

GILMAR SANTANA

MUITA GENTE CHEGOU PARA CONTAR:

Classes Populares nos Filmes Brasileiros dos Anos 80

Dissertação de mestrado apresentada
ao Departamento de Sociologia do Instituto
de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade
Estadual de Campinas, sob a orientação do Prof. Dr.
José Mário Ortiz Ramos

Este exemplar corresponde à
redação final da dissertação
defendida e aprovada pela
Comissão Julgadora em
15/04/99.

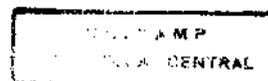
Prof. Dr. José Mário Ortiz Ramos (Orientador)

Prof. Dr. Octávio Ianni

Prof. Dr. Rubens Luis Ribeiro Machado Jr.

Prof^a Dr^a Élide Rugai Bastos (suplente)

Abril/ 1999



9912-133

UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	
V.	
TÍTULO	37875
PR	229/99
C	X
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	11/06/99
N.º CPD	

CM-00125375-1

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

Santana, Gilmar
 Sa 59 m **Muita gente chegou para contar: classes populares nos filmes
 brasileiros dos anos 80 / Gilmar Santana. -- Campinas, SP :
 [s.n.], 1999.**

Orientador: José Mário Ortiz Ramos.
**Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
 Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.**

**1. Cinema. 2. Sociologia da cultura. 3. Arte e sociedade.
 4. Comunicação de massa. 5. Arte - História. 6. Cidadania.
 7. Imagem. 8. Classes populares. I. Ramos, José Mário Ortiz.
 II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e
 Ciências Humanas. III. Título.**

**Este trabalho é dedicado a
todas as pessoas humildes que,
conhecendo ou não a relevância de
suas histórias para a memória cultural
da sociedade, possuem a dignidade e
a coragem como orientadoras de suas
vidas. Entre elas, especialmente,
Maria e Antonio: meus pais.**

"A imagem transmuta o homem e converte-o por sua vez em imagem, isto é, em espaço onde os contrários se fundem. E o próprio homem se faz imagem, quando se faz outro."

Octávio Paz
Signos em Rotação

ÍNDICE

PÁGINAS

AGRADECIMENTOS	01
APRESENTAÇÃO	04
RESUMO	08
SÍNTESE DOS FILMES	09
INTRODUÇÃO	14
DOS ANOS 70 PARA OS ANOS 80	14
A. Muitas mudanças à vista	14
B. Novos olhares em nome do povo	16
C. Novos tempos ?	20
CAP. I. ESPAÇOS NARRATIVOS	25
I. 1. O ESPAÇO CENOGRÁFICO	26
I. 1. 1. A metrópole - um espaço macro	27
I. 1. 2. Moradias - um espaço micro	33
I. 2. O ESPAÇO TÉCNICO NARRATIVO	36
I. 2. 1. O som	37
I. 2. 2. Imagens cinematografadas	42

I. 3. O ESPAÇO SOCIAL NARRATIVO	46
I. 3. 1. Ambientes urbanos, organização do espaço e elementos sociais	47
I. 3. 2. Trajetos das personagens, elementos naturais e tecnológicos	54
CAP. II. OPERÁRIOS EM CONFLITO	62
II. 1. TRABALHAR É PRECISO	64
II. 1. 1. Produção em controle andam de mãos dadas	65
II. 1. 2. Poucos direitos, muitos deveres	73
II. 2. TRABALHADORES, OPERÁRIOS, COMPANHEIROS	77
II. 2. 1. Nossas pessoas comuns	78
II. 2. 2. Vivendo como ninguém quer	86
II. 3. OS CONFLITOS	93
II. 3. 1. As questões individuais	94
II. 3. 2. As questões sociais	99
CAP. III. AS MULHERES GANHAM A CENA	113
III. 1. LAR E MORADIA NÃO SÃO SINÔNIMOS NO COTIDIANO	116
III. 1. 1. A casa - habitação e convivência	116
III. 1. 2. O advento do bairro nas mãos femininas	123
III. 2. O TRABALHO FEMININO	127
III. 2. 1. Caminhos e vivências no trabalho	128

III. 2. 2. A relação com o poder	132
III. 3. A BUSCA DA PLENITUDE PELOS CAMINHOS DA AFETIVIDADE	134
III. 3.1. O encontro do amor-próprio	134
III. 3. 2. Quando o "outro" não compreende o universo feminino	141
CAP. IV. EMERGÊNCIA DO COTIDIANO E CIDADANIA	148
IV. 1. A VIDA NA METRÓPOLE	152
IV. 1. 1. As condições de vida precisam ser transformadas	153
IV. 1. 2. Desafios e alguns sinais de mudança no cotidiano	156
IV. 2. QUESTÕES EMERGENTES	158
IV. 2. 1. Migrantes, mulheres e homens: redefinição de papéis e novo perfil urbano	160
IV. 2. 2. Vida pública , privada e lazer - indícios de rompimento com o cotidiano	159
IV. 3. NOVOS AGENTES CHEGAM PARA FICAR	162
IV. 3. 1. A sociedade civil	171
IV. 3. 2. A cultura popular se expande	176
FILMES ANALISADOS (Ficha técnica)	183
BIBLIOGRAFIA	185

AGRADECIMENTOS

Quando chega o momento de agradecer a todos aqueles que durante o percurso desta jornada contribuíram direta ou indiretamente para sua realização, começa um exercício de memória fantástico: os momentos de reflexão, as inúmeras dificuldades e alegrias, as dúvidas e as certezas do caminho trilhado. Fica uma mistura de emoção e alívio por ter conseguido, diante de tantos desafios, completar este trabalho e ao mesmo tempo estar colaborando com uma pequena parcela para essa construção infinita do conhecimento humano. Acredito não ter esquecido de ninguém nesta breve lista de agradecimentos. No entanto, se houver ocorrido algum lapso nas minhas lembranças, deixo desde já meu agradecimento a vocês ausentes neste instante.

Ao professor José Mário Ortiz Ramos, orientador paciente e democrático, que soube tranquilizar meus ânimos em várias ocasiões em que era constante minha avaliação negativa sobre o que estava sendo desenvolvido. Em seus cursos e indicações, tive a oportunidade de estudar várias obras de autores que até então desconhecia. Isto me iluminou a visão sobre a cultura contemporânea e abriu minhas perspectivas de análise sociológica no campo audiovisual. José Mário acreditou na minha capacidade, muito mais do que eu próprio e mesmo agora, não tenho dimensão se correspondo às suas expectativas. Deu-me o chão necessário na hora certa para sanar as incertezas, sugerindo alternativas e sendo severo quando as divagações predominavam.

À professora Élide Rugai Bastos, participante do exame de qualificação, pelas valiosas observações e sugestões que me fizeram rever vários pontos da pesquisa, expandiram meu olhar sobre a problemática e me tiraram horas de sono. Procurei incorporar ao máximo as indicações e propostas feitas. Élide fez parte da banca entrevistadora no meu exame de seleção para entrada no curso do mestrado. Desde então, admiro sua seriedade profissional e simpatia pessoal que vieram a ser confirmadas na primeira fase de avaliação deste trabalho. Agradeço também à professora Olga Rodrigues de Moraes von Simson, também integrante da banca de qualificação, de quem já conhecia a competência e dedicação nas investigações dentro das ciências humanas, desde os tempos da pesquisa que desenvolvi no CERU sobre famílias alemãs e japonesas. Seus apontamentos e indicações bibliográficas foram surpreendentes e me orientaram em vários aspectos na análise e na escrita dos capítulos. Olga foi minha “fada madrinha”. Leu meu projeto de pesquisa antes de meu ingresso na UNICAMP e assim que soube dos resultados positivos, tomou a iniciativa de apresentá-lo ao professor José Mário e estabelecer o elo de ligação entre nós. Esta solicitude é inestimável.

Aos vários amigos e amigas que conheci no curso de pós-graduação, dos quais a maioria perdi o contato. Nas lembranças ficaram guardados os debates, a partilha de perspectivas e conhecimento teórico, a solidariedade de tantas conversas profundas e corriqueiras, as caronas, as festas, os almoços, as preocupações e os risos por banalidades. São tantos aqueles de quem ainda mantenho vivas as imagens dos rostos e nomes na memória. A todos, minha saudade e gratidão pelo crescimento humano que me proporcionaram. Aos professores do programa de pós-graduação em sociologia pela seriedade com que desenvolvem seus trabalhos, especialmente à professora Arlete Moysés Rodrigues pela competência profissional, dinamismo e também pelo sorriso e brilho do olhar. Aos funcionários da Universidade que sempre atenderam devidamente às minhas solicitações, em particular, aos da biblioteca do IFHC pela simpatia e atenção.

Agradeço ao professor Amaury César de Moraes que, além de revisar uma parte dos capítulos, contribuiu com críticas substanciais às questões neles contidas. Mesmo à luz de velas, devido ao blecaute ocorrido naquela noite, a conversa se estendeu durante longo tempo. À Salete, minha querida “Sal”, que num dos momentos de apuros apareceu para me socorrer e também fazer a revisão do texto. Ao Laurindo pelo uso da impressora e por sua amizade sincera desde os tempos em que trabalhamos juntos no colégio. Ao Djair e à Gracieli da biblioteca da Cinemateca Brasileira pelos excelentes serviços prestados e pela amizade que conseguiram cultivar. À Margarete, minha amiga dos tempos da FATEC que vejo tão poucas vezes, mas que me amparou nas horas de maior dificuldade, inclusive financeiramente. Ao Toni pelas trovas e por sua humildade em saber ouvir, falar e escrever. Ao Herbert, meu ex-aluno e atual amigo, por seu companheirismo, por me fazer compreender a vida com mais simplicidade e pelas vezes em que me auxiliou no empréstimo de livros. À Eleni pelo auxílio técnico nas referências bibliográficas.

