que emergem de um riso repentino e espontâneo. Cleise Furtado Mendes (2008), a partir de Baudelaire, propõe a existência de um riso ascendente, “um riso que se sabe, alegre, violento e irresistivelmente, da liberação das frustrações corporais e dos poderes de uma imaginação e, ignorando-se a si mesmo, devolve-se numa experiência coletiva” (Mendes, 2008, p. 106).

Acreditamos que essa marca cômica caricatural é a principal instância de comoção/afeição visualizada em M.A.M.O.N. Entendemos a caricatura como parte constituinte de marcas inscritas nas trajetórias estéticas do popular, que é atravessado pela reiteração de sentidos. A sua força cômica se manifesta no ataque direcionado a um alvo, a uma ideia, a um sujeito. Assim, abre-se uma “ferida” que se torna risível nas disposições entre as sensações e o reconhecimento, a “pretensa inocência” e o maldizer. O prazer contido na expectativa que a comicidade caricatural evoca no espectador é a armadilha necessária para a formulação do ataque.

Diante da superior máquina-Trump que impõe a condição de não poderem voltar para os Estados Unidos, eles precisam achar uma maneira de se afirmarem. Quando o *El Mariachi* morre no filme (baleado por uma arma que aparece no lugar do pênis do robô), uma das personagens pergunta para si mesma: “E agora? Quem poderá nos defender?”, uma alusão direta ao herói televisivo mexicano, o atrapalhado e cômico Chapolin Colorado. Em sequência, a narrativa nos mostra uma lápide, travestida com a touca vermelha de Chapolin e sua arma de plástico, indicando aos espectadores e aos personagens fílmicos que ele tampouco pode ser a solução.

Um último suspiro se origina pela esperança contida na padroeira do México, a Virgem de Guadalupe. É ela que aparece no céu, em formato de uma nave espacial que se assemelha a uma pirâmide asteca turbinada, também uma máquina. Na chegada dessa nave, que evoca a proteção religiosa, depreende-se o projeto de mestiçagem que conformou o popular colonial latino-americano, no qual a santa se hibridiza com as formas da arquitetura pré-colombiana. Essa imagem maior da fé popular, em briga direta com

a máquina-Trump, traz aquele que parece ser o único possível a derrotar a máquina mortífera da xenofobia e do racismo: um galo de briga que, inusitadamente, acaba por soltar um ovo que faz tombar a máquina-Trump, estabelecendo a vitória dos mais fracos sobre o mais forte. O deboche está nos deslocamentos de sentidos que se formulam entre a inversão e a subversão. Um galo que por meio de um ovo mata a máquina, um pênis-arma, a memória de um herói televisivo atrapalhado, uma santa católico-asteca que se assemelha ao poder de Donald Trump, ambos entidades maquinicas, e personagens estereotipados sendo catapultados para o outro lado do muro.

São todas essas alusões e representações, arrebanhadas por um realismo fantástico, que conferem a esse riso um matiz caricatural e debochado, cujo principal objetivo é demover, por meio do prazer cômico, uma das principais ações ideológicas da campanha eleitoral de Donald Trump. Mesmo com a vitória dos personagens mexicanos, o curta-metragem não deixa de provocar os espectadores ao tocar numa ferida. Não sem dor, conclama-os a rever, pelo riso, sua inferioridade/superioridade com o mundo e com os “homens decaídos”, mesmo que, desse modo, estabeleça provisoriamente uma vitória sensorial em quem assiste ao filme.

CONCLUSÃO

Neste artigo procuramos pensar as ambivalências contidas nas cartografias geopolíticas, figuradas pelas relações fronteiriças inscritas nas disputas territoriais em torno do muro que separa o México dos Estados Unidos. Para tanto, dissertamos sobre a metáfora do espaço como uma chave de leitura ao se pensar as relações políticas, sociais e culturais no cenário contemporâneo. O pensamento espacial é algo que marca uma estratégia de leitura possível nas dinâmicas sociais e culturais na epistemologia contemporânea, como nos esclareceu David Harvey (2012). Assim, conceber o espaço e as possibilidades de ocupá-lo é uma forma de situar as tensões que atravessam as sociedades em suas disputas por pertencimento, representação e existência.

Pensar as políticas espaciais no seio das dinâmicas coloniais que permanecem como práticas nas relações entre o México e os Estados Unidos consiste em direcionar nosso olhar para as fissuras materiais e simbólicas que emergem dos fluxos migratórios entre os dois países e que redesenham as noções identitárias do eu e do outro. Recorremos ao curta-metragem M.A.M.O.N. como forma de redirecionar uma reflexão que aciona um imaginário em torno das identidades nacionais e culturais racializadas pelas assimetrias

coloniais, as quais insistem em atualizar o estatuto da fronteira que separa as duas nações. A materialidade do muro representada no filme confirma que as estratégias de campanha de Donald Trump, assumidas como políticas de Estado quando esse é eleito presidente dos Estados Unidos, ganham corpo num discurso racista e xenófobo.

