



Michele Pereira Rodrigues

**Figurações do trabalho no cinema de ficção brasileiro do
século XXI: permanências e atualizações**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Doutora em Comunicação
pelo Programa de Pós-Graduação em
Comunicação do Departamento de
Comunicação da PUC-Rio.

Orientadora: Prof.^a Vera Follain de Figueiredo

**Rio de Janeiro
Setembro de 2023**



Michele Pereira Rodrigues

**Figurações do trabalho no cinema de ficção brasileiro do
século XXI:
permanências e atualizações**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Departamento de Comunicação da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof.^a Vera Lucia Follain de Figueiredo

Orientadora

Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

Prof.^a Tatiana Oliveira Siciliano

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-Rio

Prof. Eduardo Miranda Silva

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-Rio

Prof. Marcio de Vasconcellos Serelle

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC-MG

Prof. Felipe de Castro Muanis

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro - UTAD

Rio de Janeiro, 19 de setembro de 2023.

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

Michele Pereira Rodrigues

Graduou-se como bacharela em Interdisciplinaridade das Ciências Humanas pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) em 2013 e em Turismo pela mesma instituição em 2015. É mestra em Comunicação também pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), curso concluído em 2018. Em 2019 ingressou no doutorado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Departamento de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Atua na área de educação como professora ou tutora de Comunicação e Turismo desde 2015.

Ficha Catalográfica

Rodrigues, Michele Pereira

Figurações do trabalho no cinema de ficção brasileiro do século XXI : permanências e atualizações / Michele Pereira Rodrigues ; orientadora: Vera Follain de Figueiredo. – 2023.

114 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2023.

Inclui bibliografia

1. Comunicação Social – Teses. 2. Cinema brasileiro. 3. Ficção. 4. Trabalho. 5. Século XXI. I. Figueiredo, Vera Follain de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicação Social. III. Título.

CDD: 302.23

Para Marcia, Gabriela, Rafaela, Nelito e Pablo.

Agradecimentos

À querida professora Vera Follain de Figueiredo, orientadora dessa pesquisa, a quem sou profunda admiradora do trabalho.

Aos professores Tatiana Siciliano e Marcio Serelle, agradeço as importantes contribuições na banca de qualificação desta pesquisa. Aos professores que aceitaram também participar da banca da defesa dessa pesquisa, Eduardo Miranda, Felipe Muanis, Bruna Aucar e Lucas Gamonal, cujas presenças enriquecem o debate e engrandecem os resultados dessa pesquisa.

A toda a estrutura proporcionada pela PUC-Rio e em especial à Marise, Juliana e aos demais trabalhadores da secretaria do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio por todo o suporte e atenção que tornaram mais fácil e leve nossa passagem pela pós-graduação. Lembro com muita gratidão das palavras carinhosas de Marise buscando me tranquilizar quando a encontrei pela primeira vez na saída da entrevista do processo seletivo para o doutorado.

Agradeço também aos professores que participarem da minha caminhada durante o mestrado na UFJF, em especial à professora Cláudia Thomé, que foi minha orientadora, e ao professor Fred Góes, que esteve na banca da defesa da dissertação e ainda redigiu a carta de recomendação que apresentei no processo seletivo do doutorado.

Aos professores da graduação em Turismo que me incentivaram a seguir na carreira acadêmica e aos estudantes dos quais eu já fui professora. Eu amo esta profissão e me comprometo a retribuir a oportunidade de ter encontrado este amor com todo o empenho e dedicação que eu puder.

Aos meus pais, minhas referências, a que sou grata pela vida, pelos ensinamentos, pelos exemplos. Em especial, agradeço à minha mãe por tudo o que é e por todo o cuidado, o amor e orações que foram fundamentais para que eu chegasse até aqui.

Às minhas irmãs, Rafaela e Gabriela, pela amizade cultivada.

Ao Pablo, meu grande companheiro, que sempre me incentivou e a quem admiro e agradeço por estar ao meu lado nessa jornada bonita que construímos.

À Kerley, por me ajudar a superar as inseguranças que por um bom tempo me impediram de fruir de uma maneira positiva de todo o processo de pesquisa e escrita desta tese e por me ajudar a reconhecer o caminho que eu já havia trilhado e as possibilidades de tudo o que eu ainda podia e posso fazer.

À minha colega de doutorado Paola, que, também sendo uma estrangeira à PUC e ao Rio de Janeiro, foi companheira de muitos cafés em que dividimos dificuldades, elogios às aulas com os professores brilhantes que tivemos e também várias alegrias.

Às minhas amigas Amanda e Bruna, duas irmãs que me escolheram e que escolhi, que estão sempre comigo compartilhando alegrias, tristezas, angústias, planos para o futuro e agora mais essa conquista.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo

Rodrigues, Michele Pereira; Figueiredo, Vera Lucia Follain de. **Figurações do trabalho no cinema de ficção brasileiro do século XXI**: permanências e atualizações. Rio de Janeiro, 2023. 114p. Tese de Doutorado - Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Este trabalho examina questões estéticas e sociais que envolvem as representações sobre o trabalho no cinema, sobretudo o cinema brasileiro, partindo da premissa de que os discursos sobre esse tema foram se modificando ao longo das décadas, assim como ocorreu também com as relações de trabalho. Como recorte, a proposta é uma análise crítica sobre quatro longas-metragens, a saber: *Redemoinho* (2016), *Arábia* (2017), *Corpo Elétrico* (2017) e *Temporada* (2018). O objetivo principal é investigar como o cinema de ficção brasileiro do século XXI vem discutindo as relações sujeito-trabalho na atualidade. Para tanto, buscamos discutir as aproximações entre arte e política através das perspectivas de Jacques Rancière adotamos também como marcos teóricos as obras de Michel Foucault, Christian Laval, Pierre Dardot, Richard Sennett e Ricardo Antunes, visando pensar as mudanças recentes no campo do trabalho. Além disso, Jacques Rancière e Vera Follain de Figueiredo nos ajudam a compreender as construções narrativas contemporâneas e, ainda mais especificamente, Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet e Alfredo Suppia, que tratam da representação da classe trabalhadora no cinema.

Palavras-chave

Cinema brasileiro, ficção, trabalho, século XXI.

Abstract

Rodrigues, Michele Pereira; Figueiredo, Vera Lucia Follain de (Advisor). **Figurations of labor in brazilian fiction cinema of the 21st century: continuities and updates.** Rio de Janeiro, 2023. 114p. Tese de Doutorado - Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This research examines aesthetic and social issues surrounding representations of labor in cinema, particularly Brazilian cinema. It starts from the premise that discourses on this subject have evolved over the decades, much like labor relations themselves. As a focus, the proposal offers a critical analysis of four feature films: *Redemoinho* (2016), *Arábia* (2017), *Corpo Elétrico* (2017), and *Temporada* (2018). The main objective is to investigate how Brazilian fiction cinema of the 21st century discusses subject-work relations in the present day. To do so, we seek to discuss the connections between art and politics through the perspectives of Jacques Rancière. Additionally, we adopt the theoretical frameworks of Michel Foucault, Christian Laval, Pierre Dardot, Richard Sennett, and Ricardo Antunes to reflect on recent changes in the field of labor. Moreover, Jacques Rancière and Vera Follain de Figueiredo help us understand contemporary narrative constructions, particularly Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet, and Alfredo Suppia, who address the representation of the working class in cinema.

Keywords

Brazilian cinema, fiction, work, 21st century.

Sumário

1. Introdução.....	12
2. A entrada dos operários na fábrica dos Lumière	25
2.1 O cinema do trabalho.....	26
2.2 Apontamentos sobre o campo do trabalho no século XX e XXI.....	41
3. Tecendo as tramas de si: escrita e prazer como ferramentas de subjetivação no cinema do trabalho	49
3.1 Trabalho, escrita e subjetivação.....	49
3.2 Trabalho, corpo e prazer	62
4. Raízes inférteis, potências criadoras: gênero e desenraizamento no cinema do trabalho.....	75
4.1 Trabalho e gênero.....	75
4.2 Trabalho e desenraizamento.....	87
5. Conclusões	99
6. Referências bibliográficas.....	107

Lista de figuras

Figura 1: Cristiano na estrada, à noite, em busca de carona para se mudar de cidade.....	53
Figura 2: Cristiano canta enquanto Renan (Renan Rovida) toca violão durante o descanso.....	58
Figura 3: A saída da fábrica após uma longa jornada de trabalho.	68
Figura 4: O contraste entre as cores e os semblantes da noite e os mesmos detalhes durante a jornada de trabalho na fábrica.	73
Figura 5: Hélio, Juliana e Russão caminham pelo bairro Amazonas a trabalho.	81
Figura 6: Juliana observa a paisagem de Contagem junto a um morador local.....	85
Figura 7: Gildo lembra Luzimar de situações do passado que os atormentam.	89
Figura 8: Toninha prepara a ceia de natal enquanto convida Hélia pelo telefone.	93

Acho que uma das coisas mais sinistras da história da civilização ocidental é o famoso dito atribuído a Benjamim Franklin, ‘tempo é dinheiro’. Isso é uma monstruosidade. Tempo não é dinheiro. Tempo é o tecido da nossa vida, é esse minuto que está passando. Daqui a 10 minutos eu estou mais velho, daqui a 20 minutos eu estou mais próximo da morte. Portanto, eu tenho direito a esse tempo. Esse tempo pertence a meus afetos. É para amar a mulher que escolhi, para ser amado por ela. Para conviver com meus amigos, para ler Machado de Assis. Isso é o tempo. E justamente a luta pela instrução do trabalhador é a luta pela conquista do tempo como universo de realização própria. A luta pela justiça social começa por uma reivindicação do tempo: ‘eu quero aproveitar o meu tempo de forma que eu me humanize’. As bibliotecas, os livros, são uma grande necessidade de nossa vida humanizada.

Antonio Candido

1.

Introdução

Durante o processo de pesquisa para a escrita da dissertação intitulada *O cronismo de Luiz Ruffato no El País: narrativas de resistência e engajamento*, que defendi em 2018 como requisito para a obtenção do título de mestra em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora, investiguei a atuação de Luiz Ruffato nos vários espaços do campo de produção cultural que passou a ocupar a partir do reconhecimento de seu trabalho como escritor.

Por diversos motivos que exigem um exame detalhado de sua carreira e das condições contextuais da mesma¹, Ruffato se tornou uma figura relevante no campo literário nacional e, aproveitando-se do espaço que lhe era oferecido na mídia, através de entrevistas, artigos de opinião, em palestras e etc., passou a se posicionar publicamente sobre assuntos relacionados à política nacional, vinculando suas reflexões sobre o cenário brasileiro à sua trajetória de vida como trabalhador. Esse “olhar de dentro”, de quem provou da experiência do trabalho operário, funciona de modo a conferir autenticidade à sua obra como escritor, embora seus romances sejam reconhecidos como de ficção, e também à sua figura pública. Toda essa movimentação encontra lastro na ideia de “tomada de posição” desenhada por Bourdieu e que consiste nas estratégias de negociação para conservar ou transformar a estrutura do campo literário (ou outro campo), travadas pelos agentes e as instituições que se envolvem nessas lutas. Tais estratégias podem ser estruturadas através de ações “específicas, isto é, estilísticas, ou não específicas, políticas, éticas, etc.” (BOURDIEU, 1996, p. 63).

Com isso, Ruffato foi construindo uma narrativa sobre si baseada no *ethos* de um trabalhador operário que seguiu o caminho das letras, uma trajetória incomum nesse meio e, portanto, segundo ele, digna de atenção. Esse movimento forja uma certa identidade discursiva para a figura de Ruffato que o difere do *mainstream*, isto é, de escritores vindos de uma elite econômica. Em um dos

¹ Um trabalho relevante sobre esse assunto foi desenvolvido por Rodrigo da Silva Cerqueira em sua tese de doutorado, defendida em 2016 pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, intitulada *Um escritor excepcional, uma obra de exceção: o Inferno Provisório e as movimentações de Luiz Ruffato no campo literário*.

capítulos de minha dissertação, aliás, quando falo dessa trajetória profissional do autor, o chamo de *o operário das letras*, alcunha que considero interessante visto que coloca em perspectiva duas questões tidas como opostas: o trabalho reprodutivo do operário fabril e o potencial criativo da arte.

Outro fator que me chamava a atenção é que se, “parar no cinema” tornou-se para muitos o ponto alto de uma obra literária, como lembra a professora Vera Follain de Figueiredo (2010), Ruffato também obteve essa coroação com alguns de seus textos. Até o momento, foram realizadas duas adaptações: *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015), inspirada em livro homônimo e dirigida pelo português José Barahona e *Redemoinho* (2016), inspirado no livro *O mundo inimigo*, segundo volume da coleção *Inferno Provisório*, pelo diretor José Luiz Villamarim e pelo roteirista George Moura. As duas produções discutem, entre outros aspectos, as questões dos deslocamentos e desenraizamentos característicos da contemporaneidade.

Pode-se dizer que *Redemoinho* preserva muitas características da obra de Ruffato, o que é reforçado por Villamarim em entrevista a Daniel Oliveira do jornal *O tempo* – “É um *plot* sobre entre quem parte e quem fica, quem fez a melhor escolha. [...] Isso é um *plot* universal: achar que vai resolver alguma coisa na vida partindo.” (VILLAMARIM, 2017, s/p.). O enredo do filme tangencia a discussão sobre o trabalho, uma vez que as condições de trabalho dos personagens principais são utilizadas como armas no embate em que a narrativa se desenrola, além de demarcarem fortemente suas personalidades.

Assim, a discussão sobre o trabalho, que me chamara bastante a atenção durante a graduação que fiz em Turismo, em especial quando participei de um programa de iniciação à docência em uma disciplina chamada *Fundamentos do Lazer*, voltava à tona. Pode-se pensar que dentro de um departamento de Turismo a perspectiva sobre o lazer se daria do ponto de vista do consumo, ou, melhor dizendo, de como organizar a oferta turística para atender à demanda, assim como quando, no senso comum, se pensa na formação de profissional de Turismo. Sorte a minha ter feito uma graduação em Turismo cujo departamento estava (e ainda está) vinculado aos cursos de Ciências Humanas e não de Ciências Sociais

Aplicadas como ocorre com a grande maioria desses cursos no Brasil e como, inclusive, preconiza a CAPES² em sua definição de áreas de conhecimento.

Nesse período, compreendendo o Turismo como uma atividade de lazer e buscando referências a essa teoria, estudávamos a história do trabalho, desde as circunstâncias em que ele e o lazer se tornariam fenômenos opostos, à absorção do tempo de lazer pela indústria do entretenimento. Esse tema sempre me chamou muita atenção, especialmente no que concerne às transformações sociais que influenciaram a valorização ou não dessa atividade. A título de exemplo, embora reconheçamos as nuances que histórica e socialmente envolvem o tema, dois polos bastante afastados no que se refere à valorização do trabalho são a sociedade grega, onde o trabalho era relegado aos escravos, questão essa que aparece inclusive nos pensamentos de seus filósofos mais famosos, como Platão e Aristóteles, e a sociedade moderna europeia, onde a ética protestante apresentava uma ideologia positiva acerca do trabalho, inclusive ao introduzir o conceito de vocação e atrelar o sucesso financeiro a uma recompensa divina (Weber, 2004).

É no mestrado então que, imbuída do interesse em continuar as pesquisas sobre o campo do trabalho, percebi que podia aliar essa perspectiva ao desejo de pesquisar sobre a produção de narrativas que se passavam no município de Cataguases, Minas Gerais, onde nasci e palco de diversas produções de literatura, do cinema e da arquitetura nacional. Essa junção de interesses me leva a me aproximar da obra de Ruffato, que narra o ordinário sobre a cidade a partir de seu olhar, que, como dito, se posicionava como representante da classe trabalhadora local. É assim que foram definidos os rumos de minhas pesquisas nos dois primeiros anos da pós-graduação.

Concluída minha pesquisa de mestrado, prossegui com os estudos ingressando no doutorado em Comunicação na PUC-Rio e voltei a me aproximar do tema ao participar de uma disciplina ministrada pela professora Tatiana Siciliano. Nessa disciplina, chamada de *Narrativas sobre o trabalho no audiovisual*, como bem descreve o seu título, foram analisadas diversas narrativas

² Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Disponível em: <https://www.gov.br/capes/pt-br/aceso-a-informacao/acoes-e-programas/avaliacao/instrumentos/documentos-de-apoio-1/tabela-de-areas-de-conhecimento-avaliacao>. Acesso em 26 jan. 2023.

sobre as configurações do trabalho e suas transformações na contemporaneidade a partir da linguagem cinematográfica.

O gatilho final para que o tema desta tese então fosse definido foi a leitura e discussão de um artigo dos professores Vera Follain de Figueiredo, Eduardo Miranda e Tatiana Siciliano, onde apontam um momento de intensa representação do trabalhador no cinema brasileiro no decorrer da década de 80, em que o foco narrativo se concentrava nas lutas coletivas que ocupavam os espaços públicos, como no caso de *O homem que virou suco* (1980) ou *Eles não usam black-tie* (1981). Nos anos seguintes, no entanto, o assunto vai perdendo espaço:

As narrativas sobre o trabalho e os trabalhadores foram perdendo o protagonismo, ao longo da década de 1980, com o enfraquecimento do Estado, o fortalecimento das políticas neoliberais e a consequente precarização dos contratos de trabalho. No século XXI, ainda que com novas abordagens, os conflitos advindos da relação capital-trabalho reaparecem na ficção cinematográfica. Entretanto, a consciência da opressão e a resistência política são mais experimentadas como construções subjetivas do que como projetos coletivos de luta. (FIGUEIREDO; MIRANDA; SICILIANO, 2019, p. 1)

Os autores notam nesta pesquisa uma retomada recente dessa discussão no cinema brasileiro (que ocorre também em produções internacionais) mas agora com um viés individualizado e cujo palco dos conflitos narrativos não é mais a luta coletiva e sim a esfera particular. Isso ocorre, para citar alguns exemplos, em *O invasor* (2001), *Trabalhar cansa* (2011), em *Mascarados* (2020), no documentário *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* (2019), além dos filmes recentes que dão protagonismo aos dramas de mulheres que trabalham como empregadas domésticas, como *Que horas ela volta?* (2015) e *Roma* (2018), este último uma produção mexicana. Outro exemplo mexicano é *A camareira* (2018) que narra a história de Evelia, uma jovem de vinte e quatro anos, que enfrenta jornadas extenuantes num hotel de luxo na Cidade do México. Eve, como a personagem é chamada, tem notícias do mundo de fora do hotel somente pelos rastros deixados pelos hóspedes com os quais ela tem contato ao limpar e organizar as acomodações diariamente.

Nesse sentido, tratamos nessa tese sobre uma mudança no discurso cinematográfico quanto à representação do trabalho. Considerando as

transformações que ocorreram nesse campo no decorrer do século XX, no início, quando se caminha para a consolidação de uma legislação que fornece uma proteção à atividade laboral e, ao final, quando essa mesma legislação vai se flexibilizando, procura-se identificar como esses movimentos sociais, econômicos e políticos influenciaram nas narrativas e discussões que recriam o campo do trabalho no cinema.

Tal virada na abordagem do tema demonstra certa confluência do cinema com o cenário de dissolução das conquistas dos trabalhadores, que tem como consequências o desencantamento do trabalhador com a esfera do trabalho e com a possibilidade do mesmo lhe proporcionar a emancipação prometida e almejada, a partir, por exemplo, do acesso a bens de consumo que promovam, na percepção de uma sociedade capitalista, uma melhora na qualidade de vida. Acrescenta-se a isso um movimento pela desmobilização das classes trabalhadoras, que, como consequência, provoca a perda da noção da consciência coletiva e de pertencimento a um grupo social distinto, fato esse que contribui para o individualismo característico da sociedade contemporânea. Considerando esse contexto, defendemos que o cinema se apropria dessas questões, mas que a crítica às condições de trabalho agora, tecida no percurso das personagens, é muitas vezes desdobrada em narrativas psicológicas.

Rogério Azize (2009) nos lembra que a discussão sobre o trabalho é uma constante na história do cinema no século XX. No Brasil, essa questão não passa despercebida nas produções artísticas desse mesmo período. Assim, desde as produções do período silencioso do cinema nacional, passando pelas produções do chamado Cinema Novo e chegando ao cenário da Retomada, são vários os exemplos que podemos citar de filmes que de algum modo figuram o trabalho ou o trabalhador. Nota-se um hiato nas narrativas sobre o trabalho e os trabalhadores ao longo da década de 1990 até o início do século XXI, mas a discussão é retomada mais recentemente com um viés diferente do anterior, como comentamos. É sobre este tema que essa tese pretende se debruçar.

Como objeto de estudo, o tema do trabalho e a figura do trabalhador são mais comumente encontrados em áreas como Administração, Economia e Sociologia, notadamente a Sociologia do Trabalho. Todavia, se direcionarmos

nosso olhar para os modos contemporâneos através dos quais os indivíduos são instados a se subjetivar, se socializar e a produzir e consumir estéticas e retóricas, podemos considerar que esses temas são muito pertinentes também para o campo da Comunicação Social.

O trabalho, na forma em que ele figura nas sociedades capitalistas, representa para grande parte dos sujeitos a forma de garantir-lhes subsistência, mas, justamente por ocupar grande parte de nossas vidas, transcende a mera questão da necessidade material tornando-se também a forma pela qual se expressa e se afirma a identidade individual. Para além disso, o trabalho socialmente remunerado representa também o acesso à esfera pública uma vez que qualifica a existência social dos sujeitos e promove sua socialização. Considerando o neoliberalismo como forma cultural em que o mercado, a ética individualizante e o espírito do consumismo são erigidos como o modelo cognitivo e normativo da vida social, é de se esperar que a sociedade reflita e que se criem contrapontos a essa lógica de diversas formas, inclusive através da arte. Como consequência desse processo, é possível que emergjam propostas de alteração do *status quo*, através do dissenso, como afirma Jacques Rancière.

Portanto, nosso objetivo geral é analisar produções audiovisuais de ficção brasileira que discutam as relações sujeito-trabalho no século XXI. No intuito de delimitar esse escopo, selecionamos quatro produções, a saber, *Redemoinho* (2016), *Arábia* (2017), *Corpo Elétrico* (2017), e *Temporada* (2018), acreditando que essas produções ajudam na compreensão de um panorama cinematográfico contemporâneo acerca do mundo do trabalho. Embora a temática do trabalho e sua relação com a política transpasse então essas narrativas, nossa preocupação não foi constituir um *corpus* homogêneo, mas sim buscar diálogos entre essas obras.

Para atender a esse objetivo, alguns caminhos de pesquisa deverão ser trilhados. No texto, nossas pesquisas não serão tidas como marcadores, isto significa que não aparecerão de forma isolada, mas sim, diluídas entre nossas construções argumentativas e análises. Em um primeiro momento, então, realizamos um levantamento de obras cinematográficas brasileiras do século XXI em que o trabalho aparece como um determinante da trama ou da trajetória dos personagens. Desse levantamento, emergiram os quatro filmes citados há pouco que

compõem nosso *corpus* de análise. A partir dessa seleção, direcionamos nosso olhar buscando interpretar a constituição dos enredos e intrigas desses longas, as estratégias de uso de linguagem e os efeitos de sentido que os compõem. Espera-se que do exame entre o tratamento dado ao tema do trabalho em obras cinematográficas de períodos anteriores e as mais recentes, sobretudo no cinema brasileiro, mas também o cinema internacional, possamos captar algumas permanências e atualizações. Ademais, buscaremos explorar as relações entre a lógica atual que rege o campo do trabalho e as narrativas sobre o tema no campo do cinema.

Assim, a metodologia adotada parte do levantamento de uma bibliografia que nos permita identificar o estado da arte de nosso escopo, o que acreditamos compreender pesquisas do campo da Comunicação, das Ciências Sociais, da Filosofia, do Cinema e da Narrativa, e na seleção de material de arquivo relacionado às obras cinematográficas em questão (entrevistas, críticas, ensaios, resumos). Pretende-se usar como bibliografia de referência as obras de autores como Jacques Rancière, Michel Foucault, Christian Laval, Pierre Dardot, Ricardo Antunes, Richard Sennett, Vera Follain de Figueiredo, Alfredo Suppia, entre outros. A leitura dos textos teóricos será articulada com a análise dos filmes selecionados como *corpus* e de outras obras cinematográficas que considerarmos relevantes para o desenvolvimento desta tese.

Com esse arcabouço teórico amplo, almejamos compreender como esses filmes que selecionamos para análise situam-se no contexto dos desafios contemporâneos e como conversam entre si e com seus antecedentes. Importa esclarecer que apesar de a análise nesta pesquisa se concentrar em um recorte de tempo mais atual, ou seja, a partir do século XXI, não deixamos de levar em conta os demais momentos dessa história de representação do trabalho no cinema brasileiro de ficção. Por isso, inevitavelmente outros períodos da produção nacional deverão ser citados nesta tese, sem, entretanto, nos atermos ao compromisso de uma caracterização e análise mais profunda dessas produções como desejamos fazer com aquelas do período atual, nosso *corpus*.

Essa é, portanto, também uma pesquisa que historiciza os objetos selecionados, assim como propõe Ismail Xavier (Souto, 2006). Isso é interessante

enquanto recurso argumentativo pois, a nosso ver, quando selecionamos algumas partes de uma totalidade (como no nosso caso, em que destacamos alguns filmes sobre o trabalho dentre outros possíveis) há uma tensão entre o objeto selecionado e a totalidade. Essa tensão compreende dois momentos de leitura distintos: um, que consiste em análise mais próxima e minuciosa da parte selecionada e outra, em que, ao tomarmos um distanciamento, torna-se possível verificar o papel daquela parte selecionada em relação às demais. Desse modo, acreditamos que haja uma inerente relação de mão-dupla entre o objeto e a série, isto é, o filme e o *cinema do trabalho*, que se refletirá na construção e continuamente vai perpassar essa pesquisa.

A escolha dos filmes se propõe como um exercício de análise em torno da temática do trabalho, linha essa traçada não pelos seus realizadores, mas por nós, pesquisadores, com o objetivo de colocá-los em diálogo. Antes desse exercício, é impossível prever quais serão os resultados encontrados, quer dizer, se há pontos em que possamos encontrar convergências entre os filmes, ou, pelo contrário, se não há intersecções. Se há questões que percorrem a alguns em comum ou a todos ou ainda se constituem objetos que nada conversam entre si, além de sua temática e a temporalidade da produção. É justamente a partir deste agrupamento que imaginamos estar a potência de despertar inquietações, provocar perguntas e, quiçá, motivar novos caminhos antes impensados.

Pode se questionar, por exemplo, que, à primeira vista, filmes como *Temporada* (2018) e *Redemoinho* (2016) não tragam a questão do trabalho como o eixo central da narrativa, embora ela esteja ali presente. O que embasa então a escolha desses filmes para compor nosso *corpus*? Em nossa defesa, lembramos que a questão neoliberal além de econômica é também social e, por suas características atuais, faz sentido que ela esteja subjacente entre outros assuntos considerados temas principais nas narrativas. Não interessa a ela aparecer (Sennett, 2005). Pelo contrário, ousamos dizer que quanto mais outras questões sejam entendidas como as causadoras das dificuldades que enfrentamos enquanto sociedade, mais avança e se aprofunda a lógica neoliberal. Isso porque é característico desse sistema a absorção das críticas direcionadas a ele em uma constante reinvenção que acaba se tornando uma estratégia de sobrevivência do próprio capitalismo neoliberal. Isso pode ser observado no mundo concreto, mas em diversos momentos é captado também pelo cinema. Desse modo, questões como o individualismo exacerbado que

se manifesta no personagem Gildo, de *Redemoinho*, através de sentimentos considerados negativos como a soberba, o egocentrismo e o espírito competitivo, podem fazer crer que o cerne dos desafios à coletividade atualmente é moral e individual, escamoteando a lógica social e, portanto, construída, do neoliberalismo.