A Clara e Débora que desde a graduação na USP me ensinaram como tornar importante os momentos do convívio e da distância. Sobretudo, agradeço à Débora pelas inúmeras horas que, pelo telefone, durante os últimos meses me ouviu, se preocupou, me incentivou e acreditou nas minhas potencialidades. Ao casal Claudio e Clarice pela amizade que já se aproxima de duas décadas e que, em decorrência dos “milagres” da vida moderna, colocou à minha disposição o computador da família desde de novembro passado, em virtude dos danos irreversíveis ocorridos com meu equipamento. À minha mãe pela paciência e impaciência dos dias difíceis. Ao meu pai por ter despertado em mim a paixão pelo cinema. Em especial, aos amigos Roberto e Edmar que acompanharam minha trajetória desde a elaboração do primeiro projeto há quatro anos sempre com críticas valiosas, contundentes e

às vezes cruéis. O rigor e inquietação de suas indagações me fizeram olhar para o cinema de maneira madura e criteriosa, apesar das divergências estilísticas que possuímos. Não há palavras suficientes para ilustrar a solidariedade sempre demonstrada. Ao amigo Angelo pelo auxílio nos últimos percalços ocorridos nos momentos da impressão do texto final.

Finalmente, quero reafirmar meu agradecimento especial à Clarice que foi mais do que uma amiga durante todos estes últimos meses. Se existe um bem maior contemplando os seres humanos, com certeza sou um desses privilegiados. Nada é comparável à presença marcante de coragem, justiça e amizade que ela possui. Olhando para sua força de viver acredito que vale a pena insistir na luta por dias melhores. Pelas palavras animadoras, pela partilha de diversas perspectivas, dificuldades e experiências que já vivenciamos e por este período que se prolongou além do esperado, não há como explicar sua importância em meu processo de crescimento pessoal. Por tudo isso, sem ela este trabalho não se realizaria. Clarice, você surpreende a cada atitude que toma e motiva a crença na humanidade.

APRESENTAÇÃO

O meio urbano é espaço favorável à ocorrência de mudanças e à apreensão de diferentes matizes da vida social. Nele cresci e foi em seus limites que, ainda criança, descobri o cinema e com ele a multiplicidade do sonho. A partir da adolescência tive estreitos contatos com grupos que se organizavam buscando alternativas populares, dispostos a realizar mudanças num momento de efervescência social na história do país. Assim, desde então, meio urbano e cinema passaram a ser fontes de fascínio e inquietação em minha vida. Influência dos filmes sobre o imaginário popular, potencial transformador das classes trabalhadoras, as visões cinematográficas sobre a sociedade, a vida na metrópole, foram algumas das questões que motivaram esta pesquisa e que venho, num âmbito mais amplo da sociologia, tentando esclarecer há algum tempo. Nesse trabalho, todas se fundiram num tema que apenas abre o debate para novas discussões: a ótica do cinema brasileiro sobre das classes populares urbanas.

Antes mesmo de verificar qual período histórico seria mais pertinente para a análise desses aspectos, a década de 80 já chamava minha atenção. Por um lado, por ter sido uma época em que vivi intensamente seu processo de transformações. Por outro, este foi um período caracterizado por contrastes em várias esferas sociais. Politicamente se desenvolvia a transição de uma ditadura para uma democracia. Os centros urbanos denunciavam, pelas suas condições, as conseqüências das sucessivas crises econômicas através do agravamento dos problemas na periferia e dos movimentos reivindicatórios dos trabalhadores. A luta pela cidadania surgia como o grande emblema dos setores progressistas no país, adquirindo diversas formas ao longo dos anos. Havia também uma série de inovações no campo da cultura de massa. Todo esse contexto despertou meu interesse em saber quais foram os filmes produzidos no decorrer dessa década que se ocuparam dessas transformações e qual o teor de suas temáticas. Se havia a busca de algum resgate das classes populares ou não, cabia à investigação descobrir.

A princípio, a intenção era de que as obras pudessem fazer conjuntamente a síntese de uma época sobre esses grupos. Pesquisei e acabei selecionando seis filmes que possuíam entre si tal abordagem: *O Homem que Virou Suco*, *Eles Não Usam Black-tie*, *A Hora da Estrela*, *Anjos do Arrabalde*, *Romance da Empregada* e *Beijo 2348/ 72*. A idéia de uma trajetória histórica linear não se concretizou diretamente, em virtude da própria diferença de perspectiva e estilo dos cineastas em cada trabalho. Ainda assim, esse lapso acabou enriquecendo a leitura e a interpretação sobre o

contexto urbano, pois revelou a pluralidade da dinâmica social popular desvinculada de um bloco de discursos semelhantes. Há filmes historicamente demarcados que refletem diretamente o quadro no qual o país vivia e, outros não. Nesses termos dialogam pouco entre si. Contudo, em seus próprios universos constituem perfis da década, contribuindo desse modo para traçar panoramas de um tempo reconhecido como de novos agentes sociais brasileiros.

Diante dessas circunstâncias duas dúvidas, antes latentes, apareceram ampliadas: Como estabelecer um panorama histórico sobre determinado período ou assunto, com filmes que se apresentam díspares entre si? É possível construir com essas obras quadros sociológicos sobre grupos sociais específicos que ocupam espaços de convivência similares? Durante todo o percurso deste trabalho me debati com estas questões e cheguei a poucas respostas. Uma delas porém, abriu as possibilidades para que a análise prosseguisse com maior segurança, transformando-se no fio condutor da pesquisa: as personagens e a semelhança de suas condições de vida.

Considerando as diferenças de propósitos narrativos e perfis dos cineastas - cada qual com suas influências culturais e cinematográficas - este direcionamento garantiu a visualização dos fragmentos históricos abordados em cada obra, nos pequenos universos urbanos e caracterizou diferentes aspectos do período. As personagens revelaram em suas ações cotidianas os anseios das classes populares as quais pertenciam. Procurei problematizar nas comparações entre estas obras, as questões e formas de abordagem desse período sobre as classes populares sem, no entanto, ater-me a determinações históricas ou estilísticas. Acredito que isso possibilita compararem-se os mesmos problemas e discuti-los em diferentes épocas. Essa opção elimina a alternativa de soluções fechadas, deixando questões em aberto.

A tendência a seguir modelos analíticos clássicos como os de Lukács ou Lucien Goldmann, que entendem a obra de arte como resultado das estruturas sociais de classe, tendo em seus conteúdos as idéias e anseios de autores pertencentes a elas¹, foi muito grande. Para amenizar a influência dessa visão que tende ao mecanicismo na análise da obra, procurei seguir as diretrizes metodológicas de Pierre Sorlin em suas abordagens sobre as representações, as ideologias e a contextualização do cinema em sua época, abordagens estas envolvendo história e análise da forma². Porém, busquei sobretudo firmar a pesquisa nas referências da proposta de Ismail Xavier. Este autor

¹ Jean-Claude Bernardet, por exemplo, influenciado por essa concepção (hoje completamente outra) fez um estudo sobre o cinema brasileiro dos anos 60 no qual conclui que a produção cinematográfica desse período aspira ser popular, porém nada mais revela do que as preocupações da classe média. Bernardet. 1967. p. 150-151.

² Sorlin. 1992.

investiga o filme a partir do ponto de vista do narrador. Este viés determina a análise fílmica dos elementos contidos na obra desde a forma como a estória é contada, a utilização da linguagem e dos recursos cinematográficos, até a disposição das temáticas apresentadas.³ Na prática, as fronteiras entre um e outro tipo de método são sempre transpostas e acabam dialogando. Para evitar polarizações metodológicas, busquei o próprio filme como elemento essencial de referência analítica. Outras fontes trouxeram informações que contribuíram para o enriquecimento dos resultados, mas os dados fundamentais foram provenientes da obra.

Assim, além da análise direta sobre os filmes, também foram consultadas outras fontes contendo diversas críticas às obras e dados históricos do contexto da produção e da época. As informações foram colhidas a princípio no MIS (Museu da Imagem e do Som) e nas bibliotecas da FFLCH-USP e da ECA-USP. Com o desenvolvimento dos estudos no curso do mestrado, o acervo da biblioteca do IFCH-UNICAMP contribuiu sensivelmente para o crescimento de minha percepção sobre a cultura de massa em geral. A ampliação do trabalho levou-me a buscar maiores dados que pude encontrar, sobretudo na biblioteca "Paulo Emilio Sales Gomes" da Cinemateca Brasileira. Neste local consultei artigos de jornais e revistas da época, os roteiros dos filmes e o *story board* de *Eles Não Usam Black-tie*.

Também foram pesquisados livros sobre o cinema brasileiro do período entre outros, teses e dissertações contendo afinidades com as temáticas abordadas - algumas sobre cinema, outras sobre o contexto sociológico da época - e alguns filmes que influenciaram estas obras. As informações colhidas contribuíram para ilustrar o quadro social das produções no período, o trabalho das equipes, seus recursos técnicos, além de curiosidades dos bastidores. Tentei manter uma neutralidade sobre a obra na intenção de compreender o caminho percorrido pelo narrador e suas discussões. Contudo, reconheço que possivelmente selecionei temáticas que me chamaram mais a atenção e acabei abandonando ou amenizando outros aspectos. Ainda não encontrei uma forma de ser totalmente isento desta propensão, mas garanto que o esforço para ser fiel às narrativas foi muito grande.

Por que a metrópole? As afirmações de Henri Lefebvre sobre a cidade moderna motivaram minhas pretensões. Segundo o autor, a cidade moderna como resultado do mundo industrial, historicamente passa a ser foco dos conflitos e contrastes entre riqueza e pobreza, opressores e oprimidos. Suas próprias características reforçam em seus habitantes o desejo de pertencer à ela, no sentido de que é direito da população ter compartilhados em suas vidas o que é produzido e o que é

³ Xavier.1983.

fornecido por todos nesse espaço. No entanto, os usos e benefícios que a cidade proporciona são para poucos privilegiados, gerando grande descompasso entre as classes e provocando conflitos⁴. Os filmes selecionados para a análise revelam essas contradições econômicas e sociais. Esse *espaço filmico* urbano comporta uma pluralidade de personagens que atuam e se movem dentro de suas divisas, além de fornecer os elementos favoráveis ao desenvolvimento de ações dramáticas, que evidenciam seus dramas. Porém, ao invés de procurar discutir a vida urbana por intermédio das condições estruturais da sociedade, optei por privilegiar as personagens que produzem essa dinâmica da cidade.