Ao tensionar imagens estereotipadas formadoras de um consenso sobre a identidade nacional mexicana, o filme adota o humor como estratégia de denúncia. Dessa forma, o cômico se organiza em torno do deboche e da caricatura como traço importante para estabelecer o próprio audiovisual como um lugar a ser ocupado, conclamando o espectador para uma leitura político-afetiva da história que está sendo narrada.

Acreditamos que M.A.M.O.N. interpela o espectador, convocando a perseverança como força “co-movente” (MENDES, 2008) e, à medida que a narrativa é colocada em análise, como propomos aqui, torna-se artefato de posicionamento político, tanto do ponto de vista catártico - no arrebatamento de espectadores -, quando narrativamente - através dos compartilhamentos, releituras e ressignificações. Por essa duplicidade final apontada, acreditamos que os mecanismos cômicos projetados no filme ocupam um lugar de resistência contra uma imaginação do outro sintetizada nas de Donald Trump e de re-existência desse outro colonizado, em situação de disputa pelos territórios e pelos lados do muro.

A derrota de Donald Trump nas últimas eleições presidenciais estadunidenses (2020) não significou, no entanto, uma mudança radical nas políticas de imigração e nas práticas de repressão violentas adotadas. O governo de Joe Biden e Kamala Harris deu continuidade a várias políticas de Estado sobre as fronteiras, como o programa “Stay in Mexico”, por exemplo, que determina que os imigrantes devem esperar em território mexicano pela resposta aos seus pedidos de asilo no país vizinho.

É certo que a discussão sobre a construção do muro não avançou. No entanto, muitas das políticas anti-imigratórias e dos programas de deportação em massa da era Trump foram não apenas continuados, como também reforçados. A deportação de imigrantes brasileiros, por exemplo, se intensificou bastante no primeiro ano do governo Biden/Harris, que adotou uma estratégia ainda mais radical ao deportar imigrantes mexicanos para a fronteira sul do país vizinho, longe da fronteira com os Estados Unidos¹⁸.

Novos memes e *gifs* voltam a tematizar essa outra etapa da mesma política anti-imigração, e precisamos estar atentos para acompanhar de que forma essa sensibilidade

popular das marcações cômicas construirão as narrativas desse novo governo do Partido Democrata.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1996.
- BARAJAS, Rocío. Desarrollo e innovación: una mirada alterna al problema de la migración en México. *In: FORO CONSULTIVO DE CIENCIA Y TECNOLOGÍA*, Colef, Tijuana, 2008. **Anais [...]**. Tijuana: Colef, 2008.
- BARRIENDOS, Joaquín. A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual interepistêmico. **Revista Epistemologias do Sul**, Foz do Iguaçu, v. 3, n. 1, p. 38-56, 2019.
- BURKE, Peter. Fronteiras do cômico nos primórdios da Itália moderna. *In: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (org.)*. **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- CAMINHA, Marina. O humor racista midiático: as políticas da dor e do ódio como desenho risível do corpo negro. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 22, n. 41, p. 126-147, 2020.
- CRUZ PIÑEIRO, Rodolfo. Los mexicanos en Estados Unidos: empleo y migración. **DemoS**, Coyoacán, n. 16, p. 33-34, 2003.
- DURAND, Jorge. El subsidio silencioso: mano de obra mexicana en Estados Unidos. *In: GENDREAU, Mónica; VALENCIA LOMELÍ, Enrique (coord.)*. **Hacia la transformación de la política social en México**. Puebla: Universidad Iberoamericana Puebla, 2003. p. 117-135.
- DURAND, Jorge. Tres premisas para entender y explicar la migración México-Estados Unidos. **Relaciones**, Zamora, v. 21, n. 83, p. 19-35, 2000.
- ESCOBAR LATAPÍ, Agustín; MARTÍN, Susan F. La gestión de la migración México-Estados Unidos: un enfoque binacional. *In: CALVA, José Luis (coord.)*. **Derechos y políticas sociales**. Coyoacán: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007. v. 12, p. 112-139. (Agenda para el desarrollo).
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 2010.
- FOUCHER, Michel. Considerações geopolíticas sobre as fronteiras contemporâneas. **Revista GeoPantanal**, Corumbá, v. 8, n. 15, p. 23-36, 2013.
- GARCÍA, José María Ramos. México-Estados Unidos: problemas y retos en seguridad fronteriza en la Administración Obama. **Región y Sociedad**, Hermosillo, ano 24, n. 55, p. 6-40, 2012.
- HAESBAERT, Rogério. De la multiterritorialidad a los nuevos muros: paradojas contemporáneas de la desterritorialización. **Locale**, Santa Fe, ano 1, n. 1, p. 119-134, 2016.