A opção por investigar produções brasileiras pretende trazer luz a um debate de aspectos locais, mas que fazem parte de uma racionalidade que é mundial e que inclusive é trazida à baila também em produções de outros países, muitas delas com alcance internacional, como *Parasita* (Oscar de melhor filme em 2020), *Indústria americana* (Oscar de melhor documentário de longa-metragem em 2020), *Soul* (Oscar de melhor filme de animação em 2021). Destacam-se também neste contexto *Segunda-feira ao sol* (2002), filme espanhol de Fernando León de Aranoa e algumas produções dos belgas Luc e Jean-Pierre Dardenne, como *Rosetta* (1999) e *Dois dias, uma noite* (2014), do grego naturalizado francês Costa-Gravas, como *O capital* (2012) e *O corte* (2005) e de Ken Loach, cineasta britânico, como *Você não estava aqui* (2020) e *Eu, Daniel Blake* (2017).

Como hipótese de pesquisa, acreditamos que o *corpus* selecionado compõe um conjunto em certa medida articulado de elementos audiovisuais, que além de reproduzir questões visíveis do mundo do trabalho de hoje, torna visíveis outras tantas questões e nos permite debater por exemplo se ainda existem lutas e estratégias de resistência compartilhadas, que se expressam no cinema, apesar do esforço para a desmobilização das lutas coletivas na contemporaneidade, o que afeta sobremaneira o campo do trabalho. Embora isso não pareça óbvio num primeiro olhar devido à não identificação com o outro de classe, comum à sociedade contemporânea (Sennett, 2012), acreditamos que sim, ainda há questões coletivas que, em certa medida, atravessam as vidas daqueles que compõem a *classe-que-vive-do-trabalho* (Antunes, 2001) e que esse é um tema presente no cinema atual. Por isso, defendemos que o cinema continua a produzir também a crítica social, ainda que de maneira distinta do que o observado em outros momentos da história do cinema nacional.

É curioso, por exemplo, que em tempos em que o setor de serviços é dominante na criação de empregos no país, muitos dos filmes que podem ser pensados sob o viés que escolhemos ainda abordem o ambiente da fábrica e a figura

do operário³. No nosso *corpus*, isso fica bem evidente tanto em *Redemoinho* quanto em *Corpo Elétrico*. Claro, esse é um recorte entre tantos outros possíveis. Rogério Azize (2009), por exemplo, tem publicado um artigo científico (que inclusive já citamos) que investiga as representações do trabalho executivo no cinema, citando filmes brasileiros e do exterior como, por exemplo, *A Agenda*, ou, originalmente, *L'Emploi du Temps*, filme francês de 2001, do diretor Laurent Cantet.

Para além dessas questões, temos aqui um mote que nos instiga há tempos, durante quase toda a trajetória acadêmica, e que ainda fomenta o desejo pela investigação e aprofundamento. Em tempos em que ainda se preza pela objetividade em relação à pesquisa científica, que em muitos casos apenas busca disfarçar os traços de pessoalidade do texto, assumir essa questão de forma clara nos parece reconhecer as especificidades características de pesquisas como essa, no campo das Ciências Humanas e Sociais. Não deixa de ser uma aposta arriscada no âmbito da construção acadêmica, mas acreditamos na força da proximidade entre teoria e empiria sobretudo se o caminho metodológico percorrido for explicitado e justificado.

Por falar nisso, adianto que há uma marca pessoal minha que deve aparecer nesta pesquisa. A interdisciplinaridade é uma característica da minha formação, como demonstrei há pouco, e fica evidente em alguns momentos de minha escrita. Ela apareceu bastante na dissertação sobretudo ao relacionar autores na construção dos meus argumentos. Isso me foi questionado, uma vez que, de fato, é um desafio realizar essas aproximações sob o risco de envolver autores que seguem correntes de pensamento distintas ou que não tratam do mesmo escopo de pesquisa. Busquei aperfeiçoar esse aspecto ao invés de abandoná-lo. Para a feitura desta tese, apoio-me na ideia de “intuição crítica” formulada por Ismail Xavier (2003) acreditando que tal intuição para a escrita e argumentação reflete o resultado dos estudos realizados até aqui.

Além disso, acreditamos também que as expressões artísticas nos permitem a possibilidade de romper a barreira construída pela naturalização dos problemas sociais, operando deslocamentos no campo das sensibilidades e promovendo, quem

³ Quem aponta de forma oportuna para este fato é o professor Giovanni Alves, autor de uma extensa bibliografia que tematiza as representações sobre o trabalho no cinema.

sabe, mudanças no estado das coisas, como reflete Jacques Rancière. Em vista disso, é esperado que a arte também reflita o contexto social, afinal, nasce dele. Como diz Umberto Eco (2005) ela representa uma alegoria da conjuntura política e social, onde ficam latentes questões do imaginário coletivo.

Isso não significa, no entanto, que haja necessariamente uma “relação direta e mecânica” entre o que acontece no cinema e o que acontece no mundo real, como se um naturalmente reverberasse o outro. Como bem nos lembra Bernardet (2003), o cinema não é um mero registrador ou um reflexo da realidade social. Segundo o autor, fazer essa relação é no mínimo simplista diante do fato de que o cinema se constitui como fruto de uma construção sobre a realidade a partir da ideologia e da cultura de quem o realiza, mas também das condições contextuais do tempo e espaço em que se realiza, daí a importância de situar essas obras nos debates contemporâneos a elas.

Desse modo, esse trabalho almeja se apresentar como uma análise do tempo presente, das formas de narrar na atualidade e mais especificamente de narrar o trabalho na atualidade. Voltada para produções de ficção, nossa abordagem está direcionada às narrativas que buscam apontar as mistificações dessa racionalidade neoliberal, buscando identificar o tratamento audiovisual dado ao fenômeno. Por isso, algumas das perguntas que balizam nossas reflexões são: o que a nossa forma de contar histórias diz sobre nós enquanto sociedade? Como foram construídos os modelos de pensamento vigentes na atualidade? Que pistas podemos depreender dessas análises que podem nos ajudar a propor alternativas a essa sociedade?

Sobre essa última questão, um autor que faz um movimento importante nesse sentido ao defender o valor do sensível como promotor da ação, uma vez que é através da emoção que se expõe algo que já não cabe dentro de si, é Didi-Huberman, no ensaio *Que emoção! Que emoção?*. Levando em conta as considerações desse autor feitas nessa obra, inclusive a menção à reflexão aristotélica de que a própria filosofia, enquanto busca pelo conhecimento, nasceria do espanto, nossa defesa é de que o cinema, justamente pela sua capacidade de apelo ao sensível, consiste em um produto cultural que não deixa o espectador incólume. Pelo contrário, o cinema, além de oferecer um olhar privilegiado dirigido

pela câmera, nos convoca também a imprimir sentidos às imagens que vemos e talvez resida aí sua grande valia.

Por fim, minha intenção ao escrever essa tese não é somar um título que me qualifique como crítica de cinema, tampouco uma roteirista ou algo do tipo. Pretendo que ela seja um resultado justo do caminho acadêmico feito até aqui, que me permita compreender com mais nitidez questões sociais e políticas sobre a arte e sobre o trabalho na contemporaneidade e, quem sabe ainda, que eu consiga com isso adicionar, ainda que pequenas, contribuições ao campo.

Para orientar o leitor, apresento agora a estrutura sobre a qual esta tese está organizada.

Considerando esta introdução como capítulo um da tese, no segundo capítulo, que chamamos *A entrada dos operários na fábrica dos Lumière*, realizamos uma investigação sobre a representação do trabalho no cinema. Ao dizer que os operários entraram na fábrica dos Lumière, estamos fazendo uma alusão à primeira vez que o assunto do trabalho foi tematizado no cinema, mas também a outros momentos dessa representação do que chamaremos de *o cinema do trabalho*. Logo, se há filmes anteriores que já debateram esse tema, acreditamos que seria interessante, como propõe Ismail Xavier, captar algo da historicidade desse problema e de sua abordagem pelo cinema.

Outro ponto sobre o qual nossa atenção está voltada neste capítulo são as aproximações entre arte e política. A fim de compreender a relevância desse tema para a Sétima Arte e a sociedade, discorreremos sobre as mudanças registradas no campo do trabalho sobretudo no decorrer do século XX. Vale a ressalva de que partimos de uma perspectiva ocidental e que reconhecemos que uma mesma pesquisa em outros contextos poderia apresentar resultados bastante distintos. Portanto, trata-se de um capítulo que apresenta o estado da arte da pesquisa sobre o *cinema do trabalho*. O capítulo foi desenvolvido com base nas leituras de Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet, Harun Farocki, Reinaldo Cardenuto e Walter Benjamin, entre outros autores.

Em seguida, a partir do capítulo três iniciamos a etapa de análise dos filmes selecionados em nosso *corpus*. Importa dizer que para os capítulos que se seguem

foram destacadas categorias de análise sobre as quais acreditamos que a questão do trabalho se relacione na atualidade. São elas: a subjetivação, o corpo e o prazer, o gênero e o desenraizamento. Essas categorias nos levam a comprovar a nossa hipótese inicial de que o cinema atual aborda o trabalho a partir de um enfoque mais particularizado.

Ainda, assumimos que essas tensões que descrevemos não aparecem nas obras como mera criação subjetiva dos autores, diretores ou roteiristas, mas enquanto uma tendência objetiva da realidade captada por eles e transpostas para o plano estético por intermédio de sua atividade criativa. Nesse sentido, nosso esforço foi realizar no terceiro e no quarto capítulo uma leitura sobre os quatro filmes que tratam do tema do trabalho no século XXI. As categorias que dão título aos subcapítulos, portanto, emergiram dessas análises. Os principais autores que guiaram nossas análises aqui foram Michel Foucault, Michel de Certeau, Christian Laval, Pierre Dardot, Richard Sennett e Ricardo Antunes. Além disso, acrescentamos à nossa argumentação trechos de entrevistas dadas pelos responsáveis pelas obras ou pelos atores envolvidos.

O quinto e último capítulo apresenta nossas conclusões e considerações finais sobre a investigação realizada. Assim, acreditamos atender aos objetivos propostos. Reconhecemos que o olhar que dedicamos aos filmes de nosso *corpus*, enquanto objetos de pesquisa, é um entre tantos outros possíveis. Todavia, nosso percurso teórico busca uma convergência com outros campos do conhecimento, apostando na interdisciplinaridade como uma forma de ampliar, sem perder a profundidade, nosso olhar sobre os objetos fílmicos.

2.

A entrada dos operários na fábrica dos Lumière

*Você deve aprender a baixar a cabeça
E dizer sempre muito obrigado
São palavras que ainda te deixam dizer
Por ser homem bem disciplinado*

*Deve, pois, só fazer pelo bem da nação
Tudo aquilo que for ordenado
Pra ganhar um Fuscão no juízo final
E diploma de bem comportado*

*Você merece, você merece
Tudo vai bem, tudo legal
Cerveja, samba, e amanhã, Seu Zé
Se acabarem teu carnaval?*

Comportamento geral – Gonzaguinha

Esse capítulo pretende trazer um exercício de reflexão sobre os estudos das representações do trabalho na história do cinema através de uma revisão bibliográfica das obras de alguns dos principais autores sobre o assunto. Nosso esforço é por realizar uma leitura que aponte as permanências e mudanças no conjunto desta filmografia, que, devido à recorrência temática, estamos chamando de *cinema do trabalho*.

Nosso direcionamento de olhar para a categoria do trabalho é justificado com base na fala de Ismail Xavier, como uma aposta na “escolha de uma categoria central a partir da qual é possível montar um eixo onde diferenças e semelhanças se cristalizam e permitem tornar visível a história” (XAVIER, 2003, p. 16). A história que o autor menciona nesta citação se refere às articulações entre os filmes e à conexão deles ao contexto social em que se inserem, o que não reflete necessariamente, claro, o objetivo de seus realizadores, mas sim o nosso exercício de colocá-los em perspectiva. Nesse sentido, Ismail Xavier aponta, em entrevista não publicada, que poderíamos selecionar como matriz um autor, um tema, um conceito, o que nos permite ver um dinamismo, “uma transformação, que insere os problemas que estão sendo vividos no presente como parte de uma lógica que

ultrapassa o presente e está, enfim, projetada historicamente” (IMANISHI; SARAIVA *apud* SOUTO, 2020, p. 3).

Não é nosso intuito, no entanto, pelas próprias limitações de nosso escopo de pesquisa, criar uma lista ou um catálogo que contemple todos os filmes em que o trabalho é tematizado ou discorrer sobre eles. Buscaremos apontar momentos importantes em que essa questão veio à tona em filmes de ficção brasileiros, como ela foi tratada pelos diretores e roteiristas e percebida pelos críticos.

Apesar disso, optamos em princípio por retomar o momento que se tornaria no senso comum o marco da criação do cinema, a exibição em Paris em 1895. A primeira seção desse capítulo então busca fazer um resgate da bibliografia que demonstra como o cinema abordou o tema do trabalho. Num segundo momento desse capítulo, buscaremos contextualizar de forma breve as transformações que ocorreram no campo do trabalho no decorrer do século XX e que, de algum modo, podem ter provocado as reflexões que destacamos no cinema.

2.1

O cinema do trabalho

A primeira projeção da história do cinema, como lembra Harun Farocki (2015) é *A saída dos operários da fábrica*, filmada pelos irmãos Auguste e Louis Lumière e exibida na França em 1895. Sem nenhuma alusão às suas subjetividades, os operários aparecem nessa película como uma massa homogênea com rotinas de trabalho muito próximas, orientadas pela lógica fabril. O destaque que os irmãos Lumière direcionaram a essa cena e as ações dos operários personagens, ainda que mergulhados em suas rotinas e talvez pouco conscientes da relevância daquele momento para a linguagem que seria construída a partir do surgimento do cinematógrafo, torna esse filme um importante registro das formas de agir e de se pensar sobre aquele tempo. Ora, é no mínimo curioso investigar porquê diante de todo um universo possível, os Lumière optaram por filmar e reproduzir especificamente aquele momento.

Bastasse esse pequeno recorte, portanto, já seria possível afirmar que a representação da classe trabalhadora faz parte da história do cinema, independente das intenções por detrás desse filme, sejam elas buscando o registro, a crítica ou mesmo uma ação propagandística da lógica fabril e das condições de vida do trabalhador no período em questão. Há de se considerar, contudo, que a quantidade de filmes que figuram o mundo do trabalho e a vida do trabalhador nunca foi tão expressiva em relação ao total dado que “A maioria dos filmes narra aquela parte da vida que está depois do trabalho” (FIGUEIREDO, 2020, p.52).

A tecnologia criada pelos Lumière chega ao Brasil alguns anos depois da primeira exibição na França, quando são registradas algumas produções isoladas. É pelas mãos de Humberto Mauro, eletricitista por ofício, mas que também consertava aparelhos de rádio e outras máquinas que começavam a aparecer em Cataguases, interior de Minas Gerais, que se desenvolve aquilo que ficou conhecido como o primeiro ciclo do cinema nacional. Com poucos recursos, de forma muito incipiente e em caráter de experimentação, Mauro produz seis filmes.

O primeiro deles foi *Valadião, o Cratera*, de 1925, feito em parceria com seu amigo, o fotógrafo Pedro Comello. De acordo com Abreu (2020, p. 43), os amigos “Foram atraídos pelo desafio criativo de ordem mecânica e técnica. O importante era a luminosidade, a manipulação dos chassis, o trabalho de revelação, o escurecimento paulatino obtido com o obturador. O enredo e a interpretação ficavam em segundo plano.”

Essa primeira experiência, no entanto, estimulou ambos a buscarem equipamentos mais sofisticados para continuar suas produções. Isso, contudo, só foi possível com o aporte financeiro de um comerciante local

Os jornais do Rio publicavam anúncios de equipamentos cinematográficos de segunda mão, mas nenhum deles possuía a soma, relativamente importante, necessária para o empreendimento. E o projeto provavelmente ficaria apenas na intenção se não fosse Homero Cortes Domingues: era o dono da casa Carcacena seguramente a única pessoa em Cataguases com dinheiro e capaz de se interessar pelas ideias cinematográficas da dupla. Chegara a ocasião propícia de realizar, na companhia de Humberto, ‘alguma novidade’ e ele deu logo os primeiros passos de produtor cinematográfico. (GOMES, 1974, p. 80).

Ao tratar da história do cinema no Brasil, Jean-Claude Bernardet lembra que esse movimento de investida no cinema ocorre de forma isolada em diversos momentos da história do país e que por isso não é possível afirmar sobre a existência de uma obra contínua ou de uma cinematografia bem definida por estilos ou temáticas:

[...] a história da produção cinematográfica no Brasil não se apresenta como uma linha reta, mas como uma série de surtos em vários pontos do país, brutalmente interrompidos. São os chamados ciclos, de cinco ou seis filmes quando muito; é Campinas, Recife, Cataguases, a Vera Cruz. (BERNARDET, 2007, p. 29)

Mas, claro, a história do cinema não se resume ao domínio da técnica. Sobre essa questão, lembremos do que fala Bernardet: “nunca uma máquina tem uma significação em si, ela sempre significa o que a fazem significar” (1996, p. 10). Nesses primeiros momentos, talvez quinze a vinte anos após a exibição dos Lumière, as experimentações quanto ao conteúdo eram predominantes, mas longe do que hoje reconhecemos como uma gramática fílmica. Vale frisar que esse caminho poderia ter tomado outros rumos, isto é, a linguagem do cinema poderia ter se construído para atender a abordagens científicas, ensaísticas, entre outras (Bernardet, 1996), mas, se no começo imaginava-se que o cinema teria sua finalidade última como uma ferramenta de projeção do “real”, anos depois as narrativas de ficção se tornaram predominantes.

Nesse mesmo momento histórico em que Humberto Mauro filmava em Cataguases, ou seja, década de 1920-30, em São Paulo já se projetava um movimento que tornaria a cidade cenário importante da filmografia nacional, com filmes como *São Paulo, a Symphonia da Metrópole* (1929) e, mais tarde, as várias produções da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Em contraponto à obra do interior de Minas Gerais, São Paulo já era um grande centro urbano na segunda década do século XX muito em função da explosão demográfica e econômica advinda do Ciclo do Café e da industrialização da capital que refletia também na sua região metropolitana. Essa complexidade urbana é levada ao cinema e a temática do trabalho, que nos interessa aqui nesta pesquisa, é frequentemente explorada, como bem nos lembra Ismail Xavier (2006).

Curiosamente, o cinema que alguns anos mais tarde seria reconhecido como a Sétima Arte e logo disporia de infinitas potencialidades criativas de experimentação, surge representando o ordinário, e justamente o campo da reprodução por excelência, que é a fábrica e seus trabalhadores. Esse ponto nos parece relevante pois o cinema surge, claro, a partir de um aspecto criativo, mas também a partir de sucessivos avanços tecnológicos de uma série de aparatos técnicos de reprodução de imagens. Isso ocorre não apenas na França, mas também na história do desenvolvimento do cinema no Brasil, como demonstramos há pouco ao citar os experimentos de Humberto Mauro e seu amigo, o fotógrafo Pedro Comello, no chamado primeiro ciclo do cinema nacional.

Outro aspecto que aponta para sua complexidade é o fato de o cinema ser também reconhecido posteriormente como uma indústria visto que se torna possível a partir da aplicação de uma grande diversidade de meios técnicos, financeiros e humanos. Sobre este aspecto, vale refletir sobre a transformação da percepção e da experiência em relação às formas de arte, tão bem discutida por Walter Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1987). Nesse texto, Benjamin reflete sobre a substituição do valor de culto pelo valor da exposição e aponta que esse movimento desloca a função social da arte do ritual para a política, uma vez que com o advento da reprodutibilidade técnica, vai se enfraquecendo o valor da fruição vinculada ao tempo e ao espaço e à função ritualística. Se antes, então, a produção da arte respeitava o movimento natural e seu resultado era fruto da criação em um único ato, considerando inclusive a impossibilidade de uma nova tentativa caso ocorressem erros, com o avanço da técnica, as características de produção passam a se assemelhar ao jogo, pois permitem a experimentação e a variação sob uma matéria que se torna infinitamente maleável. Por excelência, esse segundo momento é representado pelo cinema, já que sua criação é orientada essencialmente pelo processo de experimentação sobretudo no que se refere à etapa da montagem, processo esse que se assemelha à linha de montagem de uma fábrica já que resulta em um produto montado a partir de vários elementos (no caso do cinema, as cenas), que são justapostos para compor um único elemento e que tem em Serguei Eisenstein se não seu principal teórico, um destes.

Deve-se observar que não tratamos aqui de uma contradição entre arte e indústria. Sobre este aspecto, Bourdieu (1974) lembra que toda a tensão que se faz

presente na constituição do campo artístico na modernidade a ponto de opor arte e mercadoria, esconde na verdade, um movimento recíproco e de retroalimentação entre ambas. Aliás, é o próprio argumento moderno da inegociável preservação da autonomia da arte, sobre o qual ela deveria ser livre tanto ética quanto esteticamente para se manifestar, que abre portas para que um mercado da arte possa existir e é o que, inclusive, a liberta da tutela da aristocracia e da Igreja.

Há de se considerar que nesse momento “inaugural” do cinema, nas artes, como nos lembra Rancière, se ensaiava um movimento de representação da vida dos homens comuns. Mas longe desses acontecimentos comuns se resumirem a questões simplistas, é por detrás de uma aparente banalidade dos fatos narrados nos textos literários, por exemplo, que poderiam se revelar questões muito mais profundas e densas do tecido social. Algo como se as questões de domínio particular pudessem explicar e trazer à tona conflitos que fossem universais. Justamente por esses fatores, podemos compreender a arte em geral, o que inclui os filmes, um importante registro das formas de agir e de se pensar sobre determinado período.

No momento então em que o filme dos irmãos Lumière era projetado em Paris, a lógica fabril já avançava para as características de padronização dos processos com objetivo de promover a produtividade e facilitar o controle das operações, o que, de algum modo, também se reflete no comportamento esperado do trabalhador. A tônica da fábrica impele o trabalhador à disciplina e à submissão às regras impostas pelos patrões e é fruto da divisão dos saberes e da divisão do trabalho, que marcam a modernidade, como bem ilustra a letra da canção *Comportamento Geral*, de Gonzaguinha, citada no início desse capítulo. Isso hierarquiza e coloca de lados opostos e demarcados o novo capitalista e a massa de trabalhadores, tratada como operariado.

A ascensão do cinema representa uma virada no modo como nos comunicamos. Claro, não falamos aqui de uma data ou um fator específico que marque uma transição estanque, mas sim de uma resignificação da imagem enquanto recurso comunicacional que amplia nossas possibilidades de ser, estar e agir no mundo calcada novamente na visão. Diz-se novamente considerando o período anterior à escrita, chamado por vezes de pré-histórico, em que a comunicação era registrada por desenhos talhados em pedra.

Com o advento da escrita, porém, de acordo com autores como Vilém Flusser, a comunicação pelo texto passou a predominar sobre a imagem, levando ao que esse autor chama de “textolatria”, ou, em outras palavras, uma idolatria ao texto. A sedução do texto advém do fato de que, segundo Flusser (2009), a invenção da escrita teria permitido a fixação e a difusão do conhecimento, por meio da sistematização do pensamento. Os textos escritos decodificados de forma linear, em uma sequência própria da natureza narrativa que conduz o leitor, provocam nele uma sensação de estar indo a algum lugar e, assim, criam caminhos para a ideia de progresso através da acumulação de informação. Como sabemos, é justamente essa questão da acumulação e de uma ideia de progresso linear que domina o pensamento moderno, baseado no modelo racionalista.

Nas palavras do filósofo René Descartes, considerado o fundador do pensamento racionalista, em seu célebre *Discurso sobre o método*, a lógica do método científico é composta por

regras certas e fáceis, por meio de cuja observação estaremos seguros de nunca tomar um erro por uma verdade e, sem desperdiçar inutilmente as forças do nosso espírito, mas aumentando nosso saber por meio de um progresso contínuo, de chegar ao conhecimento verdadeiro de tudo o que é possível conhecer. (DESCARTES *apud* LAVILLE, 1999, p.122)

Com isso, vigorou durante um longo período a ideia de que todo e qualquer emprego da ciência levaria a humanidade ao progresso desejado. Nas fábricas, torna-se comum tentar aplicar metodologias de trabalho que se justificavam pela lógica científica e que levariam à maior produtividade e, assim, ao maior lucro, que seria dividido para todos, num movimento retilíneo e que para tanto precisaria ser controlado. Enquanto discurso da classe dominante, essa parecia uma justificativa plausível para manter os funcionários trabalhando e a fábrica em ordem.

Por esses conflitos, a fábrica se tornou o grande palco da luta do trabalhador, seja essa luta explícita ou tácita. Na história desse cinema sobre o trabalho que estamos tratando, o formato fordista-taylorista de produção é representado diversas vezes e de formas variadas, tendo em vista que, decerto, a resistência dos trabalhadores se renovou ao longo dos anos.

Ainda no período em que o cinema não comportava os diálogos gravados dos personagens em suas narrativas, algumas questões relacionadas ao trabalho já podiam ser observadas nas grandes telas em diversos países do mundo. Para citar alguns exemplos, comecemos pelo cinema soviético.

Na União Soviética, em 1925, estreia *A Greve*, de Sergei Eisenstein. Esse filme em específico, o segundo da carreira do cineasta, retrata a grande greve que ocorreu em território soviético em 1912 e o conflito entre operários e burguesia apoiada pela polícia e é abundante em comparações metafóricas entre os personagens e animais num trabalho de montagem que elevou Eisenstein como um dos nomes fundamentais na consolidação da linguagem das imagens em movimento e fez sua obra ser até hoje objeto de estudo para pesquisadores do cinema.

Pouco tempo depois, outro clássico desse período é lançado. *Metrópolis*, (Fritz Lang, 1927), se passa em uma sociedade distópica onde ricos industriais e trabalhadores se opõem nas posições de quem governa e quem opera as máquinas que fornecem energia à grande cidade⁴. Algumas cenas de *Metrópolis*, inclusive, se assemelham à montagem feita por Eisenstein dois anos antes.

Entre esses dois filmes há uma semelhança interessante a ser destacada, considerando nosso viés de pesquisa: em *Metrópolis* os trabalhadores são identificados por números e em *A Greve*, eles não têm nome. Esse movimento de despersonalização funciona como um apagamento deles enquanto sujeitos; são apenas trabalhadores em meio à multidão massificada. Disso, podemos depreender também sua fragilidade enquanto indivíduos, visto que se eles representam apenas um número na sequência organizada da fábrica, sozinhos eles tampouco têm relevância para transformar sua condição miserável de exploração. Ou, ainda, se eles não têm nome, se não se diferem, isso pode significar que são substituíveis a qualquer momento.

Já em 1936, nos Estados Unidos, é lançado *Tempos Modernos*, com roteiro e direção de Charles Chaplin⁵. Para os estudiosos do campo do trabalho, mesmo

⁴ *Metrópolis* é um filme de ficção alemão, expoente de um movimento que ficou conhecido como expressionismo e que também deslizou por outras artes, como a pintura, a dança e a arquitetura.