Para estabelecer essas discussões, este trabalho foi disposto em quatro capítulos. O primeiro trata dos espaços que abrigam o desenvolvimento da ação dramática. O segundo discute várias problemáticas pertencentes aos grupos operários em São Paulo comparando *Eles Não Usam black-tie*, *O Homem que Virou Suco e Beijo 2348/72*. A vida das personagens femininas com suas perspectivas pessoais e submetidas às pressões sociais, compõem o terceiro capítulo. A referência principal nessa análise recai sobre *A Hora da Estrela*, *Romance da Empregada e Anjos do Arrabalde*, mas também compara em algumas situações, *Eles Não Usam Black-tie e Beijo 2348/72*. Destas abordagens resulta um quarto capítulo, que discutirá o cotidiano das personagens e os vários aspectos enfocados pelas histórias que favorecem a discussão da cidadania e da transformação do meio pelas suas vivências.

Acredito que a investigação dos tempos e ritmos das personagens, a singularidade de padrões da vida urbana e seus conflitos, vistos através da imagem fílmica, possibilitará evidenciar como homens e mulheres revelam no seu cotidiano ações propulsoras dos rumos sociais. São essas personagens de camadas desfavorecidas, pessoas comuns, que, em suas alternativas pela sobrevivência buscam a legitimidade que possuem na metrópole. Por isso as classes populares estão no centro das narrativas como geradoras ativas de novas relações e posturas. Esse conjunto de imagens e discussões deixa um legado para uma constante revisão sobre os diversos aspectos da diversidade cultural e social urbana. Motivam a reflexão sobre contrastes, das desigualdades e dos direitos. Mais do que refletirem ou não as condições desses grupos e de uma época, estes filmes se notabilizam por destacarem as histórias de pessoas anônimas. Revelam assim, a força de personagens que se fazem sempre presentes na sociedade, configurando-se como elementos centrais no seu contínuo processo de elaboração.

⁴ Lefebvre. 1969.

RESUMO

Várias produções cinematográficas do Brasil nos anos 80 abordam a vida das classes populares sob diferentes aspectos. Para essa análise foram selecionados aqueles filmes que enfocam grupos de trabalhadores e trabalhadoras, geralmente moradores da periferia da metrópole, cujas histórias cotidianas levantam questões relativas a condições de vida, direitos e afetos. Este trabalho preocupa-se em discutir como foram construídas as imagens desse “popular” considerando os múltiplos aspectos sociais das temáticas escolhidas pelos cineastas no decorrer da década. Os filmes que atendem a esses propósitos são: *O Homem que Virou Suco*, *Eles Não Usam Black-tie*, *A Hora da Estrela*, *Anjos do Arrabalde*, *Romance da Empregada* e *Beijo 2348/72*.

SÍNTESE DOS FILMES

1-) Em 1980, João Batista de Andrade lança *O Homem que Virou Suco*, filme inspirado em personagens característicos dos seus documentários⁵. O diretor busca neste trabalho discutir o choque de valores rurais e urbanos resultantes de diferentes universos culturais, partindo da problemática da migração nordestina na cidade de São Paulo. Sua dinâmica narrativa apresenta um conflito metropolitano entre centro e periferia apresentado pelo contínuo movimento das personagens nesse espaço geográfico que baliza as ações dramáticas. Deraldo e José Severino, dois sócios com personalidades extremamente diferenciadas entre si, sintetizam duas faces do que poderia ser uma mesma pessoa. Enquanto o primeiro é um poeta de cordel que busca a todo custo sobreviver e reivindicar na cidade grande seu direito de ser respeitado pelo que é, faz e por aquilo que acredita, o segundo é um operário conivente com o sistema de uma empresa que oprime todos os trabalhadores.

Este drama com tons cômicos, construído parcialmente em estilo documentário, começa quando José Severino mata o patrão numa solenidade e foge. A notoriedade que os jornais atribuem ao fato, conduz a narrativa à vida de Deraldo, pois este possui uma grande semelhança com o operário desaparecido. Identificado por todos de maneira equivocada, perseguido pela polícia e pela imprensa, ele enfrenta diversas contrariedades que ilustram em cada situação os inúmeros problemas encontrados pelas classes populares e pelos migrantes no ambiente cosmopolita. Os diversos locais percorridos pelas personagens revelam espaços extremamente díspares entre si, acabando por denunciar imageticamente as más condições de vida e as desigualdades sociais urbanas. Despontam, neste contexto, discussões subjacentes sobre identidade, cultura, consciência de classe e cidadania. Centradas sobretudo em Deraldo, estas questões parecem buscar a promoção do cidadão comum e do artista popular dando a eles um lugar de reconhecida justiça na sociedade. Porém, o próprio filme demonstra que esta conquista ainda precisa de muita persistência para se concretizar.

2-) A peça teatral *Eles Não Usam Black-tie* de 1955 foi reescrita para o cinema com o mesmo título por Leon Hirszman em 1981, com a colaboração do autor, Gianfrancesco Guarnieri. A ação deste drama⁶ estrutura-se sobre dois eixos básicos que se entrecruzam durante toda a história: a família e a

⁵ Revista *Visão*, (47), 22/ 12/ 80.

⁶ Há controvérsias sobre este aspecto. Em seu artigo "A crise do drama em *Eles Não Usam Black-tie: uma questão de classe*", Iná Camargo Costa aponta as inovações desta obra para o teatro e também seu rompimento com a estrutura do drama ao verificar que a história também possui elementos do teatro épico. Ver: Costa, I.C.1993. pp. 147-155. Alguns traços principais do drama e outras formas narrativas serão discutidos neste trabalho oportunamente.

militância sindical. A gravidez inesperada de Maria e uma greve na fábrica onde as personagens trabalham desencadeiam as diversas situações e os conflitos diante dos quais cada um precisa tomar posições bem definidas. Dois núcleos familiares conduzem a narrativa: a família de Otávio, composta por Romana, Tião e Chiquinho, e a de Maria integrando, seu pai Jurandir, sua mãe Malvina e seu irmão Bié. Ambas caracterizam-se por serem de membros do operariado residente numa região pobre da periferia da cidade de São Paulo. O bairro com infra-estrutura deficiente e as casas simples dos protagonistas demonstram a precariedade a que estão sujeitos todos seus moradores. Nesse panorama destacam-se os problemas sociais do desemprego, os assaltos e os assassinatos decorrentes da violência urbana. Esse contexto, além de não trazer segurança para seus habitantes, ainda aumenta a tensão dentro da família e em todas as esferas de convivência.

A deflagração da greve na fábrica contribui para a ampliação das contradições de classe existentes na trama. Como a maioria das personagens apresenta uma participação sindical ativa no decorrer dos acontecimentos, rapidamente se definem as posturas políticas e as divergências. O que a princípio restringe-se a diferenças ideológicas entre dirigentes sindicais, como as de Bráulio e Santini, depois se transfere para a esfera doméstica no conflito de gerações entre Otávio e Tião. Na entrada da fábrica e na rua sucedem-se as desavenças entre as lideranças e a repressão policial sobre o operariado que se manifesta. A moderação de Otávio e Bráulio contrasta com a impulsividade de Santini nas ações do movimento em curso e mais ainda, com as atitudes de Tião que não apoia a luta desses trabalhadores. À medida que vão se confrontando os valores que movem cada uma das situações, surgem os conflitos pessoais e sociais que dão a dinâmica do filme e incidem diretamente sobre a família, principalmente nas ações de Romana diante dos fatos. O desfecho da história torna-se dramático, pois os confrontos do movimento inevitavelmente interferem nas relações pessoais desfazendo de maneira drástica o noivado de Tião e Maria, além de outros vínculos afetivos.

3-) Em 1985, Suzana Amaral adaptou para o cinema o romance *A Hora da Estrela* de Clarice Lispector. A história marcada pela introspeção, peculiar do estilo narrativo da escritora, formaliza o universo de Macabéa: uma migrante nordestina que vive um processo de descobertas interiores e exteriores numa metrópole que em diversos aspectos lhe é hostil. Inocente e sempre deslocada do convívio social urbano, a personagem questiona sem distinção todos os acontecimentos ao seu redor. Considerando que ninguém se dispõe a pensar sobre tantas questões óbvias ou existenciais que ela suscita, temos como reação das personagens que a cercam, contínuas atitudes indignadas ou perplexidade. Glória - uma colega de trabalho - representa para Macabéa um modelo mimético tanto

profissional como de padrões de comportamentos cosmopolitas. Suas colegas de pensão procuram integrá-la na vida em grupo, porém em certos momentos as atitudes da personagem são tão insólitas que muitas vezes causam estranheza e incompreensão.

O namorado Olímpico, também nordestino, já se condicionou às regras metropolitanas, apesar de não ter obtido o sucesso que esperava. Ao expressar seus desejos, torna-se possível verificar que ele ainda não se desvencilhou das várias ilusões levadas do seu lugar de origem para a cidade grande. Migrantes à margem da sociedade, ambos evidenciam, pela própria ocupação que fazem do espaço, as desigualdades sociais urbanas e sua condição de discriminados. Alheia a estes problemas, Macabéa busca alternativas para restituir suas esperanças. Por um tempo muito breve ela as encontra nas ilusões prometidas por uma cartomante. Isso sustenta suas escassas perspectivas. Porém as fantasias que alimentou contrastam com sua realidade e tudo é encerrado com a morte abrupta.

4-) *Anjos do Arrabalde* discute a violência urbana e o cotidiano da mulher articulando as histórias de três professoras numa periferia metropolitana de São Paulo. Produzido em 1987 com roteiro e direção de Carlos Reichenbach, o filme tem como eixo central a vida de Dália, Rosa e Carmo, mas também inclui no mesmo plano, a história de Ana, moça pobre que, em virtude das circunstâncias apresentadas no filme, gradualmente estabelece com elas vínculos de amizade. Personagens secundárias como Valéria, Holanda e Fernanda apenas confirmam as impressões iniciais de que o cineasta opta pelo desenvolvimento de uma obra sob o referencial feminino. As figuras masculinas Henrique, Soares, Gaúcho, Afonso, Nivaldo e o companheiro de Ana possuem um perfil autoritário e machista. Apenas Carmona destoa desse grupo, mas num dado momento acaba demonstrando sua falta de caráter. Nenhum homem exerce domínio na narrativa. Todos são de alguma forma dependentes das mulheres, apesar de tentarem controlá-las. O predomínio do ambiente de bairro possibilita explorar a diversidade de relações no dia a dia do lar, da rua e do trabalho.