HAESBAERT, Rogério. Territórios em disputa: desafios da lógica espacial zonal na luta política. **Campo-Território: Revista de Geografia Agrária**, Uberlândia, v. 9, n. 18, p. 1-17, 2014.

HARVEY, David. O espaço como palavra-chave. **Revista GEOgraphia**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 28, p. 8-39, 2012.

MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RODIER, Claire. **El negocio de la xenofobia: ¿Para qué sirven los controles migratorios?** Madrid: Clave Intelectual, 2013.

NOTA

- 1 Este artigo tem financiamento da Bolsa de Produtividade em Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), Nivel 2, e da Bolsa de Pós-Doutorado Sênior da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ).
- 2 Discurso de lançamento da campanha pela disputa da candidatura do Partido Republicano à Presidência da República dos Estados Unidos. O discurso, proferido em 16 de junho de 2015 e intitulado “Our country needs a truly great leader”, está disponível em: <https://blogs.wsj.com/washwire/2015/06/16/donald-trump-transcript-our-country-needs-a-truly-great-leader/>. Acesso em: 15 jan. 2020.

As traduções presentes neste texto são de responsabilidade dos autores do artigo: “When Mexico sends its people, they’re not sending their best. They’re not sending you. They’re not sending you. They’re sending people that have lots of problems, and they’re bringing those problems with us. They’re bringing drugs. They’re bringing crime. They’re rapists”.

- 3 Neste artigo escolhemos como objeto de análise o curta-metragem MAMON por sua grande circulação nas redes à época da campanha de Donald Trump à presidência dos Estados Unidos, em 2016, mas também pelas marcações cômicas do filme, que nos interessam particularmente. O filme, no entanto, não é um caso isolado. Na produção mais recente do cinema estadunidense e mexicano temos vários filmes nos quais a presença do muro se impõe. Podemos citar, entre tantos outros, os longas-metragens *Um dia sem mexicanos*, de Sergio Arau (EUA/Méx/Esp, 2004); *Babel*, de Alejandro González Iñárritu (EUA/Méx/Fra, 2006); *A jaula de ouro*, de Diego Quemada-Díez (Méx/Esp/Gua, 2013); *Deserto*, de Jonas Cuarón (Méx/Fra, 2015); e *Rambo: até o fim*, de Adrian Grunberg (EUA/Hong Kong/Fra/Bul/Esp/Sue, 2019). Em todos há imagens do muro em questão neste artigo.
- 4 Aqui nos interessa particularmente o muro México/Estados Unidos, mas podemos nos remeter a um panorama de muros que inclui, entre outros, o Muro do Saara, Marrocos/Argélia, Botswana/Zimbábwe, Israel/Síria, Israel/Jordânia, Hungria/Sérvia, Quênia/Somália, Índia/Paquistão, Índia/Bangladesh, Paquistão/Irã, Paquistão/Afganistão, China/Coréia do Norte, Coréia do Sul/Coréia do Norte, sem contar os muros internos nacionais, que também diagnosticam efeitos de exclusão social e acirram discursos de estigmatização e criminalização da pobreza, tal qual o muro erigido na Rodovia dos Imigrantes, em São Paulo (SP), como forma de isolar a comunidade de Vila Esperança, em Cubatão. Podemos mencionar ainda o muro de contenção das margens da Linha Vermelha, no Rio de Janeiro, que isola visualmente o usuário da rodovia expressa do entorno formado pelo Complexo da Maré. Por fim, destaca-se o muro que envolve algumas favelas no Rio de Janeiro, como a da comunidade de Santa Marta, no morro Dona Marta. Sem dúvida, a presença dessas barreiras oferece uma importante dimensão da organização dos espaços de conflitos numa ordem geopolítica contemporânea.
- 5 Em *Vigiar e Punir* (2010), Foucault, ao pensar as novas tecnologias e dispositivos de disciplinamento, controle e vigilância do homem moderno, desenvolve a ideia de ilegalismo, que desloca a discussão tautológica da binaridade legal-ilegal, para pensar um conjunto de procedimentos e dispositivos que “tendem a organizar a transgressão das leis em uma tática geral das sujeições” (FOUCAULT, 2010, p. 258), mostrando, portanto, as diferenças entre ilegalismos e ilegalidades.