⁵ *Tempos Modernos* foi inspirado no francês, *À Nous A Liberdade* (1931) de René Clair, que também tem como palco a fábrica fordista.

aqueles que não se concentram nos aspectos artísticos e comunicacionais que tratam desse tema, como por exemplo, Ricardo Antunes, esse filme tem grande reconhecimento também como documento histórico. Antunes, atraído pelo assunto, faz também um elogio a outro filme essencial para este debate logo na sequência:

Tempos modernos, de Charles Chaplin (1936), é, no universo fílmico, a mais genial fotografia dessa engrenagem que floresce no chão de fábrica desumanizada. A classe operária vai ao Paraíso, de Elio Petri (1971), ainda que sem a mesma aura clássica do filme anterior, retrata, de modo contundente, o universo fabril taylorista fordista e suas repercussões na subjetividade dos trabalhadores no contexto do “outono quente” das lutas operárias da Itália em 1969. (ANTUNES, 2018, p. 97)

Ainda para citar a ficção estrangeira sobre o tema, *As vinhas da ira* (1940), filme de John Ford, narra a história de uma família que perdeu sua fazenda na Grande Depressão que ocorreu nos Estados Unidos em 1929 e então partem para a Califórnia com a promessa de emprego fácil. Durante uma longa jornada a bordo de um velho calhambeque, eles conhecem as péssimas condições de trabalhos em grandes fazendas cujos trabalhadores vivem sob ameaça das milícias dos fazendeiros e de uma polícia conivente. No ano seguinte John Ford faz uma nova crítica ao capitalismo em *Como era verde o meu vale* (1941) que aborda as dificuldades de uma comunidade que dependia do trabalho na mina de carvão local, mas que vê os salários diminuírem após a chegada de trabalhadores de minas desativadas em outras cidades. O filme discute ainda a criação de sindicatos de trabalhadores e o poder da união e das greves.

Em paralelo a esses filmes, no Brasil dos anos 1920, enquanto o cinema ainda caminhava a passos lentos para se consolidar no país, esses mesmos movimentos começam a aparecer no cinema brasileiro, como mostra Alfredo Suppia:

No campo específico da ficção, as contradições da classe trabalhadora no contexto do processo precário e tardio de modernização brasileira já aparecem em filmes do período silencioso como *Eletificação da Companhia Paulista de Estradas de Ferro* (1923), *A Sociedade Anonyma Fabrica Votorantim* (1922), ou *São Paulo, a Symphonia da Metrópole* (1929), de Adalberto Kemeny e Rodolfo Lustig. (SUPPIA, 2014, p. 180)

Um representante de destaque desse momento é *São Paulo, a Symphonia da Metrópole* (1929), de Rodolfo Lustig e Adalberto Kemeny, onde, segundo o escritor e crítico de cinema Amir Labaki

O foco central é o trabalho – ou antes, os trabalhadores. Ei-los saindo de casa, desafiando a neblina matinal, esforçando-se em fábricas e lojas, em canteiros de obras e redações de jornal, improvisando um almoço ligeiro pelas ruas da cidade, enfrentando o crescente tráfego. Uma visita à principal penitenciária da cidade flagra a aposta disciplinadora da reeducação dos detentos pelo trabalho. (LABAKI, 2006, p. 33)

São Paulo, a Symphonia da Metrópole é um documentário. Mas, embora tenha sido inspirado em outros filmes da época como *Berlim – Sinfonia de uma Metrópole* (1927), de Walther Ruttmann ou ainda, *Manhatta* (1921), de Charles Sheeler e Paul Strand, o filme sobre a capital paulista busca mostrar a partir da narração acompanhada de imagens do cotidiano, o quanto São Paulo se aproxima das grandes metrópoles do mundo em riqueza e modernidade mostrando as “engrenagens” disciplinadas desse processo, ou seja, os trabalhadores.

Sobre esses filmes, gostaríamos de levantar algumas questões. Em primeiro lugar, importa considerar a crítica que se faz a um tipo narrativa que trata do trabalho e do fazer cinematográfico que expressa a pretensão do autor de narrar pelo outro. Como dissemos anteriormente, Bernardet (2003) nos lembra que quando falamos que esses filmes representam um registro sobre as formas de se pensar sobre o trabalho e o capitalismo naquele tempo, não se deve perder de vista a parcialidade desse olhar, sobretudo se considerarmos que as imagens do povo no cinema não são sua expressão, mas uma manifestação da relação entre os cineastas e o povo, uma vez que quem filma não é o povo de fato. Isto porque, para além da importância de uma temática que se relacione às figuras populares, a linguagem que é do domínio de quem produz o filme, completa o sentido dessa produção. Nesses casos em questão, Bernardet diz que o operário aparece de forma até estigmatizada ou então atendendo à função de enaltecer o sucesso da fábrica, já que é ela que lhe proporciona prosperidade.

Para exemplificar este ponto, podemos citar a produção de Jean Manzon, cineasta francês que viveu no Brasil nesse período e produzia, sob encomenda, filmes de propaganda para empresas. No contexto desses filmes, o operário era

figurado sempre feliz e disposto a acordos com seus patrões em uma clara “utopia liberal inexistente na realidade concreta”, em que “a elite econômica, mais do que investir em interesses particulares, era representada assumindo um projeto nacional de resguardo aos trabalhadores.” (CARDENUTO, 2009, p. 71)

Retomando então a questão que apontamos sobre esse cinema que olha e narra o outro, um autor que tece comentários interessantes é Clifford Geertz. Embora não esteja refletindo sobre o cinema e sim sobre o texto etnográfico, no capítulo *Estar lá* do livro *Obras e Vidas*, Geertz ressalta a posição de Ruth Benedict, grande antropóloga americana, para quem

o modo como a escrita sobre outras sociedades é sempre, ao mesmo tempo, uma espécie de comentário esópico sobre a sociedade do próprio sujeito. Para um norte-americano, resumir os zunhis, os kwakiult, os dobus ou os japoneses, em sua totalidade e inteireza, é, ao mesmo tempo, resumir os norte-americanos em sua totalidade e inteireza. (GEERTZ, 2009, p. 38)

Ao fazer essa analogia entre a fala de Benedict e a defesa de Bernardet, percebemos que elas caminham em direções similares. Esse cinema que narra o outro, do final da década de 50 ao começo da década de 60, buscava ser popular, mas elaborava e expressava, por vezes de forma mais sutil, por outras não, questões da classe média, origem da maioria de seus realizadores. Portanto, ele fala mais sobre as condições de produção do que de fato sobre o outro. O risco que se corre, e em muitos casos isso se concretizou no cinema brasileiro, é cair em projeções ou idealismos sobre esse outro.

No contexto sociocultural da década de 1960, emerge no Brasil o movimento que ficou conhecido como Cinema Novo, que se caracteriza entre outras questões pela busca por um cinema autoral, com características próprias, em detrimento da importação cultural que dominava a arte consumida no país (Xavier, 2001). Nesse momento, reflexo dessa tentativa de olhar para si, o cinema brasileiro não raro tratava das questões sociais do país como se almejasse contribuir para a superação do estado das coisas. O recurso que aparecia nesse cinema como alternativa era a união popular que se sobrepunha aos interesses particulares e alguns dos cineastas se colocavam como catalisadores dessas transformações, como aqueles que davam voz ao povo para que ele se expressasse. Esse movimento acontecia no campo das artes em geral, mas especialmente os cineastas desse

período confiavam em seu papel para a conscientização do povo (Figueiredo; Miranda, 2019).

Nesses casos, por exemplo, considerando uma maior homogeneidade da abordagem como analisa Ismail Xavier (2001), podemos dizer que, em comum, as narrativas privilegiavam a tomada de consciência do operário a respeito de sua condição e sobre a ação necessária a partir disso, o que implica o reconhecimento de sua posição como agente político. Nesse momento, destaca Alfredo Suppia, assistimos à transformação trabalhador de um “personagem reconfortado e pacífico a um personagem politicamente engajado e disposto à luta” (2014, p.182).

É preciso lembrar que, em função das disputas de poder travadas entre a direita e a esquerda brasileiras, esse período também foi fortemente marcado pela narrativa de que o comunismo poderia se estabelecer no Brasil, bem como em outros países da América Latina, assim como havia ocorrido em Cuba, a partir da revolução de 1959. Como reação a essa ameaça, nos anos 50 e 60 foram produzidos diversos filmes, em sua maioria documentários, onde o trabalho aparecia enquanto matéria-prima cinematográfica de forma conservadora.

Por outro lado, registramos também nesse período documentários importantes para a história do cinema brasileiro e que tematizam o trabalho ou a figura do trabalhador. Podemos citar como exemplos, *Maioria Absoluta* (1964), com direção e roteiro de Leon Hirszman, que tem esse título pois trata de uma camada da população que não possui direitos trabalhistas e políticos resguardados, no caso, a grande maioria da população, e *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, que trata das condições de vida e trabalho dos trabalhadores nordestinos na indústria paulista. Há também *A opinião pública* (1967), de Arnaldo Jabor, *ABC da Greve* (1970/1990), de Leon Hirszman, e *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho.

Há uma mudança significativa a partir do golpe militar de 1964 no Brasil. Com uma nova e, dessa vez mais profunda, derrota da esquerda, a pretensão do intelectual, mais especificamente no caso em que tratamos, do cineasta, de que uma revolução trabalhadora pudesse alterar o estado das coisas, cai por terra. Diante do viés ditatorial do governo que se instalara e do aprofundamento da opressão contra discordantes e censura na mídia e nas artes, registram-se filmes não mais tão

otimistas em relação a um progresso social que contemplasse a todos. Segundo Cardenuto, com base no que diz Paulo Emílio Salles Gomes em *Cinema: uma trajetória no subdesenvolvimento*, esse fato, foi determinante para “o colapso do projeto artístico coletivo cujo anseio localizava-se na transformação da realidade brasileira” (2014, p. 40).

Isso fica claro, por exemplo, em *São Paulo, Sociedade Anônima* (1965) de Luís Sérgio Person, uma ficção que retrata a desilusão do personagem Carlos com os rumos de sua carreira. Ele é um chefe de família que trabalha muito, ganha bem, mas vive insatisfeito com sua rotina. A tomada de consciência de Carlos é demonstrada a partir de uma cena, que faz clara alusão a *Metropolis* (1927), onde ele perambula pela cidade de São Paulo ao perceber “sua condição descartável, repetitiva, alienada, sua existência também como “peça” de uma grande engrenagem industrial a serviço da acumulação de capital” (SUPPIA, 2014, p.184). Ao se ver sem projeto de vida e sem perspectivas de melhora, ele entende que a fuga dessa vida é sua única saída.

São Paulo, Sociedade Anônima tem uma proposta que em alguns aspectos se assemelha a *A morte de um caixeiro-viajante* (1951 foi o ano da primeira adaptação para o cinema) tendo em vista que também demonstra um personagem em desilusão porque seu trabalho não lhe proporcionou toda a riqueza e conforto que ele almejava para si e para sua família⁶. Em paralelo a essa narrativa principal, a perspectiva do desemprego se faz evidente através dos filhos que não conseguem bons empregos, ao contrário de suas expectativas. A trama pode ser entendida como uma crítica ao sonho americano e à ética do sucesso prometida no auge do capitalismo.

Nesse período, o cenário econômico não era tão positivo para os cineastas do Cinema Novo e isso se deve a fatores internos e externos a esse cinema, como nos lembra Cardenuto (2014). Se por um lado, Cardenuto registra que o mercado exibidor era bastante resistente ao cinema brasileiro, por outro, os próprios filmes pouco se comunicavam com o público e, nesse sentido, foram incapazes de se consolidar como um produto competitivo na década de 1960. Soma-se a esses

⁶ O filme é baseado na peça teatral de Arthur Miller e foi adaptada ao cinema por László Benedek, diretor húngaro que fez carreira nos Estados Unidos.

fatores, um quadro de censura dos filmes, que, quando não eram simplesmente proibidos de circular, sofriam com a ordenação de cortes que em muitos casos prejudicariam de forma significativa a obra, como o que ocorreu em 1972 com *São Bernardo*, de Leon Hirszman. Com isso, “O operário, então, some da tela durante vários anos.”, lembra Bernardet (1979-80, s.p.)

Já que citamos Bernardet, não podemos deixar de mencionar a sua tese de que a figura do operário, até a década de 1970, não tem vez no cinema brasileiro, exceto pela produção fílmica institucional, como a de Jean Manzon. Mas, segundo ele, isso muda a partir desse período com o lançamento de mais de vinte filmes que exploram essa temática. Quais seriam então as circunstâncias que permitiram a inclusão dessa discussão no cinema nacional? Na opinião de Bernardet, a representação do operário ocorre não apenas pela crença revolucionária ou por um puro e simples desejo de representação desta classe, como pode-se pensar à primeira vista, mas, entre outros fatores, porque “Cada dia mais desprovida de sua aura de prestígio cultural, mais assalariada, tal camada [a dos cineastas] começa a aproximar-se da classe operária. O cinema mesmo mergulha no capitalismo.” (BERNARDET, 1979-80, s.p.). É então que

Emerge no cinema brasileiro dos anos 70, ficção e documentário o personagem do operário. Operário de fábrica, em geral ligado a setores avançados da indústria no Brasil, como os metalúrgicos, ou trabalhadores na construção civil, que, na década, constituiu um setor de grande investimento. (BERNARDET, 1979-80, s.p.)

Antes desse período, o que se tem é a representação do oprimido como o malandro, o vagabundo, ou seja, tratado de forma estigmatizada, o que, segundo o autor, é resultado da projeção do marginalismo dos próprios cineastas. “Trata-se de uma visão idealizada de como idealmente processa-se a luta social” (1979-80, s.p.), diz ele. Apesar dessa visão, Bernardet chama atenção para alguns casos anteriores a 1970, entre os quais cita *Cinco vezes favela* (1962) e *Pedreira de São Diogo* (1962), filmes que Leon Hirszman dirigiu em parte ou exclusivamente, como exemplos de filmes que abordaram o operário urbano.

Hirszman, aliás, parece ter feito do mundo do trabalho uma das principais matérias-primas de sua expressão fílmica. Em uma entrevista concedida em 1979⁷, ele demonstra alguns dos princípios éticos e estéticos que regem seu posicionamento artístico: “A classe trabalhadora é o sujeito da história. Costuma-se considerá-la objeto, que seria o tema, o assunto. No entanto, do ponto de vista filosófico, ela é o verdadeiro sujeito do processo”. Os cineastas, nesta perspectiva, seriam “aqueles que podem organizar o material – o registro de sua luta – e fazer com que ele sirva à memória dos trabalhadores.”

A perspectiva de Hirzman nos parece interessante haja vista que ela não se aproxima em nada de um cinema chamado de “pedagógico” que em muitos momentos se fez presente no Cinema Novo, como lembra Bernardet. Mais do que a interpretação do personagem e a convocação à tomada de consciência, o projeto de Hirszman pretendia servir aos trabalhadores:

Para "servir aos trabalhadores, não bastaria apontar a câmera em sua direção. Isso seria tratá-los como objeto, assunto. E Leon queria ir além. Queria despir-se das pré-concepções, das relações simbólicas e das metáforas para encontrar o concreto, o definido: a imagem justa. Em todos os sentidos. Seja quanto ao reconhecimento do trabalhador como sujeito da história. fazendo jus à relevância do trabalho como lastro da sociabilidade humana. Seja quanto à justeza do plano cinematográfico. que abandona todas as arestas e penduricalhos para resumir-se ao essencial. O tempo, movimento e enquadramento estritamente necessários para mostrar o trabalho. Senti-lo. E só. Porque o labor revelado já é forte o suficiente. (COSTA, 2015, p. 52)

Lançados alguns anos mais tarde, ainda no campo da ficção, *O homem que virou suco* (1980) de João Batista de Andrade e *Eles não usam black-tie* (1981), também de Leon Hirszman, merecem atenção. Esses são mais dois casos em que o personagem do operário ou mesmo do trabalhador figuram sob os holofotes do cinema. Ambos cineastas já veteranos, João Batista de Andrade e Leon Hirszman, apresentam nesses filmes uma visão crítica sobre a sociedade, cada um a seu modo. O filme de Hirszman, por exemplo, faz parte de uma leva de longas-metragens sobre o Novo Sindicalismo que emergia naquele momento na região do ABC Paulista enquanto que no filme de João Batista de Andrade, nota-se a crítica ao

⁷ Entrevista publicada originalmente no catálogo de lançamento do documentário *ABC da Greve*, filmado em 1979 e finalizado em 1989/90 por Adrian Cooper, por iniciativa da Cinemateca Brasileira.

sistema capitalista através da rebeldia de Deraldo, seu personagem principal, contra a exploração e precarização das atividades de trabalho a que teve que se submeter após ser impedido pela polícia de viver da venda de sua arte na rua.

Depois desses exemplos, com base na análise de Ismail Xavier (2001), há uma dispersão de temas até o fim do período da Retomada em que a figura do operário aparece matizada por outras questões centrais no cinema brasileiro. Esse momento de mudança da representação do mundo do trabalho no cinema deixa aos poucos para trás um período marcado por uma estética da revolução, da luta coletiva e de uma solução abrangente para os desafios da classe trabalhadora, como dissemos, caminhando para narrativas que tratem das pequenas lutas travadas na dimensão psicológica dos personagens e das histórias particulares. Esse processo ocorre de forma correlata em diversas dimensões, sejam artísticas, econômicas ou acadêmicas. Nas Ciências Humanas, a propósito, esse processo é debatido por Beatriz Sarlo (2007), que o chama de guinada subjetiva.

Isso parece coincidir com um processo de heterogeneização da chamada classe trabalhadora, que, com o avanço do século XX, passa a se tornar mais complexificada, incorporando outros tipos de trabalho, inclusive de outros setores, uma vez que nem mesmo a indústria é mais a principal empregadora e geradora de riqueza para o país⁸. Por esse motivo, Antunes (2001) prefere chamar essa população que vende sua força de trabalho em troca de salário de *classe-que-vive-do-trabalho*.

Se então no período que ficou conhecido como Cinema Novo, a representação do trabalho trazia à tela os explorados potencialmente revolucionários no campo e nas cidades e no início da década de 1980 vimos os operários auto-organizados, na visão de Reinaldo Cardenuto (2012) as crises do trabalho têm aparecido hoje no cinema brasileiro “acidentalmente”, quer dizer, não ocupam o centro da dramaturgia, embora adotem muito do que foi produzido no Cinema Novo como uma referência paradigmática. Isso nos leva a buscar entender também de que forma os produtos audiovisuais constroem seus discursos sobre a

⁸ Esse posto de principal setor empregador passa a pertencer ao setor de serviços, especificamente o comércio (Dal Rosso, 2008), que tem por característica gerar pouco valor agregado em comparação com a indústria e paga salários menores aos trabalhadores mormente àqueles com pouca ou sem qualificação (Alves, 1999).

centralidade do trabalho na sociedade, digo, de modo a afirmar ou a negar essa centralidade.

2.2

Apontamentos sobre o campo do trabalho no século XX e XXI

Em *Adeus ao Trabalho?* (2006), Ricardo Antunes discute uma vertente acadêmica que considera que, por conta das mudanças no campo do trabalho no decorrer do século XX, o trabalho deixa de ser algo central para a sociedade contemporânea, uma vez que a classe trabalhadora já não mostraria mais a potencialidade contestadora e rebelde que, acreditava-se, a tornaria capaz de transformar a ordem capitalista em algo mais igualitário. Segundo Antunes, para os defensores desta tese, entre os quais podemos destacar André Gorz, um dos principais fatores que justificam essa posição é de que a pulverização dos trabalhadores no setor de serviços, um contraponto à aglomeração fabril, promoveu tamanha desmobilização no campo do trabalho, que a consequência direta é a perda do poder de barganha que até então tinha garantido conquistas importantes a essa classe. Essa fragmentação, inclusive, é apontada como uma forte característica da sociedade pós-moderna e pode ser observada em diversos campos, passando então pelo campo do trabalho, além da arte, entre outros. Para os defensores desta tese, ainda, a ciência teria se tornado desde então a principal força produtiva da atualidade, aquela que seria então capaz de promover alternativas ao estado das coisas.

Na apresentação de outro livro de Antunes, *Os sentidos do trabalho* (2001), que também discute e argumenta contrariamente a esse pensamento sobre o fim da centralidade do trabalho na sociedade contemporânea, István Mészáros aponta que essa é uma ideia eurocentrista que deixa de considerar o contingente gigantesco de trabalhadores que se concentram hoje, sobretudo nos países do chamado Terceiro Mundo, cuja sobrevivência depende exclusivamente do seu trabalho e que veem suas vidas afetadas por condições cada vez mais instáveis e precárias. Justo por essas condições é incorreto imaginar uma plenitude emancipatória fora da atividade produtiva, no reino do lazer, por exemplo, já que, para Antunes

uma vida cheia de sentido fora do trabalho supõe uma vida dotada de sentido dentro do trabalho. Não é possível compatibilizar trabalho assalariado, fetichizado e estranhado com tempo verdadeiramente livre. Uma vida desprovida de sentido no trabalho é incompatível com uma vida cheia de sentido fora do trabalho. (ANTUNES, 2001, p. 173)

Ricardo Antunes até reconhece as transformações que tornaram o trabalho mais complexificado, como por exemplo a amplificação do trabalho imaterial, característico do setor de serviços, mas aponta que apesar disso o trabalho foi e continua sendo um elemento estruturante da sociabilidade humana. Justamente por ocupar grande parte de nossas vidas, diz o autor, a questão do trabalho transcende a mera necessidade material tornando-se também a forma pela qual se expressa e se afirma a identidade individual. A base desse pensamento nos leva às teses de Karl Marx para quem todo o processo de elaboração humana que resulta no trabalho é o que difere os homens dos animais (embora essa ideia seja mais complexa que isso). Ademais, como já dissemos, segundo Ricardo Antunes (2006), o trabalho remunerado representa também o acesso à esfera pública uma vez que qualifica a existência social dos sujeitos, proporcionando a noção de pertencimento e contribuição ao tecido social.

Posto que tratasse do capitalismo de forma geral, e não especificamente de seu formato neoliberal, visto que o antecede, Marx já havia percebido que o capitalismo tinha mais a ver com a apropriação do entendimento das pessoas do que com a apropriação do seu trabalho. No decorrer de sua obra, Karl Marx lembra que o trabalho sempre esteve presente como um fator estruturante das sociedades e revela o quanto é histórica a sujeição da força de trabalho ao capital. Mas, com o advento da modernidade, vai se construindo a ideia do trabalho como símbolo da vitória da racionalidade e da liberdade: liberdade de empreender, liberdade de vender sua força física, liberdade de produzir riquezas. É nessa época que a sociedade começa a se estruturar em torno do trabalho: ele é entendido como fonte de riqueza e de bem-estar e se torna a relação social fundamental. Apesar disso, a proteção ao trabalhador nesse primeiro momento da industrialização e do êxodo em direção ao espaço urbano era muito frágil sobretudo porque as relações de trabalho se davam em função dos laços entre empregado e empregador.

A experiência de uma situação um pouco mais favorável ao trabalhador pôde ser observada com a criação do Estado de Bem-Estar Social, no decorrer do século XX. Esse movimento representava a busca de equilíbrio entre o capital e o trabalho, em reação ao antigo Estado Liberal. Nesse período, grande parte da mão-de-obra de vários países, inclusive do Brasil, estava locada na indústria e o exame histórico de suas atividades evidencia uma intensa racionalização das atividades em prol de ganhos de eficiência. Embora reconheçamos que essa coletividade não constitua uma massa homogênea de interesses, houve momentos de organização coletiva, por meio de sindicatos, por exemplo, que proporcionavam um equilíbrio maior de forças, fazendo com que os trabalhadores conseguissem algum poder de barganha frente aos seus patrões, tendo em vista formarem um contingente grande de operários sem os quais as fábricas simplesmente não funcionariam.

Com isso, algumas das reivindicações da classe trabalhadora foram sendo incorporadas ao ordenamento jurídico, garantindo avanços na diminuição das desigualdades sociais e garantindo proteção ao trabalhador frente à sujeição da força de trabalho ao capital. Essa mobilização em torno de uma agenda de classe fez dos trabalhadores uma força política organizada e de certa forma eficiente em prol de seus interesses.

Isso se refletiu na esfera pública, mas também no âmbito individual criando por um período do século XX um imaginário positivista de certa estabilidade e segurança em relação ao trabalho, acompanhado de uma sensação de previsibilidade sobre o futuro ligado ao progresso. Colaborava para isso a sensação de acumulação de ganhos para a sociedade e uma percepção de avanço social, econômico e político sobre os quais haveria pouca ou nenhuma possibilidade de retrocesso. O caminho do desenvolvimento estava dado. Segundo Zygmunt Bauman essa era a principal ilusão moderna:

Da crença de que há um fim do caminho em que andamos, um telos alcançável da mudança histórica, um estado de perfeição a ser atingido amanhã, no próximo ano ou no próximo milênio, algum tipo de sociedade boa, de sociedade justa e sem conflitos em todos ou alguns de seus aspectos postulados: do firme equilíbrio entre oferta e procura e as satisfação de todas as necessidades; da ordem perfeita, em que tudo é colocado no lugar certo, nada que esteja deslocado persiste e nenhum lugar é posto em dúvida; das coisas humanas que se tornam totalmente transparentes porque se sabe tudo o que deve ser sabido; do completo domínio sobre o futuro – tão completo que põe fim a toda contingência, disputa, ambivalência e consequências imprevistas das iniciativas humanas. (BAUMAN, 2001, p. 41)

É importante lembrar que o Estado de Bem-Estar Social emerge em contraponto ao Estado Liberal em um momento de aumento das pressões pela intervenção do Estado na economia a fim de garantir mais segurança e estabilidade ao trabalhador, fatores fundamentais para reduzir as desigualdades sociais. Esse movimento, claro, não parte de uma simples benevolência dos capitalistas e dos políticos que tinham nas mãos a possibilidade de ceder direitos à classe trabalhadora. Num período de avanço da industrialização pelo país caracterizada pela expansão do número de grandes empresas, a massa operária insatisfeita com as condições começava a ganhar força de negociação frente aos donos das empresas e ao governo. E é justamente em busca de apoio popular a seu projeto de governo que o ex-presidente Getúlio Vargas, considerado por alguns como um protetor da classe trabalhadora brasileira, estabelece a obrigatoriedade do pagamento de salário mínimo, bem como determina uma jornada de trabalho como conhecemos hoje, de oito horas diárias, além dos pagamentos de férias e de descanso semanal remunerado.

A crise desse modelo de Estado trouxe desdobramentos descritos por diversos autores, entre os quais destacamos o já citado Ricardo Antunes. Para esses autores, as consequências sociais objetivas são graves, mas é sobretudo sobre o campo psíquico que a nova morfologia do trabalho e a falta de perspectiva para o futuro atuam de forma a produzir ainda mais efeitos, conforme presume o filósofo e ensaísta sul-coreano Byung-Chul Han (2017).

Para uma sociedade que em geral vê no trabalho sua única fonte de subsistência, é inegável que o trabalho vai estar no centro das preocupações em âmbito individual dos sujeitos. Além disso, qualquer modificação legal deste campo atinge um grande contingente de pessoas e, por isso, também em âmbito coletivo esta é uma questão de extrema relevância, ainda que alguns autores apontem para a perda de sua centralidade. A nosso ver, e compartilhando com o pensamento dos autores citados, o trabalho no capitalismo contemporâneo assume configurações distintas das anteriores, como flexibilidade, temporariedade, precariedade, informalidade e isso produz alterações que se expressam no modo de ser dos trabalhadores.

Fala-se em âmbito individual considerando que no estágio atual de um capitalismo neoliberal que estruturalmente rege nossas formas de pensar e agir em sociedade, o indivíduo é responsabilizado pelo seu sucesso e seu fracasso seja no que se refere ao trabalho, a seu corpo, à sua saúde, etc. Acrescenta-se a isso um contexto individualista e hedonista que incentiva o indivíduo a demonstrar prazer em todas as atividades que exerce, o que inclui também o trabalho. É nesse campo que está sua realização e, por isso, é onde ele é instigado a aplicar todos os seus recursos para obter sucesso. Na sociedade do desempenho (Han, 2017), o *status* que provém do trabalho dá sentido à vida porque incentiva o indivíduo a dar e mostrar o seu melhor. O trabalho tem *status* de missão de vida. Mas, com base na perspectiva da meritocracia, se o sucesso não vem, a responsabilidade é exclusivamente individual.