Este universo evidencia as atitudes femininas como principais organizadoras da socialização local e a violência em múltiplos aspectos dos quais o sexo, a marginalidade e a intolerância são os fatores mais destacados nas relações. Diante das circunstâncias, os atos de desespero e a busca pela sobrevivência integram-se compondo fortes laços de solidariedade entre as personagens femininas. Elas amparam-se nas desventuras, mas não esperam que alguém resolva seus problemas. Seguem seu caminho confiantes nas próprias potencialidades, mesmo que às vezes seja preciso dissimular algumas questões pessoais para a sociedade - especialmente para os homens. A determinação de

seus atos desfaz a imagem tradicional de fragilidade feminina construída pelo senso comum. E enquanto as personagens masculinas concorrem ou se acomodam, elas refletem para depois decidirem os rumos mais adequados para suas vidas. Com elas, o espaço da periferia acaba sendo promovido a algo mais do que o reconhecido lugar do descaso público. Racionais, emotivas, precavidas ou impulsivas, essas mulheres assumem sua parcela de agentes atuantes no bairro, deixando de lado o julgamento de suas condutas morais.

5-) *O Romance da Empregada* é uma tragicomédia popular dirigida por Bruno Barreto em 1988, que pretende discutir e reproduzir as condições de vida de moradores dos subúrbios cariocas, partindo do universo de uma empregada doméstica. No entanto, ao invés de fixar suas imagens apenas no ambiente periférico e na favela onde mora Fausta, a personagem principal, o cineasta fez das características dinâmicas de sua personalidade, o veículo condutor da narrativa. Como resultado, verificam-se simultaneamente as múltiplas possibilidades de convivência na cidade do Rio de Janeiro e seus respectivos contrastes sociais. Os conflitos entre Fausta e o marido João são os mais constantes. O alcoolismo de ambos facilita os desentendimentos que acontecem geralmente em torno de assuntos como trabalho, poder e principalmente sobre mesquinhas ou virilidade. As personagens da vizinhança na favela, possuem um comportamento que oscila entre a solidariedade e a intriga. Porém a relação estabelecida entre elas e a protagonista é pequena.

São as colegas que todos os dias a acompanham no trajeto do trem para o trabalho até a estação ferroviária “Central do Brasil” que na verdade compõem seu círculo de amizades. É neste local que Fausta conhece seu Zé, um senhor que logo se encanta com seus dotes físicos. Os dois partilham uma relação amistosa movida por interesses distintos restritos ao campo econômico e sexual, que acabam não se concretizando em decorrência das circunstâncias da história. Devido à sua extroversão e ao seu temperamento explosivo, a personagem tanto atrai como afasta os que dela se aproximam. Em passeios, no local de trabalho, com estranhos ou em sua casa, suas conversas não raras vezes terminam em agressões verbais e até físicas. O que alimenta a vida de Fausta é sua grande esperança em dias melhores. Isto se sustenta durante toda a história, inclusive quando a enchente destrói seu barraco, matando seu Zé e João. Salva, ela reafirma sua confiança e persistência na vida.

6-) Baseada num fato real, a comédia *Beijo 2348/ 72* de Walter Rogério teve finalizado seu trabalho técnico em 1989, mas por problemas econômicos e burocráticos só foi lançada no circuito comercial

em 1994⁷. O filme conta a história de Norival, um operário apaixonado pela colega de trabalho Catarina. Os dois envolvem-se afetivamente sob os olhares enciumados de Claudete. Ao flagrá-los beijando-se em horário de expediente, ela os denuncia à chefia e os dois são demitidos por justa causa. No ano de 1972, ele aciona um processo judicial que recebe o número 2.348. Casada e com filhos, diferente dele, Catarina prefere esquecer os fatos. Após estes acontecimentos, cada um segue seu caminho. Norival entra numa trajetória social descendente que o conduz vertiginosamente à margem da sociedade. Para sobreviver, ele desempenha inúmeras atividades, defrontando-se com os tipos mais diversos da vida metropolitana.

Catarina volta-se para os afazeres do lar e resigna-se diante das decisões do marido. Claudete, casa-se com o chefe. Enquanto isso, o caso do “beijo” percorre várias instâncias judiciais até chegar em Brasília onde depois de 3 anos, finalmente o processo é julgado dando o veredicto final a favor de Norival. Críticas à burocracia e à crise econômica brasileira aparecem como questões sociais mais evidentes. Porém o desejo é o elemento essencial que ocupa os vários caminhos cotidianos das personagens que, de maneira bem humorada, procuram sua realização ou apenas a sobrevivência. Ora reprimido e ora liberado em devaneios ou nas ações dramáticas de diversas maneiras, o desejo modifica de diversas formas a vida dessas pessoas traduzindo na narrativa, sua relevância nas relações humanas, as várias interpretações que adquire socialmente.

⁷ A execução deste filme foi bastante problemática, principalmente em razão da morosidade dos órgãos estatais. O projeto foi entregue à EMBRAFILME em 1984 e sua assinatura ocorreu somente em dezembro de 1986. O diretor também enfrentou dificuldades financeiras durante as filmagens e na finalização da obra em 1989, pois a empresa estava às vésperas de ser liquidada. Para pagar a primeira cópia e enviá-la ao Festival de Gramado, o diretor teve de promover uma *avant-première* paga na sala Cinemateca e com o dinheiro arrecado, pagou o laboratório e mandou o filme para o festival. Após ganhar vários prêmios ainda teve problemas com as distribuidoras. Apresentado nos Festivais de Gramado e Brasília em 1990, só foi colocado no circuito comercial em julho de 1994. Para informações mais detalhadas, ver: Giannini, A. 1994. p. 2A.

INTRODUÇÃO

Dos anos 70 para os anos 80

A. Muitas Mudanças à Vista

Promessas de modificações políticas num país recém-saído de uma forte ditadura, associadas a um grande propósito de não permitir que a cultura ficasse à margem dos debates sobre os novos rumos da nação, agitaram o início da década de 80. A lenta estruturação da sociedade civil no decorrer da década - ainda à sombra dos militares - ampliou estas discussões, muitas das quais vinham carregadas de hábitos autoritários disseminados em várias esferas da sociedade. Este é o panorama de um Brasil pós-anistia política, que desde 1979 procurava firmar seus horizontes sobre caminhos a serem ainda traçados. O país já não é o mesmo de 20 anos atrás; industrializou-se, aumentou sua população, principalmente a urbana, sua parcela consumidora e, inevitavelmente, seus problemas sociais. Também ampliou seu mercado de bens simbólicos: o rádio e a televisão se consolidam em rede nacional. O rock brasileiro se renova com várias bandas: Titãs, Blitz, Paralamas do Sucesso, Barão Vermelho, Legião Urbana, Ira!, entre outras. Surgem o teatro do "besteirol", novelas e programas humorísticos inovadores na TV. Crescem aceleradamente a variedade e a venda de revistas, jornais, livros e discos.

Todo esse avanço da "cultura popular de massa"⁵, no entanto, não atingiu o cinema nacional com a mesma intensidade. Baixa qualidade técnica de suas produções, público consumidor decrescente ao longo da década⁶, crises na EMBRAFILME, disparidades de concepção entre os cineastas⁷, problemas com distribuidores e exibidores, reflexos da crise econômica mundial sobre os custos de produção dos filmes e inflação. Estes foram os fatores determinantes que impediram a expansão desse setor da indústria cultural. Contudo, apesar de tantas adversidades, o cinema

⁵ Este conceito tem unido recentemente dois termos antes dissociados, especialmente entre os frankfurtianos: "popular" e "massa". Atualmente, devido ao avanço da indústria cultural, pensa-se na sua interação, considerando que tanto a cultura de massa, como a cultura popular tradicional trocam entre si seus códigos e conteúdos. A contínua produção industrial da cultura, aciona constantemente a memória popular conectando os elementos presentes na cultura popular com a produção da cultura moderna. Sobre a origem e desenvolvimento do conceito ver: Ramos, J. M.O. 1995, p. 131-132

⁶ Sobre o número de espectadores no mercado brasileiro para filmes nacionais e estrangeiros entre 1974 e 1988 ver: Concine, Relatório de Atividades, segundo semestre de 1988 (1989), 12

⁷ Em 1972 o Estado desenvolve um programa de co-produção para o cinema nacional que dividiu os cineastas. De um lado estavam os que defendiam o apoio do Estado para filmes de importância cultural, descartando o aspecto comercial (os "independentes"), de outro, os que pensavam apenas no potencial comercial como o grande atrativo para o crescimento de uma indústria. Isso gerou uma série de atitudes clientelistas, tornou paternalista a estrutura da EMBRAFILME e provocou um dilema insolúvel entre os realizadores. Detalhes sobre esse processo, ver: Johnson. 1993, p. 38-42

brasileiro dá sinais de sobrevivência apresentando várias preocupações e linguagens distintas entre si. Movimentos captadores e difusores de idéias revolucionárias como foram o Cinema Novo e o Cinema Marginal não existem mais. Tampouco se desenvolvem intenções objetivando um cinema industrial, como os projetos das companhias Cinédia, Atlântida (RJ), Vera Cruz e Maristela (SP).

O contexto porém não é de abandono, ao contrário, mergulha-se em vários caminhos no intuito de garantir a sobrevivência da produção cinematográfica nacional, repensando-se a criação e revisando-se posturas que acabam refletidas – política, social e tecnicamente – nos tipos de obras produzidas. É o momento em que a “cultura popular de massa” assume um papel que integra a criação, o mercado, o entretenimento e a cultura num âmbito geral. Já não são poucas as preocupações com o desenvolvimento de uma produção que estabeleça um “reencontro” do cinema brasileiro com seu público. Nesse sentido, surgem diversas vertentes com várias abordagens.

Os remanescentes do Cinemanovismo remodelam suas propostas ideológicas, os “Jovens Paulistas” inovam com linguagens que refletem visões de um espaço urbano bem particular. Os adeptos do “gênero” buscam o aprimoramento técnico e temáticas que atraiam a atenção do espectador, há tempos habituado com o cinema norte-americano. Inclusive, alguns integrantes do “Cinema Marginal” retrabalham suas temáticas, construindo novas imagens para a conjuntura emergente. A produção de “gênero” cresce, canalizando-se nos longas-metragens policiais e nas comédias (basicamente do grupo “Os Trapalhões”).⁸ Os “longas” também se estendem para adaptações de romances, filmes para a juventude⁹, movimentos sociais, condição feminina e trabalhos mesclando política e história/criminalidade.

A grande produção dos curtas-metragens - principalmente do sul do país - e de documentários indica os caminhos alternativos encontrados pelos vários profissionais da área diante da carência de financiamentos para os “longas”. A boa qualidade técnica e artística dessas produções, unidas à grande criatividade das equipes, inauguram um outro espaço no cinema com trabalhos de ótima aceitação popular - quando exibidos. Com algumas exceções, nota-se que esse período é marcado por produções que revelam imagens majoritariamente urbanas, com enorme diversidade de personagens. Porém, em vez de visualizá-las como atomizantes, torna-se mais adequado denominá-las como uma prática que anseia captar a pluralidade da experiência social da época. Reconhece-se nos cineastas mais jovens a existência de trabalhos menos consistentes em relação a outras fases que

⁸ Uma discussão sobre o cinema de gênero no Brasil ligada à cultura popular e sua discriminação numa sociedade modernizada, está no artigo: Ramos, J. M. O. 1993. p. 109-113. Sobre “Os Trapalhões” ver: Ramos, J. M. O. 1995. p. 137-177

⁹ Sobre os filmes para juventude, ver: Ramos, José M. O. 1995. p. 226-236 e p. 239-249

se preocupavam em diagnosticar as grandes questões nacionais¹⁰. No entanto, esses tempos revelam ramificações e rupturas de propósitos. Devido à forma bem acabada como foram articulados os filmes e os seus contextos históricos, essa breve exposição ficará ancorada em grande parte na análise desenvolvida por Ismail Xavier e Jean-Claude Bernardet sem, no entanto, deixar de se referir a outros autores quando necessário.

B. Novos olhares em nome do povo

Essa época presencia o aumento acelerado da indústria cultural, com predominância da área televisiva. Se por um lado, o projeto de integração nacional do regime militar reprimia e dissolvia quaisquer manifestações culturais brasileiras contrárias ao regime militar, por outro, essa ação autoritária interferiu de maneira acentuada nos sistemas de telecomunicação. Isso repercutiu diretamente na vida cultural do país. O regime autoritário, sob repressão política nos anos 60 e 70, promoveu a modernização nacional da cultura de massa com caráter conservador expandindo no país todos os veículos de comunicação. Ao mesmo tempo, uma forte censura perseguia tudo aquilo que - segundo a ditadura - pudesse abalar o poder instituído. O fato é que esse processo tornou irreversível o avanço do mercado de bens simbólicos, incipiente nos anos 40 e 50 e consolidado nos anos 70 e 80.

Em detrimento da atomização da vida cultural nos setores ainda não dominados pela indústria eletrônica e no acarretamento tanto a dissolução do imaginário, quanto dos projetos de vanguarda, o Brasil foi integrado no quadro das mudanças internacionais - ainda que em condições precárias.¹¹ A inauguração de novas formas de comunicação com o público pretendia ampliar e integrar linguagens que pudessem tanto agilizar os interesses militares em “unificar as consciências” - para legitimar a ideologia da segurança nacional - como dar uma unidade aos mercados atendendo, assim, os objetivos do empresariado. A televisão como o veículo integrador garantiu estas intenções - divulgando a “cultura nacional” com um alcance inédito no país¹².

Os anos 80 desenvolvem e aprimoram o que a década anterior cultivou e incrementam a produção cultural no intuito de modernizar o país na TV e na publicidade. Diante dessas novas

¹⁰ A grande discussão iniciada nos anos 50, que percorre fortemente toda a década de 60 indo se esvaziar em meados de 70, é a questão do nacional e do popular. Buscaram-se durante todo esse período, maneiras de resgatar uma identidade nacional que contrastada à miséria social, tivesse a capacidade de unir a população e transformar a realidade brasileira. Ver Xavier, I., Bernardet J. e Pereira, M. 1985a. p.9. Ver também: Ramos, F. 1991.

¹¹ Ortiz. 1988. p. 114-116

¹² Idem. p. 117-121

linguagens, a produção cinematográfica estabelece ligações múltiplas com esses meios de comunicação. Atores do elenco televisivo e outros profissionais da área, transitam nas equipes dos filmes ou em propagandas. Demonstram assim, as conexões criadas entre estes veículos de massa¹³. O próprio “cinema de abertura” utiliza-se desses recursos e, ao desenvolver a interação dos filmes com questões sociais, toma maiores proporções, na medida em que também a sociedade civil se reorganiza. A citação de alguns filmes nessa introdução não pretende abarcar toda a produção cinematográfica da época. Apenas procura ilustrar com os exemplos, quais eram os caminhos trilhados pelo cinema nacional e algumas tendências. Por isso muitas obras foram omitidas.

As obras realizadas nesse período não demonstram carregar culpas por algum débito com o passado cultural que visava transformações radicais no país. Vários trabalhos porém, procuram resgatar aspectos históricos e culturais através de conflitos sociais voltados para questões sobre a migração, mulher, política, identidade racial e fatos históricos pouco divulgados da vida política no país. Filmes como *Gaijin* e *Paraíba Mulher Macho* (Tizuka Yamasaki, 1980, 1983); *Quilombo* (Cacá Diegues, 1984); *Memórias do Cárcere* (Nelson Pereira dos Santos 1984) e documentários como *Jânio a 24 quadros* (Luiz Alberto Pereira, 1982) e *Jango* (Silvio Tendler, 1984) tornam explícitas essas preocupações vinculadas à memória e à afirmação de valores. Isso não ocorre ao acaso. Ao presenciarem o despertar de novos atores sociais, estes e outros cineastas sentem a necessidade de chamar a atenção do público para uma revisão do passado que visualize espaços nos quais estes agentes históricos e a população sejam ouvidos¹⁴. O que o Brasil vivia no campo político, também se mostrava na tela, como citado acima: um “Cinema de Abertura”.

Vindos do Cinema Novo, Nelson Pereira dos Santos e Cacá Diegues adotaram uma postura mais aberta aos novos contextos e discursos, buscando uma linguagem que redimisse certos radicalismos políticos de outrora¹⁵. Muitos seguiram essa linha abandonando a idéia dos períodos anteriores de que sempre tinham algo a ensinar e que apenas suas verdades eram válidas. Procura-se então dar voz ao popular, aquele a que a história do filme se refere. Um estudo realizado por Jean-Claude Bernardet a respeito do cinema documentário no Brasil dos anos 1960 a 1980¹⁶ reflete sobre essa proposta dos realizadores e discute como é esse lugar ocupado pelo povo na visão

¹³ Ver. Ramos, J. M. O. 1995. p. 69-90 e p. 97-111

¹⁴ Xavier, Ismail, et alii. 1985a p. 30-31

¹⁵ Ao falar sobre Cacá Diegues numa entrevista, Leon Hirzman reforça e esclarece estas posturas nas obras deste autor afirmando que mais do que professar uma fé nas leis estabelecidas por pessoas que não conhecem nada do marxismo, ele ataca o dogmatismo e estimula a liberdade do indivíduo. Ver: Paranagua, 1983. p. 11

¹⁶ Bernardet, 1985b

cinematográfica. Nas produções analisadas pelo autor, verificam-se imagens voltadas para o registro de momentos históricos julgados mais importantes por seus realizadores. Seja a título de denúncia social, seja algum fato marcante na luta do povo por seus direitos, os filmes dão a impressão de que realmente quem se manifesta é unicamente a voz popular.

Contudo, a constatação de Bernardet mostra que esses trabalhos não são o registro da expressão do povo, mas sim a relação estabelecida entre este e o cineasta que fez o filme. Isto significa dizer que a temática e a linguagem constituem uma representação do que se acredita estar revelando, mas seu resultado é uma construção do que o diretor vê da realidade. Assim, as personagens são moldados aos interesses do filme.¹⁷ Além de partilhar com Ismail Xavier da idéia de que o cinema preocupado em mostrar o lado do oprimido em essência está procurando afirmar as próprias identidades do criador da obra¹⁸, Jean-Claude Bernardet acrescenta que o processo de criação e o poder de expressão do que denomina “o povo” estão ligados diretamente à propriedade dos meios de produção do filme e aos propósitos dos cineastas de se colocarem como seus porta-vozes. Estas observações sobre os documentários - também pertinentes a outros estilos de filmes - revelam as intenções de vários cineastas durante um longo período da cinematografia brasileira.

A década em questão aponta para um cinema que revê suas perspectivas. Preocupa-se em estabelecer temáticas e linguagens que respondam aos novos contextos, além de buscar maior identificação com o público. A questão da identidade nacional, sempre presente no debate cultural brasileiro entre artistas e intelectuais, se dilui, mas não desaparece. Torna-se mais amena e possibilita a abertura de espaços para novas produções e abordagens. Assim, várias perspectivas e preocupações assinalam o que se pretende levar ao público dentro das circunstâncias vividas na década. Visualizam-se diferentes formas para localizar e atingir o povo ou “a nação”. Permanecem contudo, as análises apontadas há pouco que indicam os detentores dos meios de produção como os porta-vozes que olham e falam em nome do popular nos filmes. Os remanescentes do Cinema Novo, por exemplo, repõem seus temas sobre parâmetros que expandem horizontes, mostrando a nova face do país, como pode-se constatar em *Bye, bye Brasil* (Cacá Diegues, 1979).

O metacinema¹⁹, também conhecido na década de 70 como “Udigrudi”, introduz dimensões mais experimentais como pode ser visto nos filmes de Júlio Bressane *O Gigante da América* (1980), *Cinema Inocente* (1980) e *Tabu* (1982). Em suas obras, este autor retrabalha tradições que vão

¹⁷ Idem. p. 19

¹⁸ Xavier, Ismail. 1985. p. 32

¹⁹ Ver definição de suas características: Idem. p. 21-22

desde a chanchada popular até o filme erótico. Produções procurando mostrar que o cinema contemporâneo busca a síntese dos conflitos entre o campo e a cidade ao fazer citações de *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e do *Bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), aparecem em *Noites Paraguias* (Aloysio Raulino, 1982)²⁰. O cinema da “Boca do Lixo” (ou “Marginal”) apresenta filmes de Carlos Reichenbach com citações no estilo de Godard, numa sucessão de cenas próprias às regras do gênero²¹ em *Império do Desejo* (1980) e *Amor Palavra Prostituta* (1981). Numa linha paródica está *O Segredo da Múmia* (Ivan Cardoso, 1982) combinando citações dos filmes de horror de José Mojica Marins, chanchada e uma matriz hollywoodiana que perfazem a paródia da paródia²².