Nesse contexto, os laços comunitários vão se perdendo e o princípio que rege a razão neoliberal passa a ser a concorrência. Paira sobre o indivíduo e também sobre o trabalhador a responsabilização nas performances e a individualização do fracasso, o que tem resultado em várias formas de sofrimento psicossocial já que, de acordo com Sennett (2012) há várias receitas compartilhadas publicamente de como vencer, mas a relação com o fracasso parece ser mesmo um tabu do qual se pretende fugir, sobremaneira, nos espaços públicos. O neoliberalismo “não transforma os explorados em revolucionários, mas sim em depressivos” (HAN, 2018, p. 16). Com tantas pressões, quem não corresponde, adoece. Não à toa, Byung-Chul Han (2017) aponta que as patologias contemporâneas são neuronais: depressão, transtorno de déficit de atenção, síndrome de hiperatividade e *burnout*. Se o modelo da sociedade disciplinar de Michel Foucault não explica mais a realidade contemporânea, tampouco o modelo de sociedade de controle proposto por Deleuze a explica, pois a disciplina é constante, interna, mas também multilateral, não há brechas. É por isso que Han defende que a sociedade do século XXI deve ser entendida como uma sociedade de desempenho.

Sobre essa questão, faz sentido relembrar que Foucault percebe no final da década de 1970, diante da perspectiva da falta de postos de trabalho que poderia ocorrer com a evolução tecnológica, “ser empreendedor” se torna uma alternativa valiosa para o trabalhador. Mas, para além de uma atividade econômica, esse título

consiste também em um modo de ser e estar no mundo, uma característica subjetiva cada vez mais positivada e requerida.

Em outras palavras, com o neoliberalismo, o que está em jogo é nada mais nada menos que a forma de nossa existência, isto é, a forma como somos levados a nos comportar, a nos relacionar com os outros e com nós mesmos. O neoliberalismo define certa norma de vida nas sociedades ocidentais e, para além dela, em todas as sociedades que as seguem no caminho da “modernidade”. Essa norma impõe a cada um de nós que vivamos num universo de competição generalizam intima os assalariados e as populações a entrar em uma luta econômica uns com os outros, ordena as relações sociais segundo o modelo do mercado, obriga a justificar desigualdades cada vez mais profundas, muda até o indivíduo, que é instado a conceber a si mesmo e a comportar-se como uma empresa. (LAVAL; DARDOT, 2016, p.16)

Isto posto, nota-se que neste capítulo onde tratamos da representação do trabalho no cinema em parte do século XX, mencionamos abordagens sobre as revoluções industriais, sobre o modo como o trabalho se configura na modernidade, sobre sua relação com a questão agrária, sobre os deslocamentos migratórios e o efeito deles nas relações de trabalho e sobre o movimento operário. Nos próximos capítulos, as relações entre trabalho e as subjetividades, que compreendem entre outros fatores os efeitos psicológicos da precarização do trabalho em função de situações como subemprego, desemprego, terceirização e exploração de uma classe trabalhadora que se encontra hoje mais fragmentada, heterogênea e diversificada, devem vir à tona.

Muitos dos filósofos que se debruçam sobre a tentativa de compreensão do mundo contemporâneo, concordam, em certa medida, com o enfraquecimento, senão a ruptura, com as grandes questões que caracterizavam a modernidade. Nessa seara, tomamos como ponto de partida teórico o pensamento de Jacques Rancière, para quem o tempo presente pode ser caracterizado e resumido por uma palavra: fim.

Rancière defende que lidamos com uma sensação de fim das possibilidades de emancipação, fim “de um grande número de esperanças ou ilusões revolucionárias” (2014, p. 204) e que, debruçados sobre essa perspectiva, há autores que defendem uma ausência de alternativas possíveis além do sistema vigente. Segundo o autor, essa seria mais uma entre outras tantas narrativas, tendo em vista que o que de fato se pode declarar que terminou foi, na verdade, a narrativa otimista

de inteligibilidade do estado das coisas e o cenário de possibilidade de transformação.

Esse argumento do fim das possibilidades de mudança, aliás, atende àqueles que prezam pela manutenção do estado das coisas, uma vez que não avistar alternativas inibe a capacidade de resistência e a luta por uma mudança que seja mais radical. É como diz Boaventura de Souza Santos, num livro também sobre o fim - esse, *O Fim do Império Cognitivo*, ao criticar essa perspectiva infértil para as alternativas: “Numa época caracterizada por tamanha desertificação de alternativas é tão difícil imaginar o fim do capitalismo como imaginar que ele não terá fim.” (2020, p.10). Nossa leitura sobre o que Santos diz leva a compreender que, para o autor, a imaginação de um fim para esse sistema está sendo comprometida pelo próprio fim da imaginação. Em outras palavras, o que o autor diz é que é inegável que o capitalismo em sua forma atual triunfou sobre outros modelos econômicos e sociais, mas isso não necessariamente significa atribuir-lhe uma vitória total e definitiva.

Sob essa lógica, acentuam-se as premissas da racionalidade neoliberal, uma vez que ela busca ocultar sua face opressora, fazendo uma “gestão afável” das almas, nas palavras de Marcio Serelle (2020), erigindo-se sob a promessa de liberdade econômica e individual, promessa essa que desliza também até o campo do trabalho.

Nessa seara, o sujeito cria a ilusão de que é detentor dos meios de produção, mas o que ocorre, na verdade, é que ele continua sendo detentor exclusivamente de sua força de trabalho que é vendida para que se obtenham os bens de consumo através dos quais o sujeito contemporâneo acredita alcançar uma certa cidadania, como defende Néstor Garcia Canclini (2006). Envolvidos pelo imaginário coletivo neoliberal e descrentes das instituições políticas, os sujeitos passam a vincular a cidadania à meritocracia, isto é, passam a acreditar na sua capacidade particular de criar alternativas para o acesso ao consumo privado de bens e para a participação em espaços públicos, num processo de transformação nas disposições sobre esse termo, que atualmente representa o contrário de sua acepção moderna quando esteve mais próximo ao desejo e a busca coletiva pela igualdade de direitos civis, políticos e sociais.

Nesse estágio atual do capitalismo e refletindo sobre as formas de narrar contemporâneas, tomamos de empréstimo a reflexão feita por Santos (2020) sobre sua posição ao defender que o mais importante não é ter respostas que projetem alternativas ao sistema vigente, mas sim o pensamento de que pode haver alternativas. Diante disso, notamos a distinção entre um cinema por vezes pedagógico, que no Brasil pôde ser visto nos anos próximos a 1960, mas que apontava para uma solução já posta para um movimento atual que traz narrativas sem respostas definitivas, mas que tem seu sentido potencialmente completado pelo público.

Nesse contexto de insegurança e instabilidade, a vida de trabalhadores volta a ter espaço (em maior ou menor grau) em filmes nacionais e internacionais recentes – com uma abordagem de teor mais antropológico, propondo-se a falar de aspectos variados da experiência social, e, desse modo, distanciando-se do modelo sociológico de inspiração marxista como descreve Xavier (2001).

3.

Tecendo as tramas de si: escrita e prazer como ferramentas de subjetivação no cinema do trabalho

Neste capítulo trataremos mais especificamente das discussões que atravessam *Arábia*, longa-metragem brasileiro com direção e roteiro de Affonso Uchoa e João Dumans e lançado em 2017 e de *Corpo Elétrico*, filme dirigido por Marcelo Caetano e lançado no Brasil no mesmo ano.

Das aproximações que tornaram esse capítulo possível, destacamos o uso do corpo, seja a partir do investimento na tecnologia da escrita ou na pulsão pelo prazer/conforto que afasta o desamparo e a solidão do indivíduo contemporâneo. No caso de Elias, protagonista de *Corpo Elétrico*, há uma ambiguidade: embora suas relações amorosas sejam sempre fragmentadas, efêmeras, descompromissadas e seu corpo completamente voltado para a satisfação das suas próprias necessidades e prazeres, ele não renuncia, por outro lado, de investir nos laços de afeto e solidariedade com os seus pares. No caso de Cristiano, o protagonista de *Arábia*, sua solidão e desamparo encontram sentido na descoberta do caderno/diário lido por André. Assim, se o outro se faz imprescindível na constituição da subjetividade do sujeito, é André que garante a passagem de Cristiano do estado de natureza para o de cultura. São duas formas distintas e elementares de imprimir suas existências no mundo e que dão respostas e alívio temporários para seu mal-estar.

3.1 Trabalho, escrita e subjetivação

*Pouco importa que venha a velhice, que é a velhice?
Teus ombros suportam o mundo
e ele não pesa mais que a mão de uma criança.
As guerras, as fomes, as discussões dentro dos edifícios
provam apenas que a vida prossegue
e nem todos se libertaram ainda.
Alguns, achando bárbaro o espetáculo,
prefeririam (os delicados) morrer.
Chegou um tempo em que não adianta morrer.
Chegou um tempo em que a vida é uma ordem.
A vida apenas, sem mistificação.*

Os ombros suportam o mundo – Carlos Drummond Andrade

As primeiras cenas de *Arábia* nos apresentam a André (Murilo Caliari). Os momentos iniciais com esse personagem, ao som de *Blues Run The Game*, parecem querer evocar nossa sensibilidade: um passeio de bicicleta, a paisagem natural, o dia ensolarado, o vento nos cabelos. Poucos minutos depois, entretanto, a cena muda e o que domina a tela e também a vida dos personagens é uma fábrica metalúrgica. Não fossem a dimensão da construção, do terreno e o tamanho dos equipamentos o suficiente para demarcar sua presença, a fábrica atravessa a cidade de forma mais sutil, pelo ar, o que pode ser notado pela fuligem expelida pela fumaça que invade as casas dos moradores e também pela constante tosse do irmão de André. Se nesse primeiro momento então, o personagem principal da narrativa parecia já determinado, uma avaliação pouco mais cuidadosa faz entender que o destaque nesse início de *Arábia* é a fábrica, é ela quem domina o ambiente geográfico local.

Mas o filme de Uchoa e Dumans não é sobre André e nem tanto sobre a fábrica. É quando André encontra um caderno de anotações de Cristiano, interpretado por Aristides de Souza, que nos deparamos então com o personagem sobre o qual todo o enredo do filme se desenvolve. A partir deste ponto, *Arábia* assume Cristiano como protagonista e o que vemos na tela dali em diante é que, enquanto André lê em silêncio o caderno encontrado, a voz de Cristiano surge em *off* narrando suas memórias, através das quais é possível observar toda a potência política presente em registros do cotidiano.

Decerto, a valorização dessa estética do cotidiano não é recente no cinema, assim como em outras expressões artísticas, como a literatura. Mas o modo como isso se expressa na atualidade decorre “da recusa dos fechamentos teleológicos e da crítica à racionalidade moderna, intensificadas ao longo dos três últimos decênios do século passado.”, diz Vera Follain de Figueiredo (2020, p.11). Nesse contexto, muitas das narrativas ficcionais da atualidade tem como característica não apontar para soluções que levariam os personagens e as histórias a um desfecho claro, fórmula que vimos ser incansavelmente repetida na história da indústria cinematográfica, tampouco apontam também para algo que seja conclusivo. Isso ocorre em função da busca dos autores contemporâneos, sejam artistas ou

intelectuais, por não trazer respostas em suas obras para a resolução dos conflitos que apontam. Ou seja, sua reflexão não é determinista; é uma obra aberta cujo sentido é completado pelo público (Eco, 2005). Sem esse fechamento, uma impressão possível é de que ao final das narrativas com essa característica, a vida dentro daquele campo ficcional simplesmente prossegue, apenas o espectador/leitor deixa de acompanhá-la.

Há uma discussão importante, no entanto, lembrada pela mesma professora Vera Figueiredo, de que o estatuto da ficção, sobretudo no que se refere às expectativas de que ela seja subversiva, vem sendo “restringido ao fato de permear os discursos tidos como documentais, abalando o regime de verdade que pressupõem.” (2020, p.11). Além disso, com o uso não raro das redes sociais para propagação de boatos, *fake news* e toda sorte de versões que muitas vezes não têm compromisso com os fatos, recai sobre a ficção uma forte desconfiança no que se refere à sua capacidade de promover uma transformação crítica da sociedade. Que estratégias a arte tem então adotado para driblar essas questões? Uma delas, aponta a professora, é justamente a resistência ao pensamento hegemônico através de alguns recursos como, por exemplo, o apelo à memória.

A sequência de experiências difíceis a que Cristiano se viu exposto no período narrado podem ser lidas como um inventário de duras experiências pessoais de trabalho nos espaços urbano e rural, mas também como um exemplo prático das circunstâncias a que estão expostos os trabalhadores da base da pirâmide social, para usar uma expressão comum no campo da economia política. A começar pela vida nômade que o personagem leva em busca de emprego (ele passa por Governador Valadares, Paraíso, Itabira, Ipatinga e termina em Ouro Preto, que é onde *Arábia* tem seu início), o filme aborda, entre outras questões, a falta de vínculos relacionais mais profundos de uma *classe-que-vive-do-trabalho* (Antunes, 2001) e que assume o nomadismo por falta de opção.

Cristiano é um narrador improvável e que diz, em dado momento, não ser bom com as palavras. Nota-se que o intuito dele de escrever não é tornar pública a sua vida. Suas memórias são encontradas por André de forma desproposita. O longo prólogo que dá início ao filme, são cerca de vinte minutos desde a primeira cena até começarmos a ouvir Cristiano, parece ser uma estratégia narrativa que faz

alusão a quanto demoramos a conhecê-lo por conta da sua também demora de tomar a palavra para si, o que ele faz por meio do caderno de anotações. O grupo de teatro de uma das fábricas onde trabalha é que desperta nele o desejo de escrever sobre sua história. O começo despretensioso, no entanto, é o movimento faz com que Cristiano deixe de ser objeto e se torne sujeito de sua própria história.

Em *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*, publicado pela primeira vez em 1983, Michel Foucault faz uma longa análise sobre a escrita de si e aponta que ela consiste num modo de subjetivação ao funcionar como uma alternativa instrumental para o autoconhecimento que, segundo ele, é tão necessário ao efetivo uso coerente da razão. Se fosse possível um paralelo, a escrita de si ajuda o sujeito a se tornar o que é, como diria Friedrich Nietzsche em *Ecce Homo*.

Foucault diz:

A escrita de si mesmo [...] atenua os perigos da solidão; oferece aquilo que se fez ou pensou a um olhar possível; o fato de se obrigar a escrever desempenha o papel de um companheiro, suscitando o respeito humano e a vergonha; é possível então fazer uma primeira analogia: o que os outros são para o asceta em uma comunidade, o caderno de notas será para o solitário. (FOUCAULT, 1983, p. 145)

Além disso, a escrita de si permite ao sujeito realizar um “trabalho não apenas sobre os atos, mas, mais precisamente, sobre o pensamento” (FOUCAULT, 1983, p. 145). Os atos de Cristiano estavam dados dentro daquele universo ficcional: ele vivia para trabalhar e sequer cogitava uma realidade afora aquela que ele já conhecia. Sua primeira fala é: “Eu sou igual a todo mundo”. Não obstante, o que vemos ali ilustrado na narrativa do longa-metragem é que a partir do momento em que ele é convidado a escrever e assim elabora seus pensamentos, vislumbra-se a possibilidade de transformação que, é bem verdade, nasce de um impulso particular, mas que transborda para o campo social, das relações de Cristiano, e que o desperta para uma noção de pertença que possivelmente ele não tivesse experimentado antes.

De fato, Cristiano é apresentado em *Arábia* como um personagem solitário. Toda sua vida e todas as suas relações se dão em função do trabalho. Mesmo que em determinados momentos ele não esteja empregado, ele está buscando trabalho e seus interlocutores são colegas de trabalho, também em passagem. Esse modo de

vida faz de Cristiano mais uma peça da engrenagem social. Ele cumpre o papel e o destino que se espera dele, um indivíduo pobre, que tem na sua força de trabalho seu único meio de subsistência, sem raízes e sem laços e que também por essa ausência de noção de pertença, sem que ele próprio se dê conta de todo o processo de desumanização a que está exposto. Sua vida parece cíclica, fragmentada, afinal, não há no seu passado um referencial minimamente sólido em que ele possa se apoiar para sair da condição de estar sempre recomeçando: “Voltei para o serviço pesado, começava debaixo de novo”, ele reflete.



Figura 1: Cristiano na estrada, à noite, em busca de carona para se mudar de cidade.
Foto: Frame de cópia digital do filme

Sobre esse aspecto, Ricardo Antunes (2009) nos lembra que uma vida dotada de sentido fora do trabalho supõe o reconhecimento do sentido também dentro do trabalho, portanto, há entre esses campos uma relação de dependência proporcional. No entanto, se ambos os momentos se sobrepõem, como no caso de Cristiano, isto é, se não há um tempo “verdadeiramente livre” do trabalho, a humanização e emancipação do ser social em seu sentido mais profundo, nas palavras de Antunes, se torna algo distante de ser alcançado. Nota-se que a crítica de Antunes está direcionada à subordinação do trabalho ao capital, porque, segundo ele, essa condição levou os trabalhadores à exploração e à alienação.

Um exemplo de como isso é vivenciado pelos trabalhadores pode ser visto quando Cristiano narra a maneira produtivista como lidava com o tempo que tinha. Ele não parava de trabalhar pois imaginava que se assim o fizesse, os outros trabalhadores, seus concorrentes, estariam em vantagem: “Nunca fui de ficar à toa. Eu achava que se eu estivesse trabalhando, acordando cedo todo dia eu estaria perdendo tempo, deixando os outros passarem na minha frente.”

Apesar disso, é significativa a solidariedade⁹ que Cristiano encontra entre seus colegas de trabalho. Junto a eles, Cristiano sente abertura para debater os pormenores da rotina de trabalho: quais são os piores lugares para se dormir quando não se tem uma cama, quais são as cargas mais difíceis para carregar e descarregar de um caminhão ou qual é a melhor época do ano para colher mexericas. Um dos personagens que se destaca entre aqueles que Cristiano encontra em suas andanças é Barreto, um trabalhador já velho, com trajetória parecida à de Cristiano, mas que tinha passagem pelas montadoras de automóveis do ABC Paulista e algum contato com Lula, até então apenas um líder sindicalista. Sua presença em *Arábia* faz relembrar com alguma nostalgia as greves e o movimento sindical que durante a década de 1970 e 1980 buscavam a ampliação dos espaços para a representação dos interesses da classe trabalhadora no Brasil, que inclusive foi tema de diversos filmes de ficção e documentários já citados nesta pesquisa. Depois de muito tempo sem contato com Barreto, Cristiano fica sabendo de sua morte e o diálogo que ele tem relembrando seu colega nos parece que funciona no enredo como um reconhecimento das formas em que o trabalhador já foi representado no cinema brasileiro, mas, sobretudo, como uma marcação de posição de *Arábia* sendo uma atualização dessas representações.

A morte de Barreto representa o fim simbólico de uma era na prática já sepultada, presente apenas no reconhecimento saudosista dos que o sucederam. O mesmo vale para Lula, protagonista dos filmes *Greve!*, *Linha de Montagem* e *ABC da Greve*, aqui reduzido a uma referência fugidia, espécie de mito distante, impossível de ser replicado pelos explorados do presente. (ANDRIOLI, 2018, s/p.)

⁹ Para compreender o conceito de solidariedade nos apoiamos em *Da Divisão do Trabalho Social* (1893) de Émile Durkheim. Entre outras questões, Durkheim estabelece nesse texto aproximações entre a ideia de quem é o sujeito àquilo que ele faz profissionalmente.

Assim sendo, é importante considerar que as características do trabalho na contemporaneidade ligadas à temporariedade dos vínculos empregatícios, como discutimos no capítulo anterior, dificultam a criação de relações de reciprocidade e do sentimento de pertencimento a uma classe. Em outras palavras, a diminuição da classe operária tradicional e o aumento do trabalho parcial, terceirizado, precário e temporário provocam uma maior heterogeneização, fragmentação e complexificação da classe trabalhadora (Antunes, 2001), mas, apesar disso, vê-se que a busca pela criação de laços é tão característica do humano que algumas brechas surgirão como resistência ao próprio sistema. Assim, o simples uso do pronome *nós* pode ser considerado um ato de autoproteção, constata Richard Sennett (2012).

Affonso Uchoa, um dos diretores do filme, reflete sobre essa questão no trecho a seguir:

o pobre só pode contar um com o outro. Não tem amparo, não tem instituição, não tem sociedade. A lógica e a dinâmica do mutirão são predominantes na periferia. Um ajuda o outro a levar algo à cadeia, a esconder alguém da polícia, a bater laje junto. Alguém empresta uma grana, uma droga, uma comida. A solidariedade se torna um modo de sobrevivência. E é o antídoto a essa orfandade social criada pelo poder. O desamparo gera a necessidade de outro amparo. A amizade é uma alternativa clara a tudo isso. (UCHOA, 2020, p.210)

O exemplo máximo disso em *Arábia* se dá quando toda essa transitoriedade da vida e das relações de Cristiano parece estacionar quando ele consegue um emprego em uma fábrica de tecidos e encontra Ana (Renata Cabral). A história de amor entre eles parece ser o impulso para que Cristiano transcenda a banalidade cotidiana. Ao mesmo tempo, é ali que se mostra a inabilidade de Cristiano para lidar com uma relação mais profunda e íntima já que depois da decepção com a perda do filho que esperavam, eles se afastam sem conseguir elaborar juntos o trauma e sem conseguir dar fim à sua história, tendo em vista que eles continuam conversando e tentando se entender, mesmo que afastados. Mais uma vez é o exercício de escrita que faz com que Cristiano encontre um modo de colocar em ordem seus pensamentos. Em uma de suas reflexões narradas em seu caderno, ele diz: “Eu sempre pensei no que aconteceu com a gente, mas nunca tinha achado um jeito certo de falar do que eu sentia. Só agora, escrevendo neste caderno, que eu começo a entender”.

A memória das noites que escaparam da sequência habitual de trabalho e descanso, lógica histórica do modo de vida operário, é trazida ao centro do debate por Jacques Rancière em *A noite dos proletários* (1988). Pelo título, pode-se imaginar que o livro seja dedicado a rememorar as dores, as misérias e a insalubridade de trabalhadores, mas, na verdade, o que vemos ali são textos, em verso e em prosa, cartas e jornais produzidos por operários que ilustram momentos de subversão da hierarquia, de inversão de papéis entre aqueles que tem como ferramenta de trabalho sua força física e aqueles que desfrutam do exercício de pensar. Isso porque os relatos que Rancière resgata foram produzidos quando jovens proletários, recusando-se a descansar, preferiram estudar, beber, discutir e escrever. Para Rancière esses momentos são a forma que esses trabalhadores encontram de não mais suportar o insuportável. Diz ele: “A transformação do mundo começa no momento em que os trabalhadores normais deveriam desfrutar do sono tranquilo daqueles que têm um trabalho que não os obriga a pensar...” (1988, p. 9).

Portanto, enquanto o labor constante os objetifica, é nos momentos de lazer que a humanidade desses operários se sobressai. Ao mesmo tempo em que *Arábia* forja a vida de homens comuns, há questões ali que escapam aos estereótipos atribuídos a eles. Rancière sugere que, ao se deixar manifestar o pensamento daqueles que supostamente não o praticam, talvez seja possível reconhecer que “as relações entre a ordem do mundo e os desejos dos que estão submetidos a ela apresentam um pouco mais de complexidade do que creem os discursos eruditos” (1988, p. 13).

Além de causar estranheza a figura do trabalhador protagonista que escreve e narra, outro momento em que *Arábia* caminha em direção contrária ao esperado é através da trilha sonora do filme, como lembra Vera Figueiredo (2020). As músicas presentes em *Arábia* ilustram alguns momentos de lazer de Cristiano e apontam brechas da sensibilidade que se mostra presente no personagem e em seus pares.

Esse “espanto” com o repertório dos trabalhadores que representa uma quebra de expectativa é amplamente discutido por Rancière em muitos de seus textos, como no trecho a seguir:

A política advém quando aqueles que “não têm” tempo tomam esse tempo necessário para se colocar como habitantes de um espaço comum e para demonstrar que sim, suas bocas emitem uma palavra que enuncia algo do comum e não apenas uma voz que sinaliza a dor. Essa distribuição e essa redistribuição dos lugares e das identidades, esse corte e recorte dos espaços e dos tempos, do visível e do invisível, do barulho e da palavra constituem o que chamo de partilha do sensível. A política consiste em reconfigurar a partilha do sensível que define o comum de uma comunidade, em nela introduzir novos sujeitos e objetos, em tornar visível o que não era visto e fazer ouvir como falantes os que eram percebidos como animais barulhentos. (RANCIÈRE, 2010, p. 21)

Nesse sentido, a partilha do sensível a que Rancière se refere é um dos caminhos pelos quais podemos pensar a arte na atualidade. Se vivemos um período pós-utópico, em que a capacidade de operar uma transformação absoluta das condições da existência coletiva de fato ficou no passado, como defendem muitos estudiosos do assunto, a arte em sua junção com a política pode “suspender as coordenadas normais da experiência sensorial” (RANCIÈRE, 2010, p. 21), e assim provocar o dissenso. Não queremos dizer aqui, no entanto, que a arte esteve ou ainda esteja submetida à política. Não se trata nem de negar e nem de afirmar essa questão. Na verdade, estamos tratando aqui de regimes que se sobrepõem apesar de, à primeira vista, parecerem distintos.

A começar pela escolha do universo retratado, *Arábia* é uma aposta constante na quebra de expectativas. Em entrevista, Affonso Uchoa comenta sobre essa questão:

Além dessa utopia da escrita dos pobres, queríamos também mostrar outras formas de eles pensarem e sentirem pela palavra. Então tem as músicas, as histórias, as piadas, os contos e outras marcas do pensamento. A gente queria colocar cenas dos personagens cantando, se comunicando pela música, como aquela do Cristiano e do Renan em que eles se comunicam através das duas canções que tocam. Num certo sentido, a música é a literatura dos pobres. (UCHOA, 2020, p. 200)

A cena mencionada pelo diretor é esta, expressa na imagem a seguir:



Figura 2: Cristiano canta enquanto Renan (Renan Rovida) toca violão durante o descanso. Foto: Frame de cópia digital do filme.

O manejo da escrita como ferramenta para organizar a experiência é algo comum na filmografia de Uchoa, como ele mesmo admite. Todavia, em *Arábia*, o diretor argumenta que esse artifício ficcional é buscado como uma forma de informar ao mundo “os pensamentos e sentimentos dos personagens”, uma espécie de legado que sobrevive à própria morte. Isso porque, nas palavras de Uchoa, a representação do pobre, do proletário, sempre esteve majoritariamente atrelada ao momento presente: “Para eles, é sempre vender o almoço pra comprar a janta, é sempre sobreviver no dia de hoje para tentar chegar ao amanhã” (UCHOA, 2020, p. 203), e o que Uchoa queria oferecer no seu papel como diretor, segundo ele próprio, era uma perspectiva que rompesse com o “coitadismo” com o qual em geral se caracteriza periferia.

Claro, se falamos das memórias de Cristiano narradas no filme, estamos falando também de sua capacidade de, de algum modo, tomar os acontecimentos que até então lhe pareciam desordenados em uma narrativa que lhes confira sentido. Surpreende, então, que sejam as memórias de um trabalhador que ganham destaque tendo em vista que estamos falando de personagens socialmente apartados e que

tem seus rastros historicamente tão bem apagados que suas memórias sequer subsistem.

Ademais, quando nos referimos à memória inscrita num diário, estamos falando do produto que resulta da articulação de fragmentos com as ideias, projeções e posições atuais do sujeito, respaldados pelas concepções de Márcio Seligmann-Silva (2009) sobre este tema. Nesse sentido, o trabalho que Cristiano faz é de um “coletor e de arranjador de fragmentos” (2009, p. 163) num impulso ativo que o ajuda a reconhecer sua identidade atual, muito forjada pelas circunstâncias que ele atravessou, claro, mas ainda assim, a partir de um percurso de subjetivação.