A popularização cada vez maior do carnaval como elemento da cultura brasileira influencia o cinema nacional. Abandona-se o modelo que unia festa e alienação. Entram em cena personagens como o malandro e a mulata sensual. Temas como o futebol e carnaval são revalorizados como emblemas da identidade nacional²³. Ismail Xavier cita como bons exemplos dessa visão mais aberta sobre os hábitos da festa e crenças brasileiras os filmes: *O Homem do Pau-brasil* (Joaquim Pedro, 1981) e *Asa Branca* (Djalma Batista, 1981). *Das tripas coração* (Ana Carolina, 1982), *Cabaret mineiro* e *Noites do sertão* (Carlos Alberto Prates Correia 1980, 1984) trabalham o humor, a discussão da sexualidade e a transgressão (carnavalização) conseguindo fazer a junção entre criatividade e cinema de mercado num período em que o dilaceramento do cinema de autor torna-se cada vez mais acentuado. Substituem-se os tons dolorosos do intelectualismo dos anos 60 por um cinema descontraído. Este empenho nacional em viabilizar um projeto de entretenimento acaba por mobilizar tanto a nova geração, como cineastas vindos do Cinema Novo e até do “Udigrúdi”.

Nessa trilha o cinema obteve bons resultados e uma mudança substancial técnica, maiores cuidados com os roteiros e o desenvolveu de uma dramaturgia que dialogava com os trabalhos desenvolvidos na TV. As temáticas tornam-se mais descontraídas. Ismail Xavier entende esta fase como uma desrepressão que deixa de lado a preocupação com o rigor realista e ocupa-se de temas cotidianos: *Chuvvas de verão* (Cacá Diegues, 1978); *Muito Prazer* (David Neves, 1979)²⁴. Há outra dimensão que começa a ser explorada visando o aumento de público. Ela remete-se ao universo dos

²⁰ Ibid. p. 34

²¹ São marcas desse cinema que ganha identidade no período de 1969 a 1973: a articulação fragmentada da narrativa, citações de outras obras, personagens descontínuos com moral duvidosa ou imorais, identificação com figuras transgressoras e à margem da sociedade, razão de também ser conhecido como “Cinema Marginal”. Mais referências, ver: Ibid. p. 19-20

²² Ibid. p. 35

²³ Ibid. p. 36

fatos experimentados nos anos de repressão política e possui uma representação naturalista que incide diretamente sobre o corpo (sexo e violência). Há os filmes de erotismo muito pessoal dos filmes de Walter Hugo Khoury, mas são as produções do gêneros policial e político que inauguram um novo espaço para no mercado cinematográfico. *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (Hector Babenco, 1977) inicia essa linha de entretenimento, arriscando ainda sob o período da censura, contar um caso verídico envolvendo o esquadrão da morte (órgão paramilitar de tortura) e a corrupção policial.

Constrói, assim, uma linguagem que coloca a verdade do cinema em oposição à mentira da imprensa e da televisão com ação dramática forte e atores conhecidos do público. Essa linha de filme apresentava uma saída para ver no cinema o que os outros meios de comunicação escondiam. Com esses recursos o diretor consegue ótimos resultados narrativos e de público possibilitando-o realizar seu filme posterior com a mesma temática sobre a marginalidade. Agora o diretor opta pela vida urbana de menores de rua na metrópole e as irregularidades de órgãos que reproduzem a delinquência em *Pixote, a lei do mais fraco* (1980). Filmes que acentuam essa relação entre repressão política e policial fazendo referência explícita a fatos históricos recentes não garantem ótimos resultados de público, porém causam grande impacto com suas temáticas. É indiscutivelmente o caso de *Prá Frente Brasil* (Roberto Farias, 1982) que apresenta a guerrilha urbana nos anos 70 e *A Próxima Vítima* (João Batista de Andrade, 1983) que aponta a continuidade da repressão militar em plena época de restauração política aclimatado nas eleições de 1982. *Nunca Fomos tão felizes* (Murilo Salles, 1984) leva os conflitos para o universo psicológico das seqüelas deixadas pela repressão dentro da família, num drama urbano desenvolvido na difícil relação entre um rapaz e seu pai militante político.

C. Novos tempos ?

A preocupação técnica assume um lugar expressivo nas novas produções da década de 80. Segundo Fernão Ramos²⁵, nesse período há um fenômeno mundial no cinema que busca resgatar o padrão estético da narrativa clássica dos anos 40 e 50 tanto nas citações, como nas técnicas empregadas. A narrativa inocente e carregada de pastiches, é o elemento que identifica o espectador contemporâneo com o filme. Cria-se um universo de condutas fechadas e atitudes já conhecidas

²⁴ Ibid. p. 37

²⁵ Ramos, F. 1991. p. 303-314

internalizadas através de personagens característicos (os tipos tradicionais do gênero, por exemplo) sem contudo conseguir repetir o impacto dos clássicos que os inspiraram. Este fenômeno internacional influencia a produção brasileira, evidentemente de modo bem peculiar considerando as diferenças econômicas e culturais aqui existentes. esse saudosismo no Brasil se dá em virtude do esgotamento das vanguardas. A nova geração reconhece-se sem forças para lançar novas idéias e formar um novo tipo de movimento ao mesmo tempo em que se vê impossibilitada de apagar por completo uma herança Cinema-novista e Marginal marcada por tão grande criatividade artística.

Nessas circunstâncias, a atitude saudosista aparece como a saída mais viável. Na intenção de atrair o público com “fórmulas” já assimiladas, privilegia-se novamente o cinema de gênero enfatizando o plano da fotografia do filme, a cenografia do universo ficcional e os procedimentos da montagem. *A Dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988) é um exemplo claro desses aspectos. Esse período rompe com o gosto estético das décadas passadas, especialmente com os anos 60/70 em diversas áreas artísticas. E ao cindir-se com uma proposta voltada para uma certa evolução moderna dá à produção cinematográfica da década de 80 uma sensibilidade própria.

Os trabalhos desse período já não procuram mais o confronto ideológico e político existente na fase anterior, principalmente como fazia o grupo Cinema-Novista. A visível exaustão de uma estética nacional-popular em meados dos anos 70 e a falência de um projeto de produção estatal centralizado na EMBRAFILME nos anos 80, diluíram aos poucos a influência desse grupo²⁶. Assim, o cinema nacional - que primava nos anos 60 e meados dos 70 por uma forte crítica social e política - a partir de então preocupa-se com a expansão de seu mercado. Volta-se para produções que atinjam um público bem amplo e direciona suas obras para o sexo e à violência – como já visto. Porém a abordagem dos contrastes sociais não é abandonada, ela apenas adquire novos matizes.

Nos filmes ambientados na área urbana, os temas sobre o gênero político e policial, funcionando mais a título de denúncia social. Nos dramas busca-se a interação entre filme e questões sociais. Também é desse período o florescimento da produção cinematográfica paulista tanto de longas, como de curtas-metragens com traços comuns que acabou identificada como o cinema dos “Jovens paulistas”. Jean-Claude Bernardet destaca como um primeiro ponto característico nesses trabalhos, a falta de penetração do discurso da brasilidade (como no Cinema Novo), numa cidade pouco articulada em função de discussões sobre raízes culturais. Segundo o autor, pode-se registrar

²⁶ Idem p. 308-309

como características comuns que estes não são filmes com preocupação “realista” - por exemplo *Anjos da Noite* (Wilson Barros, 1987).

A consistência da imagem cinematográfica aparece carregada por uma fotografia preocupada com recursos imagéticos (tons fortes, iluminação) e há presença do gênero que narra uma certa “mentira” que leva o espectador a formas saudosas. O filme *Cidade Oculta* (Chico Botelho, 1986), por exemplo, remete-se a um universo semelhante ao clima dos anos 50 e das histórias em quadrinhos. Sobressaem-se nos filmes dos “Jovens paulistas” o ambiente noturno, o submundo urbano e o homem solitário como o personagem preferencial perdido nos perigos da metrópole. Porém, a preocupação apenas plástica torna frágeis as personagens, e as narrativas voltadas em excesso para a questão do brilho clássico (técnicas) deixam os discursos pobres, com pouco desenvolvimento da representação humana.

A efervescência de transformações nos modos de vida da sociedade brasileira percorre a década, provocando de maneira crescente o interesse dos cineastas. A busca pelo registro dessa mudanças ganha espaço no cinema através de documentários como *Associação dos moradores de Guararapes* (Sérgio Péo, 1980); *Tribunal Bertha Lutz* (Batista, 1982) e *Pena Prisão* (Sandra Werneck, 1984). A questão da Amazônia abordando temas como ecologia e soberania nacional aparece no documentário *Jari* (Bodansky-Gauer 1980)²⁷. A eclosão dos movimentos operários e sindicais no final dos anos 70 e meados dos 80, no ABC paulista e outras regiões de São Paulo, também motiva diretamente a produção de inúmeros documentários e alguns longas-metragens que buscam retratar a vida operária e suas lutas.

Percebe-se cada vez mais o surgimento de uma narrativa que preocupa-se em descrever a pessoa comum, seu modo de vida e a imagem do local onde vive. Sem os pressupostos de períodos anteriores, desenvolve-se a possibilidade para redescobrir formas diferentes para falar sobre povo brasileiro²⁸. Nessa perspectiva os filmes começam a revelar a vida das classes populares de maneira simples, com diálogos claros e objetivos, ambientados no universo de seus protagonistas. Isso por ser visto em *O Homem que Virou Suco* (João Batista de Andrade, 1980), que narra as desventuras de um migrante nordestino em São Paulo. Movimento sindical e condição operária são retratados na

²⁷ Bernardet. 1985a. p. 39-40

²⁸ Em 1985, João Batista de Andrade concedeu uma entrevista no II FestRio onde conta que foi a uma exibição de *Greve!* No sindicato de Metalúrgicos de Osasco e após a projeção os operários discutiam questões levantadas pelo filme apontando para a tela branca, num grande entusiasmo. “...De repente a tela virou uma coisa deles. De repente ele está na tela (...) isso empurrou para dentro da dramaturgia - ou das dramaturgias - do cinema brasileiro as personagens populares, que começam a reaparecer sem essa casca imposta pela indústria cultural dominante”. Ver: Andrade. 1986, p. 46.

atualização da peça teatral de Gianfrancesco Guarnieri escrita em 1955 em *Eles Não Usam Black-tie* (Leon Hirszman, 1981) sobre o cotidiano de duas famílias operárias durante uma greve.

Estes trabalhos são contemporâneos de vários curtas-metragens sobre os movimentos operários ocorridos no período, especialmente as greves: *Que ninguém nunca mais ouse duvidar da capacidade de luta do trabalhador* (Renato Tapajós, 1979); *Greve e Trabalhadores, presente* (João Batista de Andrade, 1979); *Linha de montagem* (Tapajós 1982); *Trabalhadoras metalúrgicas* (Olga Futemma, 1978), entre outros²⁹. Juntos demonstram como a identificação desses cineastas sintonizados com seu momento sóciopolítico construiu um diálogo entre cinema e público (mesmo que específico) difusor dos aspectos mais candentes da época. Já final da década, o filme *Beijo 2348/72* (Walter Rogério, 1989) apresenta um outro contexto do trabalhador, num longa-metragem que trata de um operário e sua vida arruinada em decorrência da burocracia que prejudica seu cotidiano.

Temáticas que abordam a condição da mulher destacam-se, quando a participação feminina se torna mais evidente na sociedade, principalmente nos movimentos reivindicatórios da periferia metropolitana. Discussões apontando o cotidiano dessas mulheres podem ser vistas no drama *Anjos do Arrabalde* (Carlos Reichenbach 1987), ou então na tragicomédia *Romance da Empregada* (Bruno Barreto, 1988). Todas enfrentam os conflitos tornados comuns à vida urbana das classes subalternas. Também a sensível adaptação do romance de Clarice Lispector em *A Hora da Estrela* (Suzana Amaral, 1985) traça outros caminhos de mulheres migrantes que tentam se adaptar na metrópole passando por diversos conflitos.

Em meio a inúmeras visões estes trabalhos indicam a preferência de alguns cineastas pela dinâmica das classes populares no sentido de reafirmar e registrar a emergência desses grupos que se legitimavam como novos agentes históricos no processo de mudanças do Brasil. Sem delinearem um conjunto coeso de idéias ou linguagens, eles se preocuparam em colocar nos seus filmes a diversidade popular nos diferentes aspectos da vida urbana já assinalados. Percebo que, mesmo isoladas, essas obras constituem um fértil panorama das vivências populares urbanas da década, pois ilustram em suas películas as marcas dessas classes unidas às proposições bem particulares de cada criador. A seu modo, cada cineasta tornou explícita para a sociedade a presença desses grupos que, nos seus dramas e alegrias, fizeram suas vozes audíveis e suas imagens presentes.

Do seu cotidiano surgiram as necessidades de transformação e também as resistências tanto ao que oprimia, como ao velho e muitas vezes ao novo. Foram esses momentos registrados na

²⁹ Xavier, I. et alii, 1985. p. 40-41

“memória” das histórias projetadas pelos filmes que atraíram minha atenção e me orientaram para analisar algumas obras. Neste mosaico de produções difíceis devido à crise econômica da época e à falta de investimentos no setor, pode-se verificar na década de 80, que estes cineastas procuraram discutir suas preocupações culturais e sociais brasileiras através da vida das pessoas simples no universo urbano. Nessas obras, a estrutura construída na paisagem centro-periferia une-se às personagens, transformando-se num componente gerador de conflitos e sonhos que traduzem uma realidade de crise social revelada no dia a dia de vários cidadãos. Esses filmes apresentam essas personagens dentro de um período em que despontavam a sociedade civil e a luta pela cidadania. Mostram que os novos agentes são os anônimos, os trabalhadores, as mulheres do subúrbio, na maioria das vezes sem possuírem a consciência de seu papel numa cidade que cresceu desordenadamente, mas que de alguma maneira é por eles apropriada.

I. ESPAÇOS NARRATIVOS

*“Onde será que isso começa,
A correnteza sem paragem
O viajar de uma viagem. A outra
viagem que não cessa ...”³⁰*

As técnicas cinematográficas manipulam o espaço, visando atender simultaneamente os propósitos narrativos dos cineastas e as exigências necessárias para a fluidez da ação dramática dos filmes. Esses interesses delimitam os ambientes externos e internos da exposição filmica dando forma diferenciada aos vários universos ficcionais de acordo com as especificidades de cada história. Integrados à dinâmica das personagens, os espaços construídos imagetivamente proporcionam maior sentido ao conjunto da obra à medida que a articulação entre eles se desenvolve. Análises detidas sobre este aspecto, permitem extrair dos filmes imagens substanciais que iluminam e enriquecem a percepção de suas tramas. A pretensão deste capítulo, motivada por esta perspectiva, é a de detalhar os meios sociais que os trabalhos selecionados apresentam no intuito de mostrar o diálogo existente entre suas composições e os episódios vividos pelas personagens.

Todos os trabalhos analisados aqui procuram caracterizar os locais de convivência das classes populares ilustrando histórias que falam dos seus dilemas no dia a dia da metrópole. Delimitados pelos interesses narrativos de cada cineasta, os espaços a serem apresentados correspondem a universos específicos que incluem os hábitos e os afazeres dos grupos enfocados. A base desses olhares cinematográficos, preocupados em levantar temáticas pertinentes às camadas sociais desfavorecidas do meio urbano, concentra-se no cotidiano do lazer, do trabalho, da movimentação no bairro e na vida familiar dessas pessoas. Apesar de carregarem estilos e ideologias diversos entre si, cada trabalho busca explicitar a seu modo, suas afinidades com essa população simples. Muitas visões tornaram-se um tanto pragmáticas em alguns filmes, talvez pela necessidade do distanciamento de imagens que porventura apresentassem espaços acolhedores e paternalistas. Nesses termos, mostram em excesso a crueza das condições de vida desses grupos e alguns esteriótipos. Porém, mesmo às vezes incongruentes com a realidade, seus resultados são positivos, pois denotam como são múltiplas as interpretações e a identificação dos cineastas sobre o modo de vida popular.

³⁰ Trecho extraído da letra de “O nome da cidade”, música de *Caetano Veloso*.

Para viabilizar a captação de diferentes dimensões do espaço nos filmes, optei por fragmentá-lo em três partes didaticamente concebidas para esta análise. A primeira abordagem compreende o *espaço cenográfico*. Nele são apresentados os elementos que compõem cenas públicas e privadas indicando as condições materiais de vida das personagens nessas classes populares. Um segundo enfoque, denominado aqui como *espaço técnico narrativo*, procura verificar nos recursos sonoros e visuais a capacidade de produzirem efeitos que realçam certas sensações e destacam ambientes da ação dramática. Por último, para traduzir a dinâmica espacial dos grupos sociais representados, os instrumentos precedentes se associam constituindo o *espaço social narrativo*. Através do desenvolvimento das temáticas, este aspecto buscará verificar em que circunstâncias se processa a relação entre personagens que, limitadas a determinados lugares de uma metrópole, produzem e reproduzem formas amplas de sociabilidade.

Ao apontarem as contradições das vivências urbanas, suas origens ou simplesmente suas conseqüências, todas as obras reconhecem que isso não provém do acaso. Abrem assim, vários caminhos para diferentes discussões e olhares. Embora os espaços apresentados não façam uma síntese da vida cosmopolita do país, a escolha bem particular de cada cineasta por determinados lugares, possibilita vislumbrar imagens sensíveis daqueles ocupados pelas classes populares nas metrópoles focalizadas. Comparando a ótica de cada um, veremos que essas cidades se traduzem em “várias cidades” dentro dos próprios filmes. Não há uma homogeneidade de paisagens ou locais especificando um padrão da vida urbana. As histórias mostram que os trajetos, a convivência e os conflitos entre as personagens são extremamente díspares entre si, transformando constantemente a forma de compreensão dos espaços onde desenvolvem sua ação dramática. Nesses termos, a fim de evidenciar o panorama do universo popular e situar os vários contextos sociais selecionados pelos cineastas na década em que foram realizados, os filmes serão comparados de maneira descentralizada.

I.1. O espaço cenográfico

A cenografia caracteriza-se pela conjunção do cenário, objetos, cores e dimensões do espaço introduzidos na cena para a realização da história. Sua composição procura ambientar de maneira coerente a narrativa desenvolvida e também reforçar as emoções procedentes da trama. Assim, seus elementos contêm intencionalidades remetidas diretamente ao desempenho dos atores, provocando diversas sensações no espectador. Construções cenográficas apresentam vínculos maiores com o teor do filme, na medida em que causam um processo de identificação consistente entre a obra produzida

e seu receptor. Em outras palavras, o espaço cenográfico possui importância crucial nos bons resultados do filme e no alcance da mensagem para o público que o recebe. *Sets e locações*³¹ bem compostos entram em sintonia com o desenvolvimento da ação das personagens dando fluência à narrativa. Os ambientes apresentam significados distintos através dos elementos que contêm. Mas dispostos na história, partilham entre si suas diferenças harmonizando a totalidade da exposição.

Para visualizar com clareza o espaço cenográfico dos filmes nesse trabalho, optei por dividi-lo em: espaço público, referente às cenas externas e localidades de uso coletivo, e espaço privado, relativo às internas das residências. No primeiro, o conjunto de ambientes constrói imagens da metrópole através da paisagem, das ruas e locais públicos. A construção da cidade contrastando com a vida das personagens nestes filmes é notória. E este panorama se acentua na segunda abordagem, pois a convivência no interior das moradias revela as dificuldades materiais e sociais que as classes populares enfrentam para sobreviver. A integração destas análises possibilita perceber o perfil pessoal e social de personagens que, segundo os cineastas, representam segmentos de trabalhadores e trabalhadoras típicos das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. O fato de apenas um dos filmes se passar na segunda cidade, retira a possibilidade de visões comparativas. Contudo a personagem principal, à medida que efetua sua trajetória pelos mais diversos lugares, apresenta as disparidades sociais impostas pela vida urbana carioca.