Sobre este aspecto, estamos tratando aqui quase que concomitantemente de duas questões complexas e duais, como são a identidade e a memória. Não pretendemos nos ater a elas, mas é importante reconhecer como esses conceitos são usados como recursos na construção fílmica de *Arábia*. A escrita de si funciona para Cristiano como um exercício memorialístico que o situa em relação ao seu passado, mas que também projeta algo para o seu futuro já que há uma mudança de percepção de si e de sua vida a partir de estranhamentos, incômodos e angústias com os quais ele se depara e a partir dos quais é possível experimentar e inventar maneiras diferentes de perceber o mundo e de nele agir. Isso poderia ocorrer, inclusive, com André, o leitor de seu diário.

Reconhecendo o diário como um recurso narrativo regularmente explorado na literatura para marcar um discurso testemunhal, Seligmann-Silva aponta que o diário acaba por fazer, em alguns casos, a função de misturar aquilo que é de domínio privado ao domínio público:

A escrita é vista tanto como ducto por onde escorre a vida privada, como também, em muitos diários, neste duto misturam-se de modo claro as águas da vida pública. O texto, nesses casos, se transforma em um dique. A potência que guarda pode ser transformada em energia mesmo muitos anos depois dos fatos passados, justamente porque na estrutura do texto entrecruzam-se, em uma trama, a vida íntima com a pública, o trabalho literário com as marcas do “real”. (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 162-163)

Em alguns dos filmes anteriores que narram o trabalho, especialmente aqueles situados temporalmente até o período do Cinema Novo, a conscientização

do operário muitas vezes era algo forjado de fora para dentro, a partir da influência de uma certa movimentação política na trama. Essa era uma forma de os próprios cineastas, incutindo seu discurso revolucionários nas falas dos personagens de seus filmes, comunicar ao operariado a importância de reconhecer seu papel social e lutar por um mundo menos injusto. Já em *Arábia*, como bem apontam Figueiredo, Miranda e Siciliano (2019), a conscientização do operário vem dele próprio e emerge a partir de seu impulso de narrar através da escrita.

Ao contrário do que se tem percebido nos filmes que adotam uma estética que critica os fechamentos em prol da fragmentação, cujas características parecem seguir a lógica da narrativa oral, no enredo de *Arábia* a escrita assume uma posição central. No entanto, não é novidade no cinema nacional, especialmente no que estamos chamando de *cinema do trabalho*, que essa figura do operário escritor seja evocada. Basta lembrar de Deraldo (José Dumont), o protagonista de *O homem que virou suco* (1980), filme dirigido por João Batista de Andrade, imigrante nordestino que, impedido viver de sua arte, o cordel, na capital paulista, se vê empurrado para o trabalho braçal. No enredo desse longa, Deraldo busca sua realização no trabalho intelectual enquanto que as circunstâncias o impelem às formas tradicionais de trabalho manual (Bernardet, 2003).

Voltando a *Arábia*, a desesperança de Cristiano num momento de tomada de consciência se expressa no tom melancólico de sua narração:

Desde que o Cascão foi demitido, eu tava perdendo o gosto de ir trabalhar. Mas aqui eu fui diferente. Eu senti o meu ouvido fechando e fiquei um pouco surdo por alguns segundos. Nesse momento, aconteceu uma coisa muito estranha: o barulho da fábrica sumiu e eu ouvi meu próprio coração. E, pela primeira vez, parei pra ver a fábrica e senti uma tristeza de estar ali. E percebi que, na verdade, eu não conhecia ninguém, que tudo aquilo não significava nada pra mim. Foi como acordar de um pesadelo.

Nessa sequência, as imagens na tela mostram vários trabalhadores na contraluz, o que faz com que vejamos apenas suas silhuetas engolidas pela fábrica, o que engrossa a ideia de que, além de marginalizados, aqueles operários são, também, despersonalizados. Nessas cenas, a penumbra rasgada pelas labaredas dos fornos se assemelha a uma visão do inferno. O som da fábrica é tão ensurdecedor que entorpece e de tão alto não permite que se escute além dele ou mesmo dentro

de si. É então que esse som cessa e passamos a ouvir somente a voz de Cristiano, que desabafa: “Mas essa fábrica tira a esperança das pessoas...”. A sequência não deixa claro o que houve exatamente, mas essa interrupção no som da fábrica corresponde ao momento em que Cristiano passa mal (ou sofre um acidente) e desmaia.

A figura de Cristiano nos mostra que ainda no século XXI a representação do trabalhador é algo presente no cinema brasileiro e que a questão da tomada de consciência também está ali já que, mesmo por alguns instantes, Cristiano sonhou com a libertação da sua classe. Contudo, essa utopia moderna se mostra irrealizável e sua existência insubmissa ao circuito hegemônico do poder não se concretiza. Não ao menos de forma clara ao espectador já que *Arábia* não tem um fechamento. Não se sabe se Cristiano morre ou como continua sua vida e esse também é um indício de que se o cinema que figura o trabalhador na atualidade, ao menos o cinema de Uchoa e Dumans, não busca heróis, mas também não mostra um trabalhador vitimizado, inconsciente de seu lugar no mundo. Em *Arábia*, a estética passa pela crueza da sucessão dos acontecimentos.

Uchoa reflete sobre essa questão dizendo:

No *Arábia* tem essa coisa de a gente estar indo muito contra uma tradição não só do cinema brasileiro, mas da cultura e da televisão brasileira, que é de premiar o lutador, premiar o pobre lutador, aquele que batalhará, que vai aprender a superar seus desafios, que conseguirá romper uma situação de dificuldade. (UCHOA, 2019, s.p.)

Em síntese, *Arábia* é uma representação possível de uma camada social que predominantemente é levada às telas para ilustrar sua carência, suas dificuldades e fragilidades. Claro, há um pouco disso no filme, mas não somente. Há outras camadas que se sobressaem e acreditamos que isso se dê, pois, a narrativa de *Arábia* privilegia a sensibilidade desses personagens, isto é, vai além dos estereótipos com os quais em geral são representados. Nesse sentido, a narrativa memorialística de Cristiano, constituída de fragmentos de sua vida, também é dotada de certa ficcionalização e da vontade dele de transcender o que lhe é solicitado. Para além de uma simples descrição de um fato vivido para o grupo de teatro ele “toma gosto por escrever” e essa se torna uma forma pela qual ele transpõe a fragmentação que caracterizava sua vida até ali. Falando em fragmentação, ao usar a escrita como

elemento central em sua composição, *Arábia* rompe com uma tendência estética de fragmentação na narrativa contemporânea, em que a literatura e o próprio cinema dispensam a estrutura clássica dos enredos e o encadeamento narrativo em prol, por exemplo, da sobreposição de situações.

Nesse exercício de escrever, Cristiano rompe também com a impermanência da história de personagens como ele. Seu caderno é uma espécie de materialização das experiências vividas e serve assim como registro/manifesto de sua passagem pelo mundo. Desse modo, conclui-se que ao abordar o tema do trabalho e a figura do trabalhador, *Arábia* torna-se uma amostra sensível desse cinema que discute o trabalho ao expor outras complexidades, atualizadas, desse campo.

Por fim, poderíamos conceber *Arábia* como uma recusa às convenções desde as primeiras cenas, quando a paisagem de Ouro Preto não é mesma do turismo, largamente explorada, e sim a da vila operária. Para além disso, compreendemos esse longa-metragem também como um desdobramento das condições do cinema e do quadro social e artístico atual. Como estratégia artística, o apelo à memória dos personagens excluídos da história oficial, nesse caso, os trabalhadores, funciona de forma a criar propositalmente um estranhamento e, assim, atua para desnaturalizar as condições de um sistema que, como dissemos, além de econômico, pauta também os aspectos culturais e éticos da nossa sociedade.

3.2 Trabalho, corpo e prazer

*Ele acredita que o chão é duro
Que todos os homens estão presos
Que há limites para a poesia
Que não há sorrisos nas crianças
Nem amor nas mulheres
Que só de pão vive o homem
Que não há um outro mundo.*

O utopista – Murilo Mendes

Se *Arábia* termina com um devaneio de Cristiano, que não sabemos exatamente se se trata de um sonho, uma espécie de transe ou delírio, na primeira cena de *Corpo Elétrico*, vemos Elias (Kelner Macêdo) narrando um sonho que teve

com o mar na noite passada. A melancolia da fala de Cristiano no despertar de sua consciência para toda a exploração que havia sofrido durante sua vida contrasta com o olhar do também trabalhador Elias, que se mostra leve, feliz, esperançoso e, de algum modo, livre.

Esse breve exercício de comparação do estado emocional dos dois personagens nessas cenas nos aponta perfis bastante distintos e que refletem a pluralidade dessa chamada *classe-que-vive-do-trabalho* (Antunes, 2001) nos dias atuais. Isso nos lembra, em primeiro lugar, que a despeito de que a voz dessa classe não possa ser entendida como um uníssono, afinal, como já dissemos, há tantas vozes quantas há circunstâncias que as modelam, as aproximações entre esses personagens ainda nos permitem entendê-los como uma classe, como defende Antunes.

No capítulo anterior a fábrica de tecidos é apenas um dos locais entre tantos os que Cristiano passou, mas em *Corpo Elétrico* é em torno dela que a história se desenrola. Elias, o personagem principal desse longa, trabalha como assistente da estilista Diana na Viés, uma confecção de roupas femininas localizada na periferia da cidade de São Paulo. Imigrante nordestino e sem família por perto, os laços mais próximos a Elias são os colegas de trabalho e os homens com quem ele se relaciona amorosamente.

Sobre este último aspecto, é importante notar que a sexualidade exerce um papel fundamental no roteiro e na direção de Marcelo Caetano, mas isso é abordado de uma forma que evita que os conflitos tenham início neste fato, o que poderia levar a uma banalização da representação dessa comunidade. Ao fazer uma resenha sobre o filme, o professor Eduardo Miranda Silva nos chama a atenção sobre esse ponto:

Pelos cartazes e fotos para divulgar o filme, pelo elenco, que inclui MC Linn da Quebrada e Márcia Pantera, e pela urgência da agenda LGBT, tudo leva a crer que estamos diante apenas de um filme com questões referentes a sexualidade e gênero. Contudo, a segunda camada do longa-metragem torna patente também a relação do corpo-máquina que não pode parar de produzir quando submetido à engrenagem do capitalismo. Por isso, a micropolítica dos corpos gays se choca com a macropolítica do trabalho, e a sexualidade se faz primeiro subterfúgio e, depois, resistência ao império do corpo-máquina apenas para servir à economia do dinheiro e não ao prazer. (SILVA, 2018, p. 66)

Para além de uma simples definição de temáticas e personagens principais e secundários, em *Corpo Elétrico* o personagem Elias funciona como um ponto de partida para um recorte narrativo da vida de uma certa coletividade que se move por conflitos mínimos, sem reviravoltas marcantes. Isso não consiste, no entanto, em um problema de enredo ou de direção, haja vista que a intenção do projeto não parece ser mesmo encaminhar os seus personagens a um rumo preciso, apenas acompanhá-los dia após dia. Nesse sentido, se a transportarmos para o campo textual, essa forma fílmica nos faz lembrar uma crônica, gênero que transita entre o jornalismo e a literatura, entre o que é registro do cotidiano e o que é ficcional e que é responsável por narrar “a vida ao rés-do-chão”, e assim “pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas” como diria Antônio Candido (1992, p.16).

A boemia de Elias poderia nos fazer, ainda, lembrar do *flâneur*, como se ele fosse uma espécie de atualização dos personagens de Charles Baudelaire nos poemas *Les petites vieilles* e *A une passante* que ganharam notoriedade a partir da análise de Walter Benjamin (1994). No entanto, faz-se necessário distingui-los. Explicamos: fruto da modernidade, o *flâneur* é uma figura que dedica seu tempo a perambular pelas cidades observando o que acontece ao seu redor. O *flâneur* não está em busca de conhecimento, trabalho ou sustento, a sua visão não é produtivista. Seu olhar vagueia até que algo lhe chame atenção. Isso lembra em partes a maneira como Elias ocupa o espaço da fábrica, mas sobretudo como ele se comporta nos demais espaços em que transita.

É interessante pensar, no entanto, como a *flânerie* representa um contraponto à sociedade capitalista de sua época e, com isso, só quem tem tempo para se dedicar a ela é o burguês:

O flâneur aparece como a figura de um burguês que tem o tempo a sua disposição e que pode dar-se ao luxo de desperdiçá-lo, para horror da sociedade capitalista de sua época. O flâneur é um burguês que leva uma vida sem objetivos definidos a não ser buscar no complexo urbano ruelas, vãos, becos por onde entrar em busca de algum espetáculo para os seus olhos sobre pernas. (MASSAGLI, 2008, p. 57).

É por isso que Elias não pode ser comprado a um *flâneur*. A vida que ele leva está, para usar novamente as palavras de Silva (2018), completamente

“submetida à engrenagem do capitalismo”. Seu trabalho, os lugares por onde mora e vagueia, suas relações. Mesma a percepção de si e de seu corpo enquanto máquina, que por vezes precisa de descanso, é uma metáfora para a condição em que se encontra.

É claro que a vida noturna que Elias leva confronta as expectativas de tempo/espço habitualmente destinados a ele, que é o da casa e do descanso em busca de recomposição para voltar ao trabalho no dia seguinte. Pelo contrário, como seres desejantes que são, Elias e os seus companheiros da confecção estão sempre à espera do fim do dia, do fim da semana e, sobretudo, do fim do ano, quando cessará a jornada que vai sendo acrescida de horas extras necessárias para cumprir os contratos da Viés quanto mais se aproxima o recesso. Nesse sentido, não há prazer nas atividades do trabalho, mas ele se torna um meio para que se alcancem os prazeres desejados.

Do mesmo modo, se não há perspectivas de melhorias sociais, eles desfrutam do instante presente com prazeres baratos. Tanto vivem do agora, que é emblemática a cena em que Elias mal consegue projetar uma imagem de si para daqui a cinco anos quando é questionado pelo seu patrão:

Chefe: Você gosta de trabalhar aqui, Elias?

Elias: Gosto.

Chefe: É? Gosta mesmo?

Elias: Gosto, claro. Aprendi tudo com a Diana, tudo que eu sei foi com ela. Está sendo super gostoso, super importante também.

Chefe: Ela gosta tanto de você, né? Vocês têm uma sintonia muito boa. Você se vê daqui a cinco anos, como você vai estar?

Elias: Cinco anos... Acho que não.

Chefe: Um pouco longe?

Elias: É muito tempo.

Chefe: Mas você tem vontade ter uma confecção sua, com suas peças?

Elias: Não sei, acho que não...

Sua resposta parece deixar escorrer de forma transparente como ele leva a vida, sempre lidando com o agora e com emoções efêmeras e surpreende pois não há a construção de um discurso que impressione o patrão. “Não há longo prazo” para o trabalhador de agora, diria Richard Sennett (2012, p. 22) e isso corrói a confiança e a lealdade, compromissos que a fábrica moderna procurou estabelecer como valores ideais para seus funcionários. Esse gesto de Elias, aliás, rompe com

algo bastante comum no ambiente da fábrica moderna, de que o funcionário que deveria permanecer e construir toda a sua carreira no mesmo ambiente como forma de retribuir, com a *expertise* acumulada ao longo dos anos, a oportunidade que recebeu dos seus patrões quando ainda não tinha experiência e conhecimento consolidados.

Outrossim, a ideia do amor romântico como um valor moderno também é dissolvida no enredo do longa. Isso porque nas relações amorosas vividas por Elias não há ações que reflitam jogos de poder hierarquizantes, mesmo quando ele se relaciona com um professor universitário, mais velho que ele e que tem uma casa na praia repleta de obras de arte, um típico personagem com estilo de vida de uma certa classe média. Elias não contesta essa diferença entre eles, pelo contrário, se apropria dela ao levar seus amigos da confecção para passar um fim de semana na casa, a convite de seu *affair*. Sobre esse episódio, há ainda que se destacar a solidariedade do grupo em ajudar no casamento, mesmo que simbólico, de um jovem casal membro do grupo, coordenado pelos amigos gays, travestis e também heterossexuais à despeito de suas limitações financeiras. É uma das mais bonitas cenas do filme.

Ao buscar referências no passado, porém não tão distantes, podemos citar *Beijo 2348/72* (1990), filme de Walter Rogério baseado em um fato real em que o personagem é demitido por beijar uma mulher em uma linha de montagem. O filme não parece carregar consigo a bandeira de uma crítica social, “Não há acidez nessa comédia”, mas apresenta com uma leveza cômica peculiar, segundo a coluna de Marcelo Coelho¹⁰, as misérias do proletariado. A questão do trabalhador aparece matizada pelo tema do desejo, que é principal no filme.

É interessante observar que a fábrica de tecidos aparece em *Arábia*, aqui em *Corpo Elétrico* e também em um terceiro filme do nosso *corpus* que trataremos adiante, *Redemoinho*. Isso nos leva a refletir o porquê de o cinema ainda tensionar esse espaço com certa frequência quando fala do trabalhador. Na nova morfologia do trabalho apontada por Antunes (2009), ao mesmo tempo em que observamos a retração do operariado industrial estável de base tayloriano-fordista em vários

¹⁰ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/8/17/ilustrada/12.html>. Acesso em 30 jun. 2023.

países, nota-se a ampliação das novas modalidades precarizadas de trabalho no setor de serviços, que já é predominante na economia brasileira. Sobre essa afirmação há dois pontos a se considerar: o primeiro deles, já mencionamos, que é a ampliação da noção do que é a classe trabalhadora na atualidade defendida pelo próprio Antunes. Mas o que mais nos interessa nesse momento é que o cinema produzido no Brasil até a década de 80 se deparava com um cenário em que a indústria consistia no maior setor produtivo no país. Assim, por definição, a fábrica era em um espaço de grande identificação para a figura do trabalhador. Era lá que ele passava boa parte do seu tempo e também lá que cultivava muitas das suas relações e por isso era comum que essas questões fossem parar no cinema (Cardenuto, 2012). De lá para cá, no entanto, isso mudou, a começar pelo fato de que a maior parte da mão-de-obra atualmente no Brasil está atuando no setor de serviços (Dal Rosso, 2008), e que, por conta de suas características flexíveis, as condições de trabalho para grande dessa mão-de-obra também mudaram no sentido de que não são mais vinculadas a um espaço e a relações fixas como ocorre com a fábrica. Ao menos no nosso *corpus*, o cinema brasileiro não acompanha esse movimento.

Outra semelhança que aproxima os dois filmes até agora tratados nesta tese é o fato de que seus dois personagens principais estão em deslocamento. Ambos se deslocam, mas enquanto Cristiano o faz por mera sobrevivência, a busca de Elias é pelo prazer. Se por um lado a fábrica configura o espaço da regra, da normatização, fora dela Elias exerce uma fluidez contrastante, seu corpo está em movimento pela cidade, ele busca por novas experiências.

Uma das cenas mais interessantes desse filme, citada inclusive em várias das análises feitas sobre *Corpo Elétrico* é a saída da fábrica de Elias e seus companheiros em um dia à noite, após o fim da jornada. Essa cena poderia estar reunida junto a outras do gênero em *A saída dos operários da fábrica* (1995) do cineasta alemão Harun Farocki. Este ensaio, que tem um tom documental, mostra a mesma situação ao longo da história do cinema e inclui trechos de clássicos, como *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang e *Tempos modernos* (1936), de Charles Chaplin, filmes que, como já comentamos, podem ser considerados representantes do que chamamos aqui de *cinema do trabalho*.



Figura 3: A saída da fábrica após uma longa jornada de trabalho.
Foto: Frame de cópia digital do filme.

Mais de um século depois, diferente do que ocorreu no filme dos irmãos Lumière, o primeiro em que essa cena foi registrada, que era mudo e que parece estar mais voltado para a massa dos funcionários do que para suas individualidades, o plano sequência de saída da fábrica de *Corpo Elétrico* parece ser uma exaltação àqueles personagens e a toda a sua complexidade. Os movimentos pelo espaço, as trocas de posições entre eles, a pluralidade de vozes que se misturam pois todos falam ao mesmo tempo e os fragmentos de histórias que ressaltam às vezes, além de criar uma impressão verossímil de intimidade e coletividade, revelam a potência desse tipo de personagem e dessa classe para o cinema ainda hoje. Não há um uníssono dentro dessa classe, como comentamos antes, e essa cena denota bem tal característica.

É importante notar que interpretar esses movimentos dos personagens, compará-los, nos permite ter acesso a um sistema de códigos de uma linguagem corporal que ajuda a identificar o pertencimento dos indivíduos a uma certa

sociedade. Nossa perspectiva vai ao encontro de Mauss (2003), para quem as ações quotidianas do corpo são moldadas por determinações culturais, embora este não seja totalmente codificado por elas, e interpretar as características dessa linguagem no interior de uma sociedade é um fator importante para compreender a sociedade e os indivíduos que a compõe.

É bem verdade que esses corpos soltos pela cidade podem causar à primeira vista um estranhamento: Não deveriam estar em casa descansando? Não tem nada de produtivo a fazer? Pelos seus diálogos, entretanto, é possível depreender que estamos diante de figuras que, apesar das dificuldades aparentes que sofrem no trabalho, tem algo além disso para viver e se dispõe a buscar esse algo além. Jogar luz a essas possibilidades era uma preocupação do diretor Marcelo Caetano na construção do filme, como ele mesmo revela no trecho da entrevista que trazemos a seguir:

Operários são vistos sempre da mesma forma, atores negros fazem testes sempre para os mesmos papéis. Tem um determinismo, um fatalismo na sociedade brasileira, e o cineasta fica no meio dessa encruzilhada. Então, não me proponho a representar. Não é minha proposta. Mas pode ser, sim. (entrevista)

Não existe tragédia no filme, e isso não é uma maneira de negar esta realidade, mas de mostrar que não é a única, que há possibilidade de se viver assim e ter uma vida plena. Pelo contrário, o filme apresenta o afeto como arma política. Afetos que os permitem viver – e sobreviver. (CAETANO, 2017, s.p)

Novamente aqui podemos evocar o conceito que Rancière chama de *partilha do sensível* para explicar esse estranhamento diante do trabalhador que rompe com a designação de comportamentos que lhe cabem, notadamente circunscritos ao espaço-tempo privado do trabalho, ao participar daquilo que é comum na sociedade. No caso de Elias, no entanto, é forçoso apontar que não há uma luta panfletária ou mesmo articulada com seus amigos pela conquista de mais espaço e sim uma simples negação a se limitar àquilo que é esperado deles. Nesse caso, como defende Rancière, também há um fazer político que não se limita à dinâmica autoritária que define como eles devem se manifestar. Isso é demonstrado em termos práticos, quando ao ter acesso aos textos e manifestos dos operários de 1830-50 reunidos e publicados em *A noite dos Operários* (1988), Rancière foge dos estereótipos de ler os textos como uma produção identitária. Há um respeito à

dignidade dessa produção que parte do princípio de que aqueles trabalhadores têm capacidade de imaginar-se e fruir de outros espaços e funções das mais variadas formas, inclusive de emitir algo além da dor, como diz Rancière (2010).

Já que voltamos nossa análise para um viés mais teórico, é importante acrescentar aqui que a antropologia discute desde o século passado as tecnologias de controle social através do corpo. Podemos citar como uma das mais relevantes obras sobre essa questão *As técnicas corporais* de Marcel Mauss, publicado pela primeira vez em 1934. Nesse texto, Mauss afirma que o corpo é o primeiro e mais importante instrumento do homem e que nossas técnicas corporais são tradicionais e nossos gestos nada têm de naturais, mas são produzidos por “normas coletivas” que são estabelecidas através das “educações, as conveniências e as modas, os prestígios” (MAUSS, 2003, p. 404).

Essa questão é posteriormente retomada por Michel Foucault em vários trabalhos que citam o que ele chama de “tecnologias do eu”. Influenciado pelo pensamento de Marcel Mauss, Foucault aponta que há uma biopolítica que busca a normatização dos corpos através de comportamentos padronizados e autodisciplinados e que criam um corpo dócil de acordo com os parâmetros de utilidade, eficiência produtiva, moderação das emoções e abrandamentos das paixões e que atendem também à imposição de uma conduta social capitalista. Nesse sentido, o filósofo discute uma certa imposição social de adequação aos padrões de identidade que tem justificado e instituído as mais variadas formas de controle corporal através da regulamentação de suas ações. Essa regulamentação atua de forma a garantir uma certa homogeneidade no sistema social, algo que é requisito necessário para tornar a vida social possível. Assim, caberia ao indivíduo resguardar-se na posição que lhe cabia: “Cada indivíduo no seu lugar e em cada lugar um indivíduo” (FOUCAULT, 1983, p. 131).

Nesse contexto, cria-se um conflito sociedade-corpo uma vez que uma certa cultura corporal burguesa se impõe em detrimento dos gestos sensuais, criativos e espontâneos e que busca realizar um ajustamento social ensinando o corpo a se esquecer de todos os seus sentidos rebeldes. Em suma, esse exercício de poder visa dominar o que Freud chama de pulsões do indivíduo, ou seja, freando os desejos que fazem com que o corpo saia de sua inércia. Não que isso ocorra de forma

explicitamente repressiva: em *Vigiar e Punir* (1983) vamos descobrindo que outras formas mais engenhosas e sutis de controle social foram sendo incorporadas aos códigos sociais, inclusive incutindo no próprio indivíduo a necessidade de recalcar suas pulsões.

Ainda no exercício de comparação entre os personagens analisados até aqui, se voltarmos nosso olhar à construção corporal no aspecto exclusivamente perceptível de seus comportamentos, Cristiano e Elias se distanciam novamente. Enquanto que a postura de um é retraída, há limitação na amplitude de seus gestos, o volume da voz é baixo e o ritmo é pausado, o outro se caracteriza justamente pelo contrário: o humor e os seus risos frequentes, a busca pelo prazer carnal e os gestos expansivos que escapam à codificação social. O primeiro via-se como mais um, queria sumir na multidão, o outro não. Quer ser visto e isso pode ser notado mesmo pela escolha da sua profissão, assistente de estilista, que lida com aquilo que é visto, aparente, belo. Sobre a construção do personagem Elias, o diretor Marcelo Caetano reflete: “eu queria trabalhar com um protagonista prismático, que não tinha uma construção clássica psicológica, que fosse alguém que se dava nos encontros, sendo permeado por outros. Queria um protagonista poroso, num ato de desapego.” (MARCONI, 2020, p.105)

Em outra entrevista, quando questionado sobre a representatividade dos personagens que *Corpo Elétrico* traz, Marcelo Caetano responde:

Não é um filme de representação. Nenhum daqueles personagens está ali para representar os operários, ou os negros, ou as bichas. Discordo desse tipo de leitura que algumas pessoas estão tendo sobre o filme. É, sim, sobre encontros, daqueles corpos naquelas situações propostas. Eles até podem ser lidos dessa forma, porque o filme é um espelho, e cada um pode ver o que quiser. Eu, como quem criou a criatura, dou essa liberdade. Mas a minha posição é sobre pessoas e personagens que foram criados em conjunto comigo e com os atores, e não se colocam como representantes de absolutamente nada. Mas podem ser lidos assim, porque temos uma ausência enorme neste sentido. Negros, bichas, travestis, operários. Em quais lugares eles são olhados enquanto indivíduos, como sujeitos? (CAETANO, 2017, s.p)

Em *Corpo Elétrico* chama a atenção, ainda, a nudez simbólica com a qual os personagens se posicionam. Por mais que na fábrica as relações hierárquicas e de controle predominem, há com frequência pequenas ações de resistência que buscam brechas a esse sistema. Nesse sentido, o tempo todo somos expostos à

humanização desses funcionários pois o que parece importar, em suma, são os laços de afinidade que vão sendo construídos entre eles. Isso revela uma interessante dinâmica de solidariedade, que novamente aparece nesse filme, assim como apareceu no anterior.

Sendo a fábrica tradicionalmente um desses espaços de poder onde o indivíduo se vê cooptado por tecnologias da disciplina, a subversão de uma dada partilha do sensível onde o operário opera também como força criativa, pode causar um certo curto-circuito nas relações com seus superiores hierárquicos. Em *Corpo Elétrico* há uma cena que representa essa questão apontada por Rancière. Ao perceber que Elias vinha fortalecendo relações de proximidade com seus colegas de trabalho, o dono da fábrica o chama para uma conversa disfarçada de preocupação, mas repleta de avisos velados:

Chefe: As relações de trabalho são muito delicadas, sabe? É preciso saber sempre com quem a gente está lidando, com o nosso entorno, respeitar as diferenças entre as pessoas. Esse seu envolvimento com as pessoas da fábrica por exemplo me preocupa.

Elias: Mas por que exatamente?

Chefe: Porque a gente precisa saber diferenciar as coisas, sabe? O ambiente de trabalho, as relações pessoais... São coisas que é difícil ficar juntando, sabe? É questão de ética também, respeito com as outras pessoas que estão trabalhando com a gente. Você concorda comigo?

Elias: Acho que sim.

Chefe: Acho que você podia separar mais as coisas, eu vejo você muito jovem... não queria que você se perdesse por uma bobeira. Me preocupo com você. Também sinto que você é da minha equipe.

Esse reforço da autoridade do patrão é frequentemente retomado no espaço da fábrica de *Corpo Elétrico*, sejam nos limites estabelecidos e nos comportamentos esperados, como no diálogo acima, seja na lembrança das metas a serem batidas. Isso já não é mais feito de forma autoritária ou coercitiva, como aponta o texto já citado de Foucault (1983), mas de forma mais sutil, como lembra o professor Márcio Serelle: “A sutileza do neoliberalismo reside na sua lógica motivacional. Seu poder se manifesta não de forma opressora, mas silenciosamente, ao gerir por meio do agrado e ter como alvo o desejo dos indivíduos.” (2020, p. 2).

Nesse contexto, uma estratégia comumente adotada é de buscar mitigar as diferenças entre trabalhadores e chefes, como se não fossem antagonistas nesse processo, no sentido de convencer os trabalhadores de que seus interesses são os

mesmos e alcançá-los será benéfico para ambos da mesma forma (Sennett, 2012). Porém, em *Corpo Elétrico*, quando enfim terminam as demandas de trabalho daquele ano, Diana, a estilista de quem Elias é assistente e também uma das proprietárias da Viés viaja para Londres. É de lá que ela desfrutará do descanso. Enquanto isso, Elias ainda se vê com algumas tarefas a terminar e ouve dela, recebendo um carinho de despedida, que não o quer enfiado na fábrica durante o recesso de fim de ano: “Se tiver muito trabalho, não quero que você fique aqui toda noite, leva pra casa!”

Até mesmo a fotografia de *Corpo Elétrico* torna visível o quanto há de discrepâncias nesses dois mundos em que habitam os funcionários da Viés. A título de exemplo, sublinhamos duas situações: enquanto que na confecção, notam-se olhares sérios e entediados e a cor cinza do uniforme é dominante, nos momentos de lazer, sobretudo nas festas, sorrisos e cores são exagerados.

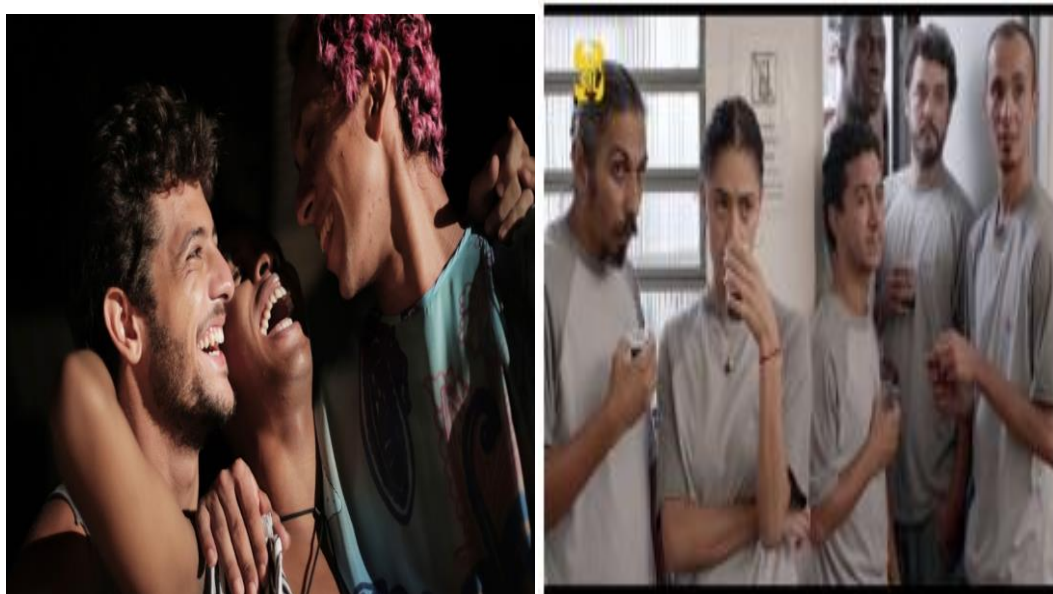


Figura 4: O contraste entre as cores e os semblantes da noite e os mesmos detalhes durante a jornada de trabalho na fábrica.

Foto: Frames de cópia digital do filme.

Por fim, vemos em *Corpo Elétrico* um projeto político não por alinhamentos partidários, e sim pela defesa da total autonomia do indivíduo. Nesse sentido, se considerarmos *Corpo Elétrico* como um filme sobre o trabalho cuja busca seja a da tomada de consciência da forma como ocorre em *Arábia*, nos decepcionaremos. Não há disso nos percursos dos personagens, nem como bandeira, nem em um

horizonte. Isso não significa, contudo, que *Corpo Elétrico* não seja um filme engajado. Há de se observar, como buscamos fazer, com o que e de que modo ele se engaja.

Como último ato, vemos Elias boiando no mar, numa metáfora para a forma entregue como ele leva a vida, deixando-se levar e realizando a pequena utopia que relata na primeira cena do longa-metragem de Marcelo Caetano: “Eu tenho uma coisa muito próxima ao mar... Como eu penso muito, às vezes eu preciso descarregar um pouco, pra desligar a máquina. Aí o mar é o lugar que eu conseguia fazer isso.” Esse é o fechamento de *Corpo Elétrico*: a materialização do desejo particular de Elias, que, destacamos, não está ligada ao trabalho diretamente. A nosso ver, a beleza e o grande valor dessa narrativa estão naquilo que Jean-Claude Bernardet havia elogiado sobre alguns filmes em que o “operário, mais do que explicado, é vivido” uma vez que o que move o personagem são as “forças dramáticas – não classistas [...] o que se mostra eficaz porque, na verdade, não são nos centros de decisão e opressão em que se sente o poder, mas na fina rede que se estende por sobre o conjunto das relações sociais” (1979-80, s.p.).

4.

Raízes inférteis, potências criadoras: gênero e desenraizamento no cinema do trabalho

Neste capítulo, concentramos nossos esforços para discutir *Temporada*, filme brasileiro de 2018 com direção e roteiro de André Novais Oliveira e *Redemoinho*, filme do diretor José Luiz Villamarim e do roteirista George Moura lançado em 2016.

Partindo de passados traumáticos, *Temporada* e *Redemoinho* se aproximam, pois, nos apresentam a personagens cujos discursos sobre o gênero são, de partida, instrumentos de orientação fixa no mundo. Juliana, de *Temporada*, é questionada pela sociedade sobre a ausência de seu marido, como se sua inteireza só fosse completada com a presença dele. Quando ela enfim entende que ele não vem, toma posse de si mesma e é daí que, com mais frequência, ouvimos então sua voz e vemos seu riso, seu corpo, sua expressividade. Já em *Redemoinho*, as performances de masculinidade encontram-se no lugar-comum da violência e do consumo de álcool através de Gildo ou mesmo de Zunga, que ataca sua mãe e Toninha. Vejamos como essas relações se constroem.

4.1

Trabalho e gênero

Não quero a faca nem o queijo, quero a fome.

Adélia Prado

A Adélia Prado me ensina pedagogia.

*Diz ela: “Não quero faca nem queijo;
quero é fome”.*

O comer não começa com o queijo.

*O comer começa na fome de comer
queijo.*

Se não tenho fome é inútil ter queijo.

*Mas se tenho fome de queijo e não tenho
queijo, eu dou um jeito de arranjar um queijo...*

Em *Temporada*, Juliana, interpretada pela atriz, diretora e dramaturga Grace Passô, está se mudando de Itaúna, no interior de Minas Gerais, para morar em Contagem, que fica na região metropolitana de Belo Horizonte, por conta da aprovação em um concurso da prefeitura.

Em seu novo emprego, Juliana trabalha como funcionária pública no combate a endemias. Junto com a nova função, novos conhecidos, novas situações e isso tudo aos poucos começa a mudar a vida de Juliana. Em Itaúna, ela deixa para trás o que intuímos ser um passado de problemas para assumir uma posição de destaque na nova comunidade. Ela e os seus colegas de trabalho atuam como cuidadores/fiscalizadores do bairro Amazonas, seu perímetro de atuação, e para isso percorrem diariamente as ruas do bairro e também entram na casa dos moradores. É possível dizer que, ao menos na área que lhe competem, Juliana e o grupo de agentes de endemias exercem um certo domínio sobre o espaço público e também tem autoridade para requerer sua presença no espaço privado, para adentrar nas casas das pessoas e com isso representam personagens com algum destaque e certo prestígio naquela comunidade.

Nesse sentido, *Temporada* se difere dos demais filmes que já analisamos. O emprego que faz com que Juliana mude de cidade não corresponde a algo exatamente precarizado como viemos discutindo até aqui. Apesar disso, não são raros os comentários depreciativos que os agentes de endemia fazem sobre sua renda, o que demonstra certa insatisfação e deixa transparecer um estranhamento desses trabalhadores em relação ao que fazem profissionalmente. É como se eles não enxergassem a relevância do resultado de seu trabalho para o “produto final”, isto é, para a saúde coletiva daquele bairro.

Morador do bairro: Moça, como é que faz para trabalhar com esse negócio aí?

Juliana: Tem que fazer concurso.

Morador do bairro: E paga bem?

Juliana: Paga não.

Morador do bairro: Então porque você trabalha com isso?

Juliana: Eu trabalho porque tenho que pagar minhas contas.

¹¹ Excerto do texto *A arte de produzir fome*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/sinapse/ult1063u146.shtml>. Acesso em jul. 2023.

Importa esclarecer que essa percepção dos trabalhadores frente a um trabalho em que eles produzem algo que lhes é estranho é discutida por Karl Marx já nos *Manuscritos econômico-filosóficos*, texto que traz os fundamentos da teoria que seria desenvolvida anos mais tarde em seus livros mais célebres. Nesse texto Marx discute como que no capitalismo, o trabalho, que deveria ser fonte de humanidade, se converte em desrealização do ser social ao resultar na alienação em relação ao produto do seu trabalho, mas também no que se refere ao próprio ato de produção, resultado de uma atividade produtiva já alienada (Antunes, 2009). Portanto, o estranhamento a que nos referimos se liga ao entendimento de que sob o capitalismo, o trabalhador não se reconhece e muito menos se satisfaz no labor, pelo contrário, se degrada e se desumaniza. Numa perspectiva mais atual e que pode ser comparada inclusive à letra de *Comportamento Geral* de Gonzaguinha, que abre o segundo capítulo desta tese, Guy Standing reflete: “É dito a eles que eles devem ser gratos e felizes porque estão trabalhando e devem ser ‘positivos’. É dito a eles que eles devem ser felizes, mas eles não conseguem perceber o motivo” (2019, p. 42).

Como dissemos, o modelo de trabalho e as relações entre os sujeitos e o seu trabalho no serviço público diferem daquilo que viemos discutindo nos capítulos anteriores desta tese. Guy Standing, economista britânico e autor do livro *O precariado: a nova classe perigosa* (2019), defende que nesse modelo ainda predominam algumas características centrais que temos discutido, como a estabilidade, que proporciona segurança no emprego e possibilita assim a criação de uma identidade mais sólida ligada ao trabalho tendo em vista a possibilidade de constituir uma carreira, uma noção mais presente de pertencimento a uma categoria, uma propensão maior a se organizar coletivamente e assim poderem lutar por melhores condições de trabalho, enfim, uma série de características que escampam à lógica neoliberal. Não que toda a normatização que impera sobre o trabalho hoje não exerça força sobre esse tipo de trabalho e assim opere também consequências e tensione a relação do funcionário público com o seu emprego, mas de algum modo, seja por organização sindical, acordos coletivos ou outros meios de resistência, ainda podemos dizer que o serviço público sofre menos com a lógica atual do trabalho que outros setores da economia.

Em *Temporada*, esse discurso de insatisfação com o trabalho é escancarado de imediato para Juliana, já nos seus primeiros dias em Contagem, quando ela se encontra à noite com os mesmos colegas da divisão de combate a endemias para beber e conversar sobre a vida:

Russão: Passou ruim hoje, hein, Juliana?
 Juliana: Não, foi tranquilo. Saí cedo do trabalho.
 Russão: Só não pode acostumar, né?
 Você já viu que o salário aqui é pouquíssimo.
 Jaque: Isso aqui é só pra segurar a onda um pouco e sair fora.
 Só não pode acostumar. Não vale a pena, não.
 Russão: Cada dia que se passa a gente só vai ficando.
 Mas tem isso, né? É concursado aí não manda embora.
 Mas o salário é ruim, paga mal.
 Juliana: E a quanto tempo vocês trabalham lá?
 Russão: Eu já estou com uns 6 anos, indo para 7.
 Jaque: Eu tenho uns 4.
 Juliana: E o Hélio?
 Russão: O Hélio? Dinossauro T-Rex.
 Jaque: O Hélio tem uns 15 anos já.

A contradição entre o que defendem e o que fazem chega a ser cômica nesse diálogo. Embora considerem que seu salário é baixo, os agentes de endemias estão na mesma função há anos, o que evidencia para nós que a estabilidade parece ser um fator determinante para que permaneçam ali mesmo insatisfeitos com seus vencimentos.

Em contrapartida, há uma cena em *Temporada* que demonstra como é encarada por Russão (Russo APR) a exigência de produtividade do setor público. Isso ocorre quando, durante o expediente, Russão questiona Juliana sobre a quantidade de casas que ela havia visitado naquele dia. Ela responde vinte e cinco e ele se espanta: “Não, não precisa. Isso é só quando a secretaria manda porque o bicho está pegando” e a chama para jogar videogame na casa dele até terminar o expediente, por volta de 17h, afinal, a meta do dia já estava cumprida. Essa cena mostra uma quebra da lógica da maximização do desempenho “do sempre mais, sempre mais rápido” (Laval; Dardot, 2016, p. 401) que é típica no setor privado e à qual Russão resiste em aceitar.

Na impossibilidade então de uma equiparação entre esses setores, a igualdade vista como possível e, portanto, a reivindicada, é a do mercado e os trabalhadores do setor privado são levados a pensar que os servidores públicos

devem perder seus direitos consolidados para se igualar aos direitos estabelecidos nos contratos de trabalho. A tônica, portanto, desse modelo que normatiza a vida da *classe-que-vive-do-trabalho* é o princípio universal da concorrência, como dizem Christian Laval e Pierre Dardot (2016), em que enquanto um ganha, o outro está perdendo, o que, mais que impedir a mobilização coletiva, acaba colocando uns contra os outros. Essa ideia é também defendida por Guy Standing, para quem “O precariado não é uma classe organizada, que busca ativamente seus interesses, em parte porque está em guerra consigo mesma” (2019, p. 48).

Neste ponto, apontamos um paradoxo. O modelo neoliberal flexibiliza as possibilidades de contratação de mão-de-obra pelas empresas justificando ao empregado que assim ele terá liberdade para buscar as oportunidades que julgar melhor. Os vínculos entre empregado e empresa, portanto, se tornam mais frágeis do que em outros tempos. Esse contexto teve como consequência o acirramento da competitividade e de um modelo individualista no qual o sujeito deve comportar-se como uma empresa, como dizem Laval e Dardot (2016), se autogerindo e multiplicando seu próprio capital, num extremo de responsabilização individual diante de todo o destino que lhe couber, seja ele positivo ou negativo. É o sujeito do qual “a sociedade não deve nada”, dizem os autores (2016, p. 381), ele é que determina o seu sucesso ou seu fracasso.

Note-se que o que as empresas buscam nesse trabalhador contemporâneo não é mais sua força física, antes valorizada, e que inclusive deveria ser disciplinada como nos aponta Foucault em texto que trouxemos anteriormente, mas sim um engajamento tão profundo com a lógica do trabalho que toda a sua criatividade, inteligência e tempo devem estar dedicadas a ele. Para isso, o trabalhador deve investir em si mesmo, para o desenvolvimento de competências que atendam ao mercado, e se arrisque, inovando e empreendendo, num projeto de indiscrição entre o sujeito e os processos econômicos que Foucault (2008) chama de *homo oeconomicus*. O que está em disputa, portanto, nesse atual estágio do capitalismo, são os modos de ser, de pensar e de agir no mundo dos trabalhadores.

Diante desse e de tantos outros aspectos surge uma onda de empreendedorismo, que aparece inclusive em *Temporada*, quando Russão, um dos colegas de Juliana, ao descobrir que é pai, resolve investir e abrir, à noite e aos

finais de semana, uma barbearia “que é a nova onda do momento”, segundo ele, para complementar a renda já que, na opinião dele, “Essa grana que a gente ganha aqui no combate a endemias é uma miséria.”

É importante lembrar que, apesar das características distintas de trabalho já apresentadas, o funcionalismo público também compõe a *classe-que-vive-do-trabalho*, citada por Ricardo Antunes (2001). Segundo o autor, a esta classe pertencem todos e que são despossuídos dos meios de produção, isto é, aqueles que vendem sua força de trabalho como mercadoria em troca de salário, incluindo os funcionários públicos. Trata-se, claro, de uma concepção ampliada de classe trabalhadora que abarca e reconhece em termos teóricos esse desenho heterogêneo e multifacetado da realidade atual.

Deve-se questionar, no entanto, se empreender é de fato uma escolha diante de um cenário em que os salários não atendem às necessidades básicas do indivíduo, tal como se queixam Russão e Jaque. A flexibilização, portanto, que promete liberdade ao sujeito para estabelecer os parâmetros e limites ao seu trabalho, acaba por torná-lo ainda mais refém de práticas que o precarizam. Eis aí o paradoxo que mencionamos. Não há uma escolha ativa e sim uma falta de alternativas que os leva a acreditar no discurso sedutor do empreendedorismo como solução (Antunes, 2009).



Figura 5: Hélio, Juliana e Russão caminham pelo bairro Amazonas a trabalho.
Foto: Frame de cópia digital do filme.

Único longa-metragem de nosso *corpus* protagonizado por uma mulher, *Temporada* nos apresenta com grande sensibilidade um filme focado nas relações humanas. Juliana, contrariando as perspectivas de que mulheres estão mais sujeitas a assumir um emprego precarizado (Standing, 2019), alcança uma certa autonomia financeira que lhe proporciona uma mudança de vida. Não há, portanto, ao menos por parte dela, questionamentos sobre sua renda no novo emprego ou a percepção de que ele seja inadequado ou instável, sobre a extrapolação da quantidade de horas de trabalho estabelecidas em contrato, alguma menção ao receio de ser dispensada de forma arbitrária ou mesmo outras características de um trabalho que seja precarizado.

Dito isso, podemos afirmar que o roteiro de *Temporada* não parte das reivindicações da classe trabalhadora, embora as aponte em diversos momentos¹². O filme que vemos na tela parece, ao menos à primeira vista, simplesmente acompanhar um destino repleto de acasos. Juliana descobre como que por acaso que foi convocada para assumir a vaga do concurso da prefeitura de Contagem, tanto que seu marido não se muda com ela em um primeiro momento (e nem depois), é por um acaso que ela tem a oportunidade de mudar o corte do cabelo, o que acaba marcando uma virada da personagem na história, e é por um acaso que ela volta a falar depois de ter passado um tempo muda quando adolescente. A priori esse último evento parece ser algo bastante preocupante. Um sintoma como esse geralmente é causado por algum trauma, requer tratamento especializado, mas no caso de Juliana a mudez se resolve de uma forma razoavelmente simples e inesperada, como ela mesma narra:

Sabe que quando eu tinha 17 anos eu parei de falar? Fiquei 3 anos sem falar. Fui na psicóloga da prefeitura, mas não adiantou nada. O tempo foi passando e todo mundo foi acostumando. As crianças que eram minhas amigas conversavam comigo de gesto. Eu fazia prova oral escrita [na escola]. Minha mãe foi acostumando, meu pai... ninguém pensava que eu ia falar mais, acho que nem eu. Sabe como voltei a falar? Tinha uma vizinha que eu adorava, ela tinha uns 80 anos e vivia sozinha. Quando ela viu que eu tinha parado de falar ela ia lá em casa todo dia, lia umas histórias pra mim. Aí ela falava: você tem que tentar balbuciar as

¹² Como na menção que faz aos imigrantes chineses que ganham a vida no Brasil com pequenos comércios de produtos importados em locais populares.

histórias. Ela tinha certeza que eu não tinha problema nenhum, que eu só precisava começar a falar. Aí teve um dia eu estava dormindo em casa sozinha, comecei a sentir um cheiro de queimado, aí eu vi uma fumaçona saindo da cozinha dela, aí comecei gritar, gritar... aí ela apareceu, ela não estava em casa na hora. Ela tinha esquecido uma frigideira no fogão. Quando me viu, ela olhou pra mim e disse: Ó, falou.

Apesar dessa sequência de acasos que denotam muito do ordinário da vida de Juliana, se voltarmos nosso olhar para o fazer cinematográfico, há algo de bastante relevante a ser destacado. Ana Paula Alves Ribeiro (2019) lembra que *Temporada* faz parte de um projeto da produtora Filmes de Plástico, que tem sede em Belo Horizonte, que pretende lançar mão de narrativas que falam da “periferia em seu cotidiano, com respeito e sem papéis subalternos ou estereotipados.” Os filmes são também, segundo a análise dessa pesquisadora, “uma recusa das representações violentas e subalternas da população negra no cinema brasileiro.”¹³ No caso especificamente de *Temporada*, o roteiro “constrói a possibilidade de representação positiva a partir dos laços de confiança com os moradores e com a própria equipe de agentes de endemia.” (RIBEIRO, 2019, p.72).

De fato, há uma quebra de expectativas na presença de Juliana nos espaços em que ela ocupa, seja no bojo da narrativa, no cargo que tem, ou mesmo no contexto do cinema brasileiro. Mas a possibilidade de vê-la ocupando esses espaços é parte fundamental de um processo de emancipação e de humanização frente a todo o estranhamento que uma vida sem sentido, dentro e fora do trabalho, pode proporcionar. Por isso, ressaltamos a relevância da tomada de posição do diretor André Novais Oliveira ao tornar visíveis as partilhas invisíveis que poderão estabelecer outras possibilidades sensíveis para esses corpos, como o de Juliana. Não de forma direta a *Temporada*, mas essa estratégia é mencionada na citação que Vera Follain de Figueiredo faz de Jacques Rancière, ao lembrar que o autor defende que a visibilidade é a condição necessária para dar início a qualquer embate (FIGUEIREDO, 2020, p. 150).

¹³ Sobre a representação do negro na produção cinematográfica nacional, recomenda-se a leitura de *O negro brasileiro e o cinema*, do jornalista, pesquisador, roteirista e diretor João Carlos Rodrigues, publicado em 2011 pela editora Pallas.

Avançando nessa questão, um autor preocupado com o regime de exposição e visibilidade cinematográfica é Georges Didi-Huberman. Ele chama a atenção para o fato de que a exposição de povos humildes nas telas se dá no lugar dos figurantes, em papéis secundários e subalternos, o que é preocupante considerando que o cinema teve uma grande importância na construção do pensamento de povo. Por isso, o simples fato de estarem nas telas não é suficiente, é preciso que se reflita sobre como se dá essa representação, como ele diz:

Não basta, então, que os povos sejam expostos em geral: é preciso ainda perguntar-se, em cada caso, se a forma de uma tal exposição – enquadramento, montagem, ritmo, narração, etc. – os fecha (isto é, os aliena e, no fim de contas, os expõe ao desaparecimento) ou os abre (os libera ao expô-los à comparência, concedendo-lhes, assim, uma força própria de aparição). (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 19)

Embora esteja falando especificamente sobre a literatura, numa defesa dessa enquanto um direito humano, Antônio Candido nos ajuda a compreender melhor a importância de buscar a humanização e alerta para o potencial que a arte tem de ajudar nesse processo:

Humanização é o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante. (CANDIDO, 2012, p. 24)

Em alguns dos filmes que já analisamos aqui, como *Arábia*, é possível reconhecer a tomada de consciência política de alguns personagens. Neste longa, como lembra Vera Follain de Figueiredo, a forma de resistência se materializa na construção narrativa que Cristiano se põe a fazer. Das outras formas de se opor à exploração do trabalho no cinema contemporâneo, podemos mencionar a festa no documentário *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*, analisada por Marcio Serelle (2020) em artigo que citamos anteriormente.

A ausência de contestação no roteiro de *Temporada*, tanto no que se refere ao trabalho, à postura ausente do marido, e às demais violências simbólicas que

Juliana sofre, não significa que o filme não aponte para uma mudança. A nosso ver, isso não vem pelo roteiro, mas pelo viés da estética neste filme.

Enquanto muitos dos teóricos do capitalismo atual afirmam que não há “lado de fora” desse sistema, uma vez que ele absorve todas as alternativas que se apresentam a ele, pequenas mudanças notadas no cotidiano de Juliana apontam que há ali um caminho que acena ao contraditório, uma antidisdisciplina, para usar a expressão criada por Michel de Certeau (2014).

Comentamos antes sobre o momento em que Juliana muda o cabelo. Antes alisado, ela passa a assumir um estilo *black power*, o que consideramos um ponto de virada na narrativa. Apesar de aparentemente ela não ter buscado essa mudança, a oportunidade se apresenta a ela e ela consente. O fato que demarca essa abertura para a mudança é a percepção de que o marido não viria ao seu encontro como eles haviam combinado quando souberam de sua mudança. Mais que isso, ele abandona o emprego e some sem se justificar para o patrão e para ela. Como ela mesmo diz em conversa com a prima que lhe acolheu na mudança para Contagem, a relação não vinha bem desde que Juliana sofrera um aborto inesperado, algo como o que acontece entre Cristiano e Ana em *Arábia*. Neste ponto, assim como em tantos outros, é possível notar um contexto de violência simbólica marcadamente machista a que Juliana está exposta.

Seu pai, com quem morou sozinha por muitos anos após a mãe falecer, mal conversa com ela, mesmo passando tempos sem vê-la desde que ela se mudou de Itaúna. A chegada na nova cidade, no entanto, lhe apresenta personagens masculinos companheiros e amorosos, como Russão e Hélio (Hélio Ricardo), os colegas novos de trabalho que, cada um a seu modo, representam figuras masculinas bastante sensíveis e, com isso, distantes do que representam seu pai e seu marido. Há em Juliana um tanto de solidão e uma busca por afeto, que aos poucos vai dando lugar ao humor e à leveza conforme um novo cotidiano se apresenta.

Além desse companheirismo que ela encontra nos colegas de trabalho, as constantes cenas dos agentes de endemias caminhando pelo bairro Amazonas denotam uma associação forte da trama com as tensões desse território. O tempo fílmico dedicado ao bairro e o zelo na montagem para a inserção de planos abertos

parecem querer mesmo desmascarar os conceitos pré-concebidos de que não há nuances que enriqueçam a existência e a vivência no bairro Amazonas. Uma imagem que contempla bem essa diversidade é a paisagem multicolorida e multidimensional do mar de casas que são vistas por Juliana ao superar o medo de altura e subir na laje de uma das casas que foi inspecionar.



Figura 6: Juliana observa a paisagem de Contagem junto a um morador local.
Foto: Frame de cópia digital do filme.

Assim como em outros filmes que selecionamos para o nosso *corpus*, estamos novamente aqui acompanhando algo do cotidiano dos personagens através de uma abordagem que nos parece buscar parecer bastante realista. Há sim uma sucessão de pequenos acontecimentos que vão alterar a vida de Juliana, mas isso não é apenas recebido por ela de forma passiva. Nos dois volumes de *A Invenção do Cotidiano*, Michel de Certeau (2014) estudando a forma como o cotidiano é transformado pela ação direta das pessoas ordinárias, aponta que isso funciona como uma tática de subversão da ordem vigente na tentativa de inverter as posições de poder. Trazendo essa análise para *Temporada*, do simples gesto de caminhar pelas ruas dos agentes de endemias, de posse do prestígio e reconhecimento que a

comunidade lhes dirige, é possível que se operem esses deslocamentos do sensível que mencionamos.

A respeito desse aspecto, aliás, de novo aqui, como nos filmes anteriormente analisados, o espaço é algo determinante na trama. No filme de André Novais Oliveira a rua é o espaço de trabalho dos agentes de endemias. Sendo assim, pelas cenas em que os personagens transitam pelo bairro, conhecemos e experimentamos o seu espaço de atuação e também o cotidiano que se produz enquanto eles o habitam. É interessante pensar que, exceto por *Corpo Elétrico* que não tem um vínculo tão determinado com o espaço, todas as demais histórias que analisamos aqui poderiam acontecer em outros locais, se pensarmos a respeito da classe trabalhadora e sua história que se repete no regime atual do capital, mas fazem uma opção por se fixar no espaço, geralmente periférico e inédito no cinema nacional.

Quanto a isso, se em um primeiro momento Juliana tateia com cuidado os espaços onde passará a nova temporada, nós, o público, vamos descobrindo junto a ela formas de habitar o tempo e o espaço do bairro Amazonas já que, na prática cotidiana, revelam-se as identidades dela e do espaço em que ela trabalha e frui o lazer. Com o passar do tempo conhecemos “um novo corpo, um corpo destinado a algo que não a exploração” (RANCIÈRE, 2011, p. 11), portanto um corpo que escapa da tirania que lhe é imposta, dos processos de censura que buscam tolher a liberdade de seus movimentos e objetificação. Juliana deixa aos poucos de se apegar apenas à sua capacidade de sobrevivência, para nos apresentar toda a sua potência de criação.

Assim, parafraseando a epígrafe desse capítulo, uma espécie de fome vai despertando em Juliana. Ela tinha a faca e o queijo que menciona Adélia, um emprego estável longe de um passado problemático, mas o desfrute e o desejo de Juliana vão sendo construídos aos poucos a partir da temporada iniciada em Contagem.

“Estou vivendo umas coisas que nunca imaginei. Conhecendo vocês, fazendo as próprias coisas”, diz ela.

4.2

Trabalho e desenraizamento

*Eles eram muitos cavalos,
mas ninguém mais sabe os seus nomes,
sua pelagem, sua origem...
[...] Eles eram muitos cavalos,
cumprindo seu duro serviço.*

Romanceiro da Inconfidência - Cecília Meireles

Redemoinho é uma adaptação do conto *Amigos*, com inserções também de outros capítulos presentes na primeira edição de *O mundo inimigo* (2005), que faz parte da coleção de cinco volumes intitulada de *Inferno Provisório*, obra do escritor Luiz Ruffato. Essa coleção, bem como outras da trajetória de Luiz Ruffato, recria um universo ficcional que insere o proletariado urbano brasileiro, desde a metade do século XX até o início do século XXI, no centro da narrativa. *Redemoinho* é a estreia de José Luiz Villamarim como diretor de cinema; ele tem sua carreira marcada por trabalhos para a televisão.

Devemos alertar que, em termos metodológicos, não buscaremos neste subcapítulo fazer comparações nem mesmo debater ou reivindicar uma pretensa fidelidade da releitura/reescritura que Villamarim fez da obra de Ruffato, afinal, embora essas obras tenham pontos de contato, o que inclusive torna inevitável que algumas questões do texto de Ruffato sejam levantadas para nos ajudar a compreender o filme em questão, há particularidades que as distinguem, como argumenta Figueiredo (2010) e que nos permitem entender essas obras como autônomas entre si.

Em entrevista ao jornalista Daniel Oliveira para o jornal *O tempo*, Villamarim nos aponta a temática principal de *Redemoinho*: “É um *plot* sobre entre quem parte e quem fica, quem fez a melhor escolha. [...] Isso é um *plot* universal: achar que vai resolver alguma coisa na vida partindo.” (2017, s/p.). Embora a lógica da narrativa de fato privilegie a questão do deslocamento, como é comum às obras de Ruffato, o enredo do filme tangencia a discussão sobre o trabalho a partir de seus

personagens e o local onde se passa a maior parte da história, uma vila operária. A seguir, demonstraremos como isso ocorre.

O cenário é Cataguases, cidade mineira cuja economia gira em torno de uma fábrica têxtil, onde trabalha grande parte da mão de obra local. Dois amigos de infância, Gildo, interpretado por Júlio Andrade, e Luzimar, personagem de Irandhir Santos, se encontram na véspera de natal, depois de muitos anos sem se ver. Ainda criança, Gildo se mudara com o irmão para São Paulo após a trágica morte de um amigo do time de futebol, instigado por ele e os demais colegas de time a pular num rio para buscar a bola que havia caído durante uma partida. O assunto não havia sido discutido pelos amigos desde o fatídico dia, mas os atormentava pelo que é possível observar a partir do momento em que se reencontram.

Podemos distinguir dois núcleos distintos de personagens em *Redemoinho*: um masculino e um feminino. Começemos pelos personagens masculinos.

Os dois que já mencionamos, Gildo e Luzimar, aparecem com arquétipos bem definidos: os traços de Luzimar revelam sua introspecção contrastante ao estilo agitado e consumista do amigo que partiu. Entre resgates nostálgicos de boas memórias, como as façanhas do time de futebol e os locais que frequentavam quando mais novos, como o bordel da cidade, momentos de silêncio vão revelando pendências do conflito que só vem à tona no final do filme. Os diálogos são atravessados por uma carga de violência simbólica e de uma relação competitiva que vai se tensionando conforme a narrativa avança, sempre a partir de Gildo, que trata a mãe e também o amigo de forma muito petulante:

Ô, Dona Marta, traz mais uma cerveja aí pra gente!
Ô, Luzimar, você num sabe o que é cidade grande, rapaz!

O principal argumento usado por Gildo para desqualificar seu amigo de infância são as diferenças sociais entre ambos. Isso porque mesmo que estejamos tratando de famílias moradoras das periferias urbanas, há diferenças significativas em seu modo de vida (Antunes, 2009). Isso se acentua ainda mais pelas escolhas feitas por cada um deles após a morte do amigo. Gildo, tendo trocado o que ele entende como a inércia do interior pela intensidade da capital paulista, supostamente tornara-se um trabalhador bem-sucedido. Ele se gaba pela vida que

teve ao sair de Cataguases, que lhe permite ter um carro, fazer viagens com a esposa e as filhas e levar presentes bons à mãe no natal, enquanto o amigo ainda anda de bicicleta, como na infância, jamais saiu da cidade e leva para casa apenas os complementos da ceia. Gildo aparece como um contraponto à personalidade de Luzimar. É ele o responsável pelo convite ao lazer, chamando Luzimar para beber, relaxar e reviver os velhos tempos jogando bola e indo ao bordel.



Figura 7: Gildo lembra Luzimar de situações do passado que os atormentam.
Foto: Frame de cópia digital do filme.

Luzimar, é um operário de uma fábrica têxtil. A primeira cena do filme aliás, mostra a sua saída da fábrica após o turno cansativo que ele entrega cuidadosamente à sua irmã, também funcionária da fábrica, que prosseguirá na função dali em diante. De novo, a cena do operário saindo da fábrica volta ao nosso radar. Utilizada para demarcar uma narrativa que temporalmente está situada fora do trabalho, essa cena de *Redemoinho* em especial nos chama a atenção pois difere de outras cenas semelhantes ao longo da história do cinema, como lembra o cineasta alemão Harun Farocki (2015) que já citamos, uma vez que Luzimar sai sozinho a caminho de casa. Há nesse caso, portanto, uma individualização do sujeito, o que revela a

característica de um cinema sobre o trabalho de teor mais antropológico se comparado a filmes anteriores sobre esse tema, como comentamos no capítulo um dessa pesquisa.

Sobre a construção desse personagem, nos chama a atenção a intenção declarada de Rufatto em buscar destacar seus aspectos pessoais e psicológicos que fujam de estereótipos já consolidados na literatura:

Olha o clima de *O cortiço* [Aluísio Azevedo]. De alguma maneira ele inaugura esse olhar. Mas quando falo de proletariado, e nisso é bom precisar os conceitos, eu falo desde o ponto de vista marxista. Proletariado como operário urbano. E, nesse sentido, o operariado urbano não teve uma representação mais individualizada na literatura brasileira. Temos, e ainda assim com pouco destaque, a criação de personagens militantes políticos, como em Jorge Amado e no José Lins do Rego de *O moleque Ricardo*, por exemplo, o proletariado como massa, destituído de individualidade. Esse proletariado é uma ideia. Encontramos, por exemplo, um estivador ou um metalúrgico transformado em militante político. Eu estou tentando dar individualidade aos personagens, falar deles como indivíduos, com desejos e sonhos, como seres humanos falhos. E digo isto porque as pessoas, quando falo de romance coletivista, imaginam heroísmos românticos... Nada mais falso. Estou tentando criar um universo com a representação de personagens complexos, que sonham melhorar de vida e que invejam, são violentos... O que sempre quis foi contribuir para criar um tipo de personagem na literatura brasileira que não fosse o padrão classe média, branco, católico, heterossexual, geralmente jornalista ou escritor ou profissional liberal... E, claro, não estou inaugurando nada, embora esse tema e esse tratamento sejam raros na literatura brasileira e poderia lembrar o Amando Fontes [Os corumbas], o próprio Aluísio Azevedo. Na década de 70 temos um autor que está, ele sim, mais próximo do meu projeto, o Roniwalter Jatobá. (BARRETO; HAZIN, 2008, p. 273-274).

Como Rufatto, Villamarim tem uma delicadeza ao mostrar a melancolia da vida desses operários e trabalhadores no interior e na periferia sem verter sua narrativa em um discurso simplista. Está lá parte do povo, homens e mulheres comuns imersos em questões mais amplas – o pertencimento, a busca pela felicidade, a necessidade de fechar as contas com o passado.

Voltando a Luzimar, sua vida se resume ao trabalho e as demais obrigações, seja com a mãe internada que ele não visita há tempos (situação exposta num diálogo com a irmã no começo do filme), ou com a esposa que o aguarda para a ceia de natal. Faz, portanto, as vezes de alguém que está sempre em dívida e reconhece isso pois o tempo todo demonstra sua preocupação com a esposa. A despeito disso, não consegue dizer não ao amigo que o convence, todas as vezes

que ele ameaça partir, a ficar e tomar mais uma cerveja, prazer ao qual ele não tem por hábito se entregar.

Luzimar usa aparelho auditivo pois é surdo de um ouvido, uma lesão possivelmente ocasionada pela exposição ao barulho das máquinas da fábrica onde trabalha.

Gildo: O que que é isso que você usa no ouvido?

Luzimar: Ué, o mundo é muito barulhento, sô. Aí dá nisso.

Numa das cenas finais do filme, quando enfim consegue se desvencilhar do amigo, retira o aparelho para não escutar as provocações de Gildo em relação ao seu emprego, chamado de medíocre, e por conta do casamento com uma ex-prostituta, Toninha. Luzimar até havia dito que sua esposa era desconhecida na cidade, que havia vindo do Espírito Santo e era professora, mas Gildo descobre a verdade e então que as provocações se intensificam ainda mais. Curioso que o barulho que vem de fora pode ser silenciado por Luzimar, mas o barulho que mais o incomoda é o de dentro, despertado pelo redemoinho causado pelo encontro com o amigo de infância.

Luzimar resolve partir depois que, ao tocarem no assunto da morte do amigo, Gildo nega qualquer responsabilidade no caso, o que o enfurece. Com esse gatilho, as discordâncias atingem o ápice e as ofensas que Gildo desfere ao amigo, antes disfarçadas, tornam-se explícitas:

Gildo: Eu tenho pena de você, cara. Pena mesmo, juro... Por que você está fodido... Já estou até vendo: daqui a pouco vêm os filhos, uma fieira deles, e você aí, dando duro na fábrica... O salário não chega, eles param de estudar, vão pegar no batente pra ajudar... E você ficando velho... Um dia, quando menos perceber, acabou... é o fim da linha... E que merda de vida você levou, cara!, que merda de vida!

Luzimar levanta-se:

— Ê Gildo, quem é você pra falar assim comigo?

Gildo: Eu? Ninguém... Mas, espera pra ver... Eu me dei bem, entende? Todo mundo que foi embora se deu bem... Agora, o pessoal que ficou aqui... estão todos fodidos... Todos! Que nem você: fodidos!

Pelo lado das mulheres, Dona Marta, mãe de Gildo, interpretada por Cássia Kis, aparece em *Redemoinho* como uma dona de casa servil e calada. Escuta toda a tensão entre o filho e o amigo por detrás das paredes de sua própria casa, sem

intervir e nem esboçar reações. Solitária, viu os filhos mudarem-se para longe ainda novos. Apesar da distância, faz diversos movimentos para demonstrar carinho aos filhos, mas eles agem com frieza com ela: Gilmar, o irmão de Gildo, não a visita há vinte anos e Gildo a chama pelo nome, não como mãe. Os irmãos tomam frente da venda da casa em que ela mora como se deles fossem, sem lhe dar muitas satisfações e nem considerar suas vontades. O dinheiro da venda da casa, depois de dividido com o irmão, será usado para Gildo, segundo ele próprio, levar as filhas à Disney, uma típica ambição da classe média. O plano não inclui Dona Marta que, mesmo com a presença do filho em casa, passa a noite de natal solitária. Numa cena melancólica, ela remexe e separa os botões que usa em suas costuras sobre uma mesa, uma referência que o diretor Villamarim reconhece ter feito à cena em que Romana, personagem de Fernanda Montenegro, cata feijões enquanto conversa com o marido Otávio, que liderava uma greve na fábrica em que trabalhava em *Eles não usam Black-tie* (1981)¹⁴.

Toninha, por sua vez, interpretada por Dira Paes, é a esposa de Luzimar. Ela aparece inicialmente como uma dona de casa dedicada que aguarda o marido enquanto prepara a ceia de natal para passarem um tempo juntos e para contar-lhe sobre sua gravidez, uma demanda frequente feita a ela e ao marido por onde passam, como se tivessem por obrigação social a reprodução da mão de obra necessária para a manutenção do *status quo*¹⁵. Com o avançar do dia e o descaso do marido que não chega em casa, ela vai perdendo a serenidade. Na outra ponta narrativa, Luzimar tenta esconder de Gildo que havia se casado com ela pois ambos quando jovens frequentavam o bordel onde Toninha fazia programas. Quando Gildo descobre sobre o casamento dos dois, os ridiculariza. No caso dela, o trabalho que exerceu por anos é demarcador profundo de sua identidade já que mesmo que ela não o exerça mais, ainda é reconhecida de forma estigmatizada como prostituta.

¹⁴ Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/cinema/noticia/2017/02/07/filme-redemoinho-estreia-de-villamarim-conta-historia-de-dois-amigos-269651.php>. Acesso em 3 jul. 2023.

¹⁵ Embora o significado do termo proletariado tenha se consolidado a partir da obra de Karl Marx como sinônimo de trabalhador assalariado, é comum encontrar a origem da palavra relacionada à forma como na Roma Antiga se descreviam os cidadãos pobres, que não tinham propriedades e cuja única utilidade para o Estado era gerar prole (filhos) para engrossar as fileiras dos exércitos do império. É possível dizer que essa concepção perdurou ao longo do tempo considerando o argumento de que gerar filhos é uma forma de ter em casa mais mão-de-obra para ajudar financeiramente a família. Possivelmente esse é um dos motivos pelos quais Luzimar e Toninha são cobrados de terem filhos.



Figura 8: Toninha prepara a ceia de natal enquanto convida Hélia pelo telefone.
Foto: Frame de cópia digital do filme.

Um dos recursos que ajuda na ambientação do espectador à narrativa é a ausência de trilha sonora. Apenas no bordel ouvimos um certo som ambiente. Sobre esse tópico, diz o diretor: “Tirei até as músicas do filme. Quando ouvi a fábrica e o trem fazendo todo aquele barulho, falei ‘não precisa de música, aqui está o inferno provisório’” (VILLAMARIM, 2017, s/p.) se referindo ao título da obra de Ruffato. Com efeito, o som tonitruante da fábrica e do trem produz um contraste incômodo com o silêncio frequente entre os diálogos da narrativa.

O clímax dessa antagonia entre som e silêncio se dá quando o personagem Zunga (Demick Lopes), que ficara atordoado e vinha sucumbindo ao vício alcoólico desde a morte do irmão durante o jogo de futebol, invade a casa de Toninha e a estupra. Ela tenta se defender, mas em vão. O trem passa em frente à casa dela

exatamente nesse momento e o barulho não deixa que escutem seus gritos. Quando Zunga se levanta, ele joga para ela um dinheiro que acaba de extorquir de sua mãe, como se fosse um pagamento pelo programa realizado. Humilhada, Toninha chora sozinha e em silêncio embaixo do chuveiro.

Mas ela se refaz, como que resiliente ao que acredita ser sua sina e quando Luzimar chega em casa, ela o recebe de maneira amorosa e não conta sobre a violência de Zunga. Tampouco há denúncia para a polícia. A raiva que sentia pela demora do marido dá lugar a um sentimento próximo à culpa. Seu silêncio parece refletir certo conformismo, como se ela pensasse que tem responsabilidade sobre o ocorrido, assumindo a condição de ter um corpo violável. Algo como se a atitude de Zunga ao violentá-la se justificasse pois ele continuava a associá-la à sua antiga profissão. Contar o fato ao marido poderia gerar uma forte ruptura que ela então preferiu evitar com o silêncio.

Há, portanto, uma face incômoda da narrativa no que se refere aos papéis das personagens mulheres. Seus homens, na medida de suas possibilidades, aparecem como provedores da casa. Gildo, ao levar uma TV de presente para a mãe e Luzimar, com a compra para o jantar da noite de natal.

Elas, coadjuvantes na narrativa, vivem em função dos homens, a começar por Toninha, que se cuida e cuida da casa à espera do marido Luzimar. Outro exemplo é Dona Marta, a mãe de Gildo, dominada pelos desmandos do filho e tratada como sua empregada. Também a mãe de Zunga, Bibica (Camilla Amado), que aparece sempre em busca do filho para levá-lo para casa, mas nunca o encontra. Quando enfim isso acontece na noite de natal, Zunga age com violência para tomar-lhe o dinheiro guardado e que ele entrega em seguida para Toninha.

Nosso último exemplo é a irmã de Luzimar, Hélia (Cyria Coentro), trabalhadora da fábrica, que aparece nas primeiras cenas do filme cuidando da mãe dos dois, que se encontra internada. Hélia pede a Luzimar que visite sua mãe, já que há tempos ele não o faz. Com o avançar da narrativa, num momento em que os ânimos de Gildo e Luzimar já estão exaltados, Gildo força Luzimar a entrar na fábrica e pedir a Hélia que converse com ele para que tentem resolver o caso de amor que tiveram no passado. Apesar das negativas, Hélia se vê forçada a abandonar o trabalho para conversar com Gildo, demonstrando a submissão

característica de todas as personagens femininas da trama, mesmo num contexto de uma mulher que trabalha fora de casa e tem independência financeira. Pelo relacionamento que não durou, Gildo culpa Hélia, dizendo que ela agia como se sentisse superior a todos ali.

Pra você ninguém servia, né, Hélia? Você sempre teve esse jeito de gente que pensa que é mais do que é.

Essa conversa ocorre no espaço de trabalho, a fábrica, nesse caso confundida com o espaço doméstico, afinal, já que é ali que passam a maior parte de seu tempo, é ali que lhes resta tratar de assuntos particulares.

O mote principal de *Redemoinho*, como demarca o diretor José Luiz Villamarim, é a questão do deslocamento, do fugir para não encarar uma realidade traumática. Nessas condições, São Paulo surge para Gildo como uma alternativa utópica, no sentido literal do termo: longe dos problemas, mais oportunidades de estudos, de trabalho, de vida. Uma espécie de eldorado. Quando ele volta, no entanto, parece que a utopia não se realizou. Sair de Cataguases não resolveu os problemas que atormentavam Gildo quanto ao amigo que morreu, apenas os tirou de vista temporariamente.

É bem verdade que esse afastamento provocou um processo de desenraizamento em Gildo, o que de algum modo o desobriga de se comprometer com os códigos daquele espaço, mas o encontro com o amigo Luzimar lhe apresenta a possibilidade de revisitar o passado, que ele percebe que se lembrava de forma nostálgica. Ao estar nesses lugares novamente, entretanto, Gildo nota que eles não eram bem como ele havia idealizado na memória. O amigo Luzimar, por exemplo, não era apenas aquele do time de futebol como Gildo comenta ao ligar para o irmão Gilmar. Nem mesmo o encontro com Hélia foi como ele imaginou, afinal, tanto tempo depois, eles já não são mais os mesmos e a tentativa de retomar algo do passado parece não fazer sentido quando se reencontram.

A discussão sobre o trabalho atravessa o filme na medida em que a posição social que cada personagem ocupa é fortemente discutida pelos protagonistas, que se acusam de covardia. Aquele que abandonou a cidade pequena obteve um suposto sucesso profissional, mas é acusado de fugir das consequências da morte do amigo

de infância, enquanto aquele que permaneceu, ajustando-se às possibilidades que o local apresentava, é acusado de covardia por não ter partido para buscar mais oportunidades de sucesso profissional.

Por tudo que já expomos, é possível dizer que Luzimar e Gildo além de se distinguirem na performance de suas masculinidades, são personagens opostos quanto à transparência e previsibilidade de suas ações. Luzimar, por exemplo, sabemos já na primeira hora que é funcionário da fábrica há anos. Trabalhador comprometido, ocupa a função de encarregado, o que o coloca em posição de certa liderança em relação a outros operários. Conhecemos sua casa, sua esposa, a bicicleta, que é seu meio de locomoção, e as limitações de seu corpo, através do aparelho auditivo que usa. Seus vínculos com a cidade são percebidos pois ele é reconhecido e respeitado por onde passa e demonstra compreender as dinâmicas dali também. Tem um nome a zelar e preza por ele, afinal, não é uma alternativa ir embora se algo de ruim lhe acontecer. É pensando nisso, por exemplo, que ele que se nega a ir ao bordel com Gildo.

O corpo de Luzimar, disciplinado pelo trabalho e totalmente disponível, haja vista sua dificuldade de se despedir de Gildo, contrapõe-se ao amigo de infância, que se permite desfrutar o lazer ao visitar a mãe. É o típico antagonismo que gera conflitos entre o turista e o morador local: enquanto um busca subverter as temporalidades e quiçá as espacialidades de sua rotina, que lhe representam amarras, o outro, que está envolvido nessas obrigações, não tem as mesmas disponibilidades. Apesar do fim da jornada e a pausa para o natal, o desfrute parece não pertencer mesmo a Luzimar, que, num dos poucos dias de descanso do ano, se vê confrontado com o passado traumático e tem ainda sua esposa atacada por Zunga.

Gildo, por sua vez, empreendedor de si, como diriam Laval e Dardot (2016), age com a independência e a fluidez que faltam a Luzimar. Ele traz ao cotidiano pouco agitado em que se ambienta o filme de Villamarim, o contraponto. Sua chegada é o redemoinho que levanta a poeira, embora ainda presente, mas já acomodada, do passado. Diz que obteve sucesso na carreira, mas não sabemos exatamente como, fala do irmão, da esposa e das filhas, mas também não temos acesso a eles e nem mesmo à sua casa atual, que poderia nos dar pistas sobre a vida

que de fato leva. Mesmo sua relação com a mãe se dá e é tensionada apenas pela questão financeira, em detrimento de qualquer possibilidade de relação afetiva, a ponto de ele deixar claro que sua visita se deu unicamente porque ele precisava fechar a venda da casa que a mãe mora, mas que por herança, pertence em parte a ele e ao irmão.

Parecem exprimir sujeitos de espaços e tempos distintos. Um representa vários dos signos da modernidade: seus vínculos fixos e rígidos ao espaço urbano, aos bairros operários, ao cargo na fábrica grande (como a de *Arábia*, aliás), o que inclui seus equipamentos complexos e barulhentos, a transparência e a previsibilidade nas ações. Como diz Byung-Chul Han (2017) é um sujeito obediente que reprime suas inclinações para o prazer em função da virtude, acreditando em um deus kantiano que lhe dará a gratificação na exata medida de sua moralidade. Gentil, um tanto quanto sensível e disponível, é um tipo que não ameaça a coesão social. O outro, por sua vez, personagem nebuloso, tem muitas das características do sujeito que incorpora esse novo espírito do capitalismo, como lembram Boltansky e Chiapello (2009): núcleo familiar e emprego, nada muito definido, sequer sabemos se realmente existem. Nenhuma vinculação ao espaço e à família de origem, crise da identidade justificada pelos rumos que sua vida tomou. A casa que conhecemos é de sua mãe, onde ele passou parte da infância. Longe das responsabilidades da vida adulta, como o emprego e a família, e na casa da mãe, é como se Gildo fosse dominado pelos sentimentos adormecidos por tantos anos. Mergulhado em si mesmo e em busca de uma gratificação imediata, é um sujeito em constante sentimento de carência e de culpa. Esse sim, coagido por si próprio a superar-se, é um sujeito prestes a romper com as convenções esperadas para os comportamentos da *classe-que-vive-do-trabalho*.

O grande mérito dessa narrativa, a nosso ver, está no olhar direcionado aos dramas profundos e amargos dessa classe operária, que não são apenas relacionados ao trabalho, embora ele reflita fortemente suas possibilidades de ação perante os conflitos que emergem. Envolvente e denso, *Redemoinho* demonstra a precarização da vida quando observamos de forma ampliada um episódio como o reencontro dos amigos de infância. Para além de toda a carga de violência simbólica representada, não podemos deixar de destacar, assim como o filme não deixa de abordar, o terror da criminalidade a qual é submetida Toninha, a personagem de Dira Paes, que é

relativizada considerando o contexto inscrito na realidade social e que ela, ao menos no primeiro momento, preferiu ocultar. Se observarmos pelo ponto de vista do trabalho, ela sim é a personagem que sofre a mais forte objetificação nesta trama, fruto de uma identidade associada ao trabalho de forma cruel, o que reforça que as desigualdades de gênero se inscrevem também no campo do trabalho de forma bastante acentuada.

5.

Conclusões

Em 1996, o cineasta Arnaldo Jabor, que à época era articulista da Folha de São Paulo, escreveu um texto narrando as cobranças que sofria para voltar a fazer cinema¹⁶. Para justificar o porquê dessa pausa na carreira de cineasta, Jabor fez uma crítica ao cinema de sua época, que ele considerava ter perdido “a magia de antes”, e lembrou de uma frase atribuída a Humberto Mauro. Melhor deixar que o próprio Jabor explique:

Para Humberto Mauro, o célebre cineasta-fundador dos anos 20/30, "cinema é cachoeira". Por quê? Vou contar.

Quando ele fazia seus filmes de fundo de quintal ainda em Cataguazes, depois na Cinédia no Rio, todo amigo que ele encontrava na rua dizia para ele: "Humberto, meu querido, você precisa é ir ao meu sítio lá em Correias, ou lá nos cafundós, filmar a cachoeira que tem lá! Você precisa ver que cachoeira!" E o Humberto Mauro ficava com aquilo na cabeça: "Por que querem que eu filme cachoeiras?"

Um dia, ele estava dando uma palestra para uns cinéfilos de um cineclube do interior, quando, já na estação, atrasado para pegar o trem, um garoto agarrou-o pelo paletó e perguntou-lhe sobre o grande enigma: "Seu Mauro, afinal de contas, o que é a essência, a 'alma' do cinema?"

E o velho Mauro, correndo atrás do vagão que partia, deu a grande definição, no meio da fumaça da locomotiva: "Cinema, meu filho, é cachoeira!"

Na sequência do texto, Jabor faz uma defesa da importância de se pensar o cinema como movimento. A metáfora da cachoeira utilizada por Mauro nos lembra que a correnteza é livre e se faz por si só. Justamente nessas características é que estão sua singularidade e beleza. Ao traçarmos um paralelo com o cinema, percebemos que a permanência de uma obra cinematográfica ao longo do tempo expressa sua capacidade de fluir e a sua força, assim como uma correnteza. Utilizando-se da máxima "heraclitiana", ainda, Jabor faz uma defesa sobre a importância de obras em que novas camadas são reveladas a cada vez que são acessadas. Que não são feitas para consumo imediato e assim ser logo em seguida descartadas. Que não são datadas. Pelo contrário, entendemos que Jabor faz neste

¹⁶ Esse texto está disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/9/17/ilustrada/22.html>. Acesso em 7 ago. 2023.

texto uma defesa de que o valor das obras está em sua dinamicidade e na capacidade de permanecer como fonte perene de novas possibilidades cada vez que um espectador tem acesso a elas, afinal, com o tempo, muda o filme e mudamos nós.

Sobre filmar a natureza, Mauro ainda teria dito: “A gente tem que surpreender a natureza. Eu não filmo uma cachoeira assim de cara, não. Me escondo atrás de uma bananeira para ela não saber que está sendo filmada. Senão, a água começa a cair diferente”¹⁷. Dessa assertiva, depreendemos a relação de um cineasta com a busca por autenticidade e por algo que se aproxima do natural. Disso, entendemos que o cinema não enclausura uma realidade, mas, sim, é instrumento para pô-la em movimento. Considerando essa metáfora, o cinema pode ser pensado também como um instrumento pelo qual as urgências humanas vão tomando forma e então vão sendo elaboradas.

É claro que estamos tratando aqui de declarações dadas em e sobre outro período do cinema nacional, mas, como já defendemos, compreender as características do pensamento vigente nesses períodos nos ajuda a olhar para as permanências e atualizações dos filmes que selecionamos como *corpus* em nossa análise sobre o campo do trabalho. Destarte, essa não deixa de ser uma reflexão que nos ajuda a pensar o cinema atual.

No decorrer de nossa argumentação acerca das figurações do trabalho no cinema de ficção brasileiro do século XXI, apontamos evidências da transformação nas relações e formas de trabalho na atualidade se comparadas a essas mesmas questões no decorrer do século XX. No século passado, no Brasil e em diversos países do mundo ocidental, que são as referências que utilizamos nesse trabalho, a classe trabalhadora conseguiu galgar várias conquistas no que se refere aos direitos relacionados ao trabalho.

Claro que, como já apontamos, é importante assumir que esses avanços na proteção trabalhista são resultados de tensionamentos entre os trabalhadores e as forças que se opunham a esse modelo. Por muito tempo, a massa de trabalhadores conseguiu traduzir seu papel vital na economia em poder político. Como explica David Harvey (1996), é bem verdade que essa força política era resultado de um

¹⁷ Disponível em: <https://www.fundacaopetrojildo.org.br/rpd-henrique-brandao-humberto-mauro-cinema-e-cachoeira/>. Acesso em ago. 2023.

jogo em que os sindicatos mantinham o controle dos operários e da produtividade, enquanto que em troca os patrões garantiam salários e benefícios que estimulavam os trabalhadores a não se rebelarem, mas isso não se restringe a um simples embate localista.

Em uma escala mais ampla, há autores que, para explicar a agenda pública em prol do trabalhador, defendem que nos países liberais as concessões eram feitas em concordância com o próprio capital, de forma a garantir o controle de um discurso que lhe conferisse equilíbrio frente a outras alternativas econômicas que pudessem emergir. Da mesma forma, em locais onde o socialismo era adotado como paradigma econômico, a ação política não caminhava a uma ortodoxia completa justamente para forjar um contrapeso equilibrado às forças capitalistas. Ou seja, havia concessões de ambos os lados na tentativa de capitalizar vantagens e aderências ao sistema econômico vigente. Para entender esse fenômeno, podemos recorrer à fala de Foucault (1983), que lembra que já há algum tempo as artimanhas utilizadas pelo poder para se consolidar vem se tornando cada vez menos coercitivas e passam pela criação de uma noção positiva de ganhos para os dominados, que deve se converter em apoio.

No período após a Segunda Grande Guerra, que ficou conhecido como os anos dourados do capitalismo, a economia mundial alcançou taxa recordes de crescimento, o que foi acompanhado pela elevação dos padrões de vida de uma boa parte da população sustentando também pelo chamado estado de bem-estar social. Isso muito se deve ao sistema de produção fordista que, segundo Harvey (1996), tinha fortes impactos na cultura da época, incentivando tanto a produção quanto o consumo em massa, processo do qual derivava uma nova estética e a mercadificação da cultura. No final da década de 1960, entretanto, começaram a surgir os primeiros indícios de desaceleração do crescimento econômico até que esse longo período de crescimento econômico chega ao esgotamento. É claro que para uma questão tão complexa como essa, diversas interpretações vão tentar dar conta de explicá-la. Aqui, pretendemos nos ater a um ponto em específico: pode se dizer que até certo momento, houve uma confiança de que o liberalismo econômico proporcionaria autonomia suficiente às pessoas para que através do trabalho fosse possível conquistar uma vida mais digna e livre de opressões. Essa utopia, por diversos motivos, parece ter ficado no passado.

Podemos dizer, inclusive, depois de nossas incursões nessa tese, que uma ruptura com esse paradigma positivo acerca do progresso que o capitalismo, através de seu modelo neoliberal, poderia proporcionar, afeta de diversas formas as maneiras pelas quais construímos nossas subjetividades. Nesse contexto, as relações de trabalho e as formas de identificação do trabalhador a uma classe e a um coletivo de trabalho mudaram muito desde as décadas finais dos anos 1900 para cá.

Naquele momento de expectativa positiva, como vimos, o cinema brasileiro refletia o propósito de muitos intelectuais em conscientizar, informar e educar as pessoas, especialmente os trabalhadores, para que compreendessem a necessidade de lutar pelos seus direitos. Não raro, nas representações desse período muitos dos personagens marginalizados aparecem caricaturados, como lembra Bernardet (2003).

Ao refletir sobre a forma como que alguns intelectuais lidavam com sua prática e com o mundo que os cercava, Foucault formula um raciocínio que merece a citação aqui em nossas conclusões:

O que os intelectuais descobriram depois da recente arremetida é que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor do que eles; e elas o dizem muitíssimo bem. Mas existe um sistema de poder que barra, interdita, invalida esse discurso e esse saber. Poder que não está apenas nas instâncias superiores da censura, mas que se enterra muito profundamente, muito sutilmente em toda a rede da sociedade. Eles próprios, intelectuais, fazem parte desse sistema de poder: a idéia de que eles são os agentes da “consciência” e do discurso faz, ela mesma, parte desse sistema. O papel do intelectual não é mais o de se posicionar “um pouco à frente e um pouco ao lado” para dizer a verdade muda de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder ali onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento disso: na ordem do “saber”, da “verdade”, da “consciência”, do “discurso” (FOUCAULT, [1972] 2003, p. 39).

Por óbvio, esse não é o fim da linha para os intelectuais que ao partir do esforço até legítimo de buscar a alteridade “representavam” o outro de classe, falavam por ele. Deve-se considerar que, tradicionalmente no Brasil, fazer cinema não é algo que esteja ao alcance de toda a população e isso perdura ainda hoje, quando se percebe um avanço na democratização das possibilidades de narrar através do cinema. Antes, então, quando ainda mais limitadas eram as possibilidades de produção, Bernardet avalia que houve casos de uma ação

paternalista que saia em defesa dos oprimidos e inclusive de tentativas de reparação histórica nas quais parecia que se buscava uma homenagem os empregados, de forma a salvá-los pelo cinema da injustiça social e apagamento de tantos anos. O resultado, é claro, é de uma leva de filmes que refletem o contrário do que buscam, prolongando a situação de dominação, se não através de uma forma clara, através das construções tácitas presentes nos filmes.

Assim, as reflexões que associam arte e política, aliadas às questões conjunturais que citamos, nos levam a um quadro de atualização da figura do trabalhador, que procuramos mostrar em nossa análise de *Arábia*, *Corpo Elétrico*, *Temporada* e *Redemoinho*.

Embora os filmes que analisamos mais especificamente em nossa pesquisa não façam menção direta a obras anteriores, não é exagero pensar que a saída dos trabalhadores da fábrica em *Corpo Elétrico*, a saída dos agentes de endemia de sua base em *Temporada*, a saída de Luzimar, sozinho, em *Redemoinho*, “bebem na fonte” de um cinema anterior que discutiu o trabalho e podem assim nos remeter à cena inaugural do cinema projetada em 1895 pelo equipamento dos irmãos Lumière.

Lembramos ainda que, embora notemos a permanência do espaço da fábrica nas narrativas que analisamos, podemos perceber que a intriga principal em geral se desenvolve fora desse espaço, seja no lazer de Elias, de *Corpo Elétrico*, ansioso pelos encontros ao fim do dia, da semana, sem o uniforme que lhe identifica sob o regime que tolhe sua criatividade ou no lazer de Luzimar, parado no caminho de casa por Gildo em *Redemoinho*. O trabalho na contemporaneidade, assim, escorre pela vida privada, não há uma divisão estanque que separe o sujeito/objeto daquela que é sua função laboral. Basta lembrar do barulho do trem que passa à margem das casas na vila operária onde se passa *Redemoinho*. O barulho ensurdecedor interrompe os diálogos a qualquer momento, faz tremer as casas, e lembra-os que, mesmo que estejam fora do trabalho, ele é sua sina.

Podemos refletir sobre esses longa-metragem ainda, a partir da síntese hegeliana que Cristiano, de *Arábia*, faz durante sua escrita memorialística. Ela é extremamente interessante, mas não a única possibilidade de resistência possível. Já que o universo contemplado nas narrativas contemporâneas é o do indivíduo, a

construção feita por ele através de seu percurso de vida organiza e dá sentido aos fatos, dando assim uma noção de estabilidade, continuidade para uma vida que parecia começar de novo a cada dia. O enredo de *Arábia* denota, à primeira vista, a expressão máxima da tomada de consciência e a realização do sonho do intelectual cinema- novista. Ao se pôr a escrever é que ele percebe a urgência daquele ato. O acidente que sofre ao final nos lembra, contudo, que superação do estado das coisas já está no processo de tomada de consciência e não somente na ação que deriva dela. Podíamos imaginar um desfecho em que Cristiano se revoltasse contra a fábrica, pactuasse uma greve com seus colegas. Mas parece que João Dumans e Affonso Uchoa preferem não determinar sua ação e nem mesmo se ela se materializaria. No estágio atual do capitalismo, aliás, nada é posto em definitivo, afinal é próprio de sua gestão interna este estado perpétuo de insegurança e fluidez e isso reflete também no campo da arte, especialmente no cinema. Lembremo-nos: cinema é cachoeira.

No caso dos amigos que se reencontram em *Redemoinho*, a crueldade do crime que cometeram contra o colega do time de futebol, mesmo que na infância, nos apresenta a uma classe trabalhadora que, assim como qualquer outra, está sujeita a profundos traumas causados pelos seus próprios desvios de caráter/travessuras. Há um quê de vilania em Gildo, há também uma arrogância que lhe leva à negação da responsabilidade mesmo diante de seus pares. Não estamos falando nem de justiça criminal, afinal a trama não menciona se houve alguma pena atribuída pelo crime. Estamos falando de um acerto de contas entre dois homens, adultos e capazes o suficiente para resolverem suas pendências. *Redemoinho* nos mostra as divergências entre aqueles que, vindo do mesmo lugar, enxergam o mundo de formas tão distintas.

Se ali se humanizam pela raiva, pelo trauma, pela vergonha, no outro oposto vimos Juliana, de *Temporada*. Na nova cidade, ela constrói novos afetos e é a partir deles que ela se encoraja a se embelezar. A reivindicação do cuidado de si atesta a mudança que é construída na trama de *Temporada*. Como dissemos, a virada ali é estética, não está no roteiro. Da expressão tímida do primeiro minuto ao riso incontido de quando ela prega uma peça nos amigos e sai pela estrada sozinha no carro deixando-os para trás, *Temporada* é uma lição de possibilidades. Algo muda dentro de Juliana. Também essas formas de ser e estar no mundo são subversivas.

Não à toa essa sensibilidade: o núcleo que responde pela obra, diretor, equipe de produção, atriz, todos têm o pé fincado no interior de Minas Gerais, onde se passa o filme.

Os afetos também incomodam o chefe de Elias, de *Corpo Elétrico*, que tenta interditá-lo ao perceber sua aproximação com os colegas da fábrica. O que estariam tramando ao se juntarem? O que há de tão interessante para compartilharem uns com os outros? O que de tão fértil pode ocorrer para que queiram mais e mais se relacionar? Essa é uma perspectiva de se pensar considerando um contexto em que alguns autores, como Santos (2020), apontam que o problema do nosso tempo está na dominação articulada e na resistência fragmentada: os afetos se consolidam como uma alternativa à desumanização completa. Mesmo após os rudes acontecimentos a que somos expostos em *Redemoinho*, a vida se refaz com a chegada do filho de Luzimar e Toninha.

Por fim, nota-se que os filmes que compõem nosso *corpus* apresentam narrativas que podem fazer romper com o *status quo* sem que necessariamente sejam tidas como obras de temáticas sociais sob um olhar imediato. São filmes que trazem temas políticos, mas não levantam bandeiras e não trazem respostas prontas, apenas apresentam com seus recursos e estilos os assuntos que pretendem discutir. Tratam-se de construções narrativas lentas, como o próprio ritmo da vida comum, em que os diretores acabam prezando mais a narrativa melancólica que a via trágica. Filmes que ao se apropriarem do cotidiano de uma fração do proletariado brasileiro, mostram micro resistências, avanços e retrocessos no que se refere ao gênero, ao corpo, à subjetivação. O estudo dessas categorias, aliás, faz-nos lembrar que a complexidade de articulação entre os modos de dominação contemporâneos (quais sejam o capitalismo, o patriarcado e o racismo) nos impele a não prescindir de estratégias e instrumentos hábeis e engenhosos de resistência. Logo, ao nosso ver, os quatro filmes que compõem o *corpus* dessa tese parecem refletir um momento de luta pulverizada e, por isso, de eficácia por vezes duvidosa. Mas ainda assim, ressaltamos, luta.

Nesse cinema, podemos observar um discurso onipresente nas falas dos diretores em buscar fugir dos estereótipos com os quais os trabalhadores sempre foram identificados. Mas é bem possível que essa seja uma característica do recorte

que fizemos e não algo que se aplica à maioria do cinema nacional. Considerando que não há lado de fora desse sistema econômico, visto que ele “estende a lógica do capital a todas as esferas da vida”, como dizem Laval e Dardot (2016, p.7), o que precisamos é compreender como cada um está incluído, se posiciona e age perante a essa conjuntura.

Dessa forma, as ações de resistência praticadas pelos personagens desses filmes em muito se diferem daquelas apresentadas pelos filmes modernos, pautados pela utopia que passava pelo projeto coletivo. Assim, as questões que emergiram dos filmes desenham se não um panorama, ao menos um quadro sobre como o trabalho é apresentado no cinema hodierno. De sua parte, esses quatro filmes apresentam questões a serem pensadas e que podem produzir mudanças na ordem sensível que permitem, quiçá, a redefinição da partilha de espaços, tempos e visibilidades.

*en la lucha de clases
todas las armas son buenas
piedras
noches
poemas*

Paulo Leminski

6.

Referências bibliográficas

ABREU, Andrea Vicente Toledo. **Aprendizados intergeracionais em cinema**: de Humberto Mauro ao polo audiovisual da Zona da Mata mineira. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Educação, 2020.

ALVES, Giovanni. **Trabalho e Mundialização do Capital**: a nova degradação do trabalho na era da globalização. 2. ed. Londrina: Práxis, 1999.

ANDRIOLI, Wallace. **O operário no cinema brasileiro**. Disponível em Revista Moviement, 20 de abril de 2018, <https://revistamoviement.net>. Acesso em jun. 2023.

ANTUNES, Ricardo. **Adeus ao trabalho**. Ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade do mundo do trabalho. São Paulo: Cortez, 2006.

_____. **Infoproletários**: a degradação do trabalho virtual. São Paulo: Boitempo Editorial, 2009.

_____. **Os sentidos do trabalho**. Ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho. São Paulo: Boitempo, 2001.

_____. **O privilégio da servidão**. São Paulo: Boitempo, 2018.

AZIZE, Rogério Lopes. **Desemprego executivo**: a crítica ao terceiro espírito do capitalismo no cinema contemporâneo. Revista. Brasileira de Ciências Sociais. [online]. 2009, vol. 24, n. 69, p. 81-91. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69092009000100006&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em 17 maio 2021.

BARRETO, Francismar Ramirez; HAZIN, Elizabeth. **Luiz Ruffato**: o começo e o fim dependem do ponto de vista. Scripta, Belo Horizonte, v. 12, n. 23, p. 263-277, 2008. Disponível em: <https://bit.ly/2KLNPVN>. Acesso em: 1 jul. 2023.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**. In: Magia e técnica, arte e política. Brasília: Editora Brasiliense, 1987.

_____. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. (Obras Escolhidas Volume III). Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **O que é cinema**. Brasília: Editora brasiliense, 1996.

_____. **Operário, personagem emergente**. In: NOVAES, Adauto (org). Anos 70: cinema. São Paulo: Europa, 1979-1980. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/operario-personagem-emergente/>. Acesso em maio 2023.

BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Ève. **O novo espírito do capitalismo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. Por uma ciência das obras. In: **Razões práticas sobre a teoria da ação**. Campinas: Papius, 1996.

CAETANO, Marcelo. **Corpo Elétrico**: entrevista exclusiva com Marcelo Caetano e Kelner Macedo. Entrevista concedida a Robledo Milani. Revista Papo de Cinema, agosto de 2017. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/corpo-eletrico-entrevista-exclusiva-com-marcelo-caetano-e-kelner-macedo/>. Acesso em 12 jul. 2023.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e cidadãos**: Conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

CANDIDO, Antônio. **A vida ao rés-do-chão**. In: A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 13-22.

CARDENUTO, Reinaldo. **Entrevista. ABCD em Revista**: O cinema nacional e o trabalho. Exibido em 13 jul. 2012. Parte 1 disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=GwabxyzKelU>. Parte 2 disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=dBm0CyxiEQI>. Parte 3 disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=IEE2pk6YtiM>. Acesso em 30 abr. 2020.

_____. **O cinema político de Leon Hirzman**: engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro. Tese (doutorado). Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, Programa de pós-graduação em meios e processos audiovisuais, 2014.

_____. **O golpe no cinema**: Jean Manzon à sombra do Ipês. ArtCultura, Uberlândia, v. 11, n. 18, p. 59-77, jan.-jun. 2009. Disponível em <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/7305/4712>. Acesso em 02 maio 2023.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**: 1. Artes de Fazer. Petrópolis: Vozes, 2014.

COSTA, Thalles, G. C. **Cantos de trabalho no cinema brasileiro**: uma análise das obras de Humberto Mauro e Leon Hirszman. Dissertação (mestrado). Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, 2015.

COUTINHO, Mário Alves. **A invenção do realismo, ou Tudo o que vive é sagrado**. In: BAZIN, André. O realismo impossível. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017.

DAL ROSSO, Sadi. **Mais Trabalho!**: a intensificação do labor na sociedade contemporânea. São Paulo: Boitempo, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Povos expostos, povos figurantes**. VISTA – Revista de Cultura Visual: nº 1, p. 16 – 31, 2017.

_____. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Ed. 34, 2017.

_____. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FAROCKI, Harun. **Desconfiar de las imágenes**. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.

FIGUEIREDO, Vera Follain de. **A ficção equilibrista**: narrativa, cotidiano e política. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2020.

_____. **Narrativas Migrantes**: literatura, roteiro e cinema. Rio de Janeiro: Ed. PUC-RIO: 7 Letras, 2010.

FIGUEIREDO, Vera Follain; MIRANDA, Eduardo. **Narrativa e ética no cinema brasileiro do século XXI**: a questão do ponto de vista. Revista Lumina. Juiz de Fora, PPGCOM – UFJF, v. 13, n. 1, p. 47-61, jan./abr. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/26076>. Acesso em maio 2023.

FIGUEIREDO, Vera Follain de; SICILIANO, Tatiana Oliveira; MIRANDA, Eduardo. **O tempo subtraído**: cotidiano e trabalho no cinema brasileiro do século I. XXVIII Encontro Anual da Compós, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre - RS, 2019. Disponível em: http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_9M453JEJ1MF7MEX1KTOQ_28_7294_11_02_2019_17_47_57.pdf. Acesso em 30 abr. 2019.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.

FOUCAULT, Michel. **A escrita de si**. In: _____. Ditos e escritos. 1983.

_____. **Aula de 21 de março de 1979.** In: _____. O nascimento da biopolítica. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **O nascimento da biopolítica.** São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **Os intelectuais e o poder:** conversa com Michel Foucault em 4 de março de 1972 (entrevista realizada por G. Deleuze). In: M.B. da MOTTA (org.), Ditos e escritos IV: Estratégia, poder-saber. Rio de Janeiro, Forense Universitária, p. 37-47, 2003.

_____. **Vigiar e Punir:** nascimento da prisão. Trad. Lígia M. P. Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1983.

GEERTZ, Clifford. **Estar lá.** In: _____. Obras e vidas: o antropólogo como autor. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: Editora UFJF. 2009.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte.** São Paulo: Perspectiva. Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

GORZ, André. **Metamorfoses do trabalho:** crítica da razão econômica. São Paulo: Annablume, 2003.

HAN, Byung-Chul. **Psicopolítica.** Belo Horizonte: Âyiné, 2018.

_____. **Sociedade do cansaço.** Petrópolis: Vozes, 2017.

Harvey, David. **A condição pós-moderna:** uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

IMANISHI, Raquel; SARAIVA, Leandro. **Transcrição de entrevista com Ismail Xavier realizada em 2003.** Não publicada.

LABAKI, Amir. **Introdução ao documentário brasileiro.** São Paulo: Francis, 2006.

LAVAL, Christian; DARDOT, Pierre. **A nova razão do mundo:** ensaio sobre a sociedade neoliberal. São Paulo: Boitempo, 2016.

LAVILLE, Christian. **Um diálogo entre o objeto e o método.** Revista Linhas Críticas, Brasília, v.5, n.9, jul. a dez. 99, p.119-128. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/linhascriticas/article/view/2760>. Acesso em 10 mar. 2023.

MARCONI PEREIRA, Dieison. **Ensaio sobre autorias queer no cinema brasileiro contemporâneo.** Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Porto Alegre, BR-RS, 2020.

MARX, Karl. **O capital** – crítica da economia política. Tomo II. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

MASSAGLI, Sérgio Roberto. **Homem da multidão e o flâneur no conto “O homem da multidão” de Edgar Allan Poe**. Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários. Volume 12. p.55-65. Jun. /2008.

Disponível em:

http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol12/TRvol12f.pdf. Acesso em 6 jul. 2023.

MAUSS, Marcel. **As técnicas do corpo**. In: _____. Sociologia e antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. **A noite dos proletários**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Ed.34, 2005.

_____. **A estética como política**. In: Revista Devires: Cinema e Humanidades. Belo Horizonte, v. 7, nº2, jul-dez/2010, p.14-36. Disponível em: https://issuu.com/revistadevires/docs/devires_v7n2. Acesso em 10 jul. 2021.

_____. **Em que tempo vivemos**. In: Revista Serrote. Rio de Janeiro: IMS, n. 16, março/2014, p.203-222.

_____. **O que significa estética**. Projeto Imago, [s. l.], out. 2011. Disponível em: <http://bit.ly/3a46k2c> . Acesso em: 13 jun. 2019.

RIBEIRO, Ana Paula Alves. **A beleza ordinária da vida**. Revista e-metropolis, nº 38, ano 10, setembro de 2019. Disponível em: http://emetropolis.net/system/artigos/arquivo_pdfs/000/000/300/original/emetropolis38_resenha.pdf?1573345605. Acesso em jul. de 2023.

SANTOS, Boaventura de Souza. **O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do sul**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Tradução Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O esplendor das coisas: o diário como memória do presente na Moscou de Walter Benjamin**. In: Revista Escritos Nº3. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009, p. 161.

SILVA, Eduardo Miranda. **A eletricidade dos corpos contra a eletricidade do capitalismo**. Revista e-metropolis, nº32, ano 9, p.65-68. Disponível em: <https://www.observatoriodasmetropoles.net.br/resenha-%E2%8E%AE-eletricidade-dos-corpos-contra-eletricidade-do-capitalismo/>. Acesso em 5 jul. 2023.

SOUTO, Mariana. **Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema contemporâneo**. Tese (doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Departamento de Pós-Graduação em Comunicação Social, 2016.

SENNETT, Richard. **A corrosão do caráter**: desaparecimento das virtudes com o novo capitalismo. São Paulo, SP: Record, 2012.

SERELLE, Marcio. **Narrativa sobre um poder afável**: trabalho e racionalidade neoliberal em *Estou me guardando para quando o Carnaval chegar*. RuMoRes, [S. l.], v. 14, n. 28, p. 267-284, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/176573>. Acesso em: 2 jul. 2021.

STANDING, Guy. **O precariado**: a nova classe perigosa. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.

SUPPIA, Alfredo. **Labirintos do trabalho no cinema brasileiro**: Fragmentos para uma história da representação da classe trabalhadora no filme de ficção. Revista Significação. 2014, v. 41, n. 41, p. 178-197. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/83426>. Acesso em 30 abr. 2020.

UCHOA, AFFONSO. **A periferia reimaginada**: uma conversa com Affonso Uchoa. Entrevista concedida a Maria Chiaretti; Mateus Araújo. Revista Aniki, Portugal, vol.7, n.º 2, 192-211, 2020.

UCHOA, Affonso; DUMANS, João. **“É inconcebível olhar as pessoas como instrumentos de discursos prévios nossos”**. Entrevista concedida a Adriano Garret. Revista Cine Festivais, 2019. Disponível em: <https://cinefestivais.com.br/affonso-uchoa-e-joao-dumans-falam-sobre-o-filme-arabia/>. Acesso em jun. 2023.

VILLAMARIM, José Luiz. **O trabalho de ser Villamarim**. Entrevista concedida a Daniel Oliveira. Jornal O tempo, Belo Horizonte, janeiro de 2017. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/o-trabalho-de-ser-villamarim-1.1426203>. Acesso em 12 out. 2019.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **Economia e sociedade**: fundamentos da sociologia compreensiva. Brasília: UNB, 1999.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. **São Paulo no cinema**: expansão da cidade máquina, corrosão da cidade arquipélago. Sinopse 11, 2006, p.18-25. Disponível em: https://edisdisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6170682/mod_resource/content/1/Sao%20paulo%20no%20cinema%20-%20O%20invasor%20x%20Sao%20Paulo%20S%20A.pdf. Acesso em 17 out. 2022.

Filmes

ARÁBIA. Direção: Affonso Uchoa e João Dumans. Belo Horizonte: Embaúba Filmes, 2018. 1 filme (97 min.)

CORPO ELÉTRICO. Direção: Marcelo Caetano. São Paulo: Plateau Produções e África Filmes, 2017. 1 filme (94 min.).

REDEMOINHO. Direção: José Luiz Villamarim. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2016. 1 filme (100 min.).

TEMPORADA. Direção: André Novais Oliveira. Contagem: Filmes de Plástico, 2018. 1 filme (114 min.)