1.1.1. A metrópole - um espaço macro

Nenhum dos filmes selecionados para este trabalho mergulha tanto no universo da vida metropolitana como *O Homem que Virou Suco*. Deraldo e José Severino sintetizam a imagem do migrante nordestino discriminado em São Paulo. Desde o equívoco da semelhança entre os dois, Deraldo modifica sua rotina como escritor de cordel desempregado. Desloca-se geograficamente de um lado a outro na cidade durante toda a história, ora para fugir da polícia ora para trabalhar a fim de retirar seus documentos e sobreviver. Essa situação faz com que a personagem percorra uma pluralidade de regiões na cidade, composta desde viadutos, onde se instalam mendigos, favelas, até casas luxuosas de classes privilegiadas. O desconforto e a falta de segurança nos espaços de trabalho de edifícios em construção, armazéns, obras no metrô e ocupações temporárias, geralmente braçais e servisais, marcam as oportunidades concedidas pela metrópole a este grupo de trabalhadores. Esta

³¹ O set de filmagem corresponde objetivamente ao estúdio onde é montado o cenário e todo o equipamento cinematográfico. A locação é qualquer lugar utilizado para filmagem fora do estúdio, desde paisagens até construções reais já edificadas, contendo ou

instabilidade faz com que Deraldo permaneça sempre em conflito, deslocado e impedido de divulgar sua poesia. Suas potencialidades pessoais são constantemente desvalorizadas. A cidade torna-se, assim, excludente. Rejeita as diferenças e dificulta a inserção de novos habitantes nos seus cenários. A precariedade da periferia com suas casas inacabadas e cortiços reforça essa característica.

A bandeira nacional em locais públicos, pontua diversas vezes a narrativa. Isso não é casual, pois historicamente o filme se passa no período da abertura política no país, mas ainda prevalece no cotidiano forte influência do governo ditatorial. Este símbolo remete diretamente ao julgamento sobre o conceito de nação. Geralmente a bandeira está na profundidade de cenas de multidões e em situações onde o poder pessoal das personagens se explicita. A presença militar está nas relações diárias e na paisagem da época inclusive aparecendo diretamente num desfile cívico na avenida Tiradentes no centro de São Paulo. Mas o que está em discussão principalmente é o povo brasileiro, sintetizado na figura de Deraldo. Ele é um cidadão nascido no país, porém se vê privado de exercer sua cidadania no universo cosmopolita e satisfazer suas necessidades básicas de sobrevivência. Esses espaços construídos não atendem as exigências de seus moradores, muito menos as desse migrante. A monumentalidade das obras e a dimensão espacial da cidade, as condições de vida urbana, fazem com que a personagem sinta-se em constante opressão. Sua agressividade contínua é a única forma de reação, sempre solitária, diante deste ambiente hostil.

Em *Eles Não Usam Black-tie*, o espaço público é visto sob dois aspectos básicos: o bairro e a fábrica. O início do filme indica vários elementos metropolitanos no passeio noturno de Tião e Maria pela área central de São Paulo, mas logo a ação dramática se transfere para estes universos. A construção narrativa parece determinar, assim, uma descontinuidade entre centro e periferia³². Mas ao contrário, estes aspectos demonstram simultaneamente a íntima relação entre os produtos e os produtores da sociedade moderna. A fábrica como cenário produtor de mercadorias da metrópole e o bairro como abastecedor da mão-de-obra necessária para o desenvolvimento da riqueza capitalista compõem o centro de uma trama preocupada em apresentar alguns dilemas vividos pelo operariado. Os botequins, como únicas opções de lazer no bairro, são os locais onde é possível conversar sobre as preocupações diárias, tomar alguma bebida e falar das poucas perspectivas de futuro. Geralmente são freqüentados à noite somente por homens. As mulheres circulam no bairro durante o dia pelas

não personagens.

³² Roberto DaMatta observa que essa demarcação espacial e social é típica da concepção brasileira sobre a organização da cidade, mediante a qual ela aparece "... sempre no sentido de uma degradação ou hierarquia entre centro e periferia, dentro e fora. Para verificar isso, basta conferir a expressão brasileira 'centro da cidade', e também a conotação altamente negativa do espaço suburbano." DaMatta.1984. p. 27

poucas ruas asfaltadas e várias casas em construção em alguma atividade ligada à circulação de mercadorias.

Um parque à beira da represa é a única paisagem que quebra esse panorama. Na sequência segue-se um plano geral da cidade poluída, com viadutos e prédios e volta-se à periferia longe do centro da cidade. Vários planos gerais mostram a cidade ao fundo com altos edifícios. Em vários momentos de tensão das personagens, o bairro compõe o cenário com imagens de carência generalizada contrapondo-se ao centro metropolitano. Seu centro comercial tem fluxo intenso de pessoas e vigilância permanente da polícia. Novamente, vemos que por se tratar de uma história ambientada no anos de repressão temos a presença da segurança pública como um instrumento ameaçador e não protetor da sociedade. O refúgio para muitos é a igreja que, a exemplo da cena apresentada no filme, desempenha no período o papel de acolher e proteger todos aqueles que a ela recorram, militantes políticos ou não. A dinâmica dos espaços internos da fábrica se realiza sempre subordinada à produtividade dos operários. Enquanto o vestiário e o refeitório reservam-se para conversas sobre os problemas da categoria e a necessidade da organização classista, as seções mostram as personagens apenas desempenhando suas funções profissionais. Estes espaços se opõem aos externos nos quais a greve e a ação dos manifestantes procuram paralisar as atividades. Nas ruas e em seus arredores, a imagem da fábrica se impõe sobre os conflitos entre trabalhadores e policiais, figurando como elemento de dominação sobre as relações das personagens.

As cenas de *A Hora da Estrela*, semelhantes ao filme *O Homem que Virou Suco*, percorrem vários locais da cidade de São Paulo³³, apesar da intenção da cineasta em não determinar em qual cidade acontecem as locações. Macabéa tem uma trajetória curta pela metrópole em que vive. Os espaços públicos que frequenta com Olímpico são os parques, jardins e monumentos. Um viaduto aparece uma única vez, apenas para indicar sua moradia na pensão de uma rua num bairro antigo. O metrô marca uma de suas preferências para transporte e entretenimento³⁴. As vitrines de lojas e os botequins onde toma café marcam seus passeios solitários. Essas cenas externas apresentam uma quantidade mínima de elementos cenográficos compondo os trajetos de Macabéa. Diluídos na

³³ A idéia de filmar em São Paulo veio por questões de orçamento, pois no início pretendia-se fazer o filme no Rio de Janeiro como no romance de Clarice Lispector. Porém, isso não interferiu na ação dramática. Não especificando locais, a diretora procurou dar um sentido espacial aberto que pudesse situar a história em qualquer lugar. Ver: Manzano. 1989. p. 124

³⁴ Como a história original se passa na cidade do Rio de Janeiro, algumas situações se desenvolvem em locais diferentes no filme. Por exemplo: no livro, Macabéa gosta de ver os navios no porto. No filme ela gosta de ver o metrô aos domingos. No entanto "... podemos dizer que os espaços em que as ações do filme transcorrem são semelhantes aos do livro no que se refere ao peso simbólico. Ou seja, o papel dramático dos espaços em livro e filme é semelhante, ainda mais pelo fato do filme não se prender aos nomes de locais ou ruas ..." . Idem, p. 136.

paisagem, geralmente entre planos médios ou americanos³⁵, aparecem bancos de praça; alguns poucos elementos de detalhe para a narrativa, mas principalmente a natureza ao redor, isso realça a atenção nas ações e expressões da protagonista. A busca de explicações para as perguntas existenciais que a personagem desenvolve durante toda narrativa contribui em grande parte para esta ausência de elementos em cena, pois se remetem mais ao campo psíquico e filosófico das pessoas.

A relação de submissão que possui com Glória e com os chefes no trabalho é realçada num escritório que não possui atrativos. Não há decoração ou muitos objetos, apenas o essencial para o desenvolvimento do trabalho. Até a flor que leva para sua mesa, lembrança de sua primeira conquista masculina, lhe é retirada. Glória, ao terminar o expediente, leva-a embora. Essa escassez de elementos cenográficos acaba por fortalecer a dramaticidade da personagem e seu discurso de intimidade preponderante em todos os ambientes. Os espaços públicos também contribuem para que ela procure descobrir sua sensualidade, como na cena em que está no trem do metrô e permanece bem próxima a dois homens que conversam. Em vários desses locais, arrisca também a flertar com alguns rapazes, sem sucesso. Em nenhum deles ela é notada. Seus encontros com Olímpico em praças de estações de metrô completam o panorama que evidencia, como em *O Homem que Virou Suco*, a mesma exclusão social do migrante. O que os distingue é a presença e a ausência da multidão. Em *A Hora da Estrela*, eles encontram-se sempre isolados em locais que são de grande concentração populacional. Olímpico aparece em uma única cena no meio da multidão quando carrega o enorme cachorro amarelo de lã acrílica para ser dado à Glória. Mas na seqüência, o que se vê é novamente sua lenta exclusão até ficar só numa rua e abandonar o presente. O mesmo se dá com Macabéa quando vai ao sobrado da cartomante, madame Carlota. Deixando-se envolver pelo ambiente místico e colorido ela vislumbra novos horizontes, mas termina solitária.

A grande quantidade de elementos presentes no espaço público de *Anjos do Arrabalde* contrasta com a economia de componentes de *A Hora da Estrela*. Duas lógicas conduzem essa dinâmica cenográfica no bairro. Uma é dada pela violência que acontece em terrenos baldios, no campo de futebol de várzea e no parque de diversões. A outra é determinada pelo cotidiano das personagens femininas nos seus deslocamentos no relevo acidentado através das ruas, da escola, da delegacia e do hospital. O lazer nesse ambiente mistura-se aos fatos violentos da região, muitas vezes reproduzindo-os, como na seqüência da perseguição policial aos bandidos num terreno de carros

³⁵ No plano médio a câmara geralmente focaliza as personagens principais da cena da cintura para cima, enquanto que no plano americano são vistas dos joelhos para cima.

abandonados. O lazer desvinculado dessas circunstâncias, não por acaso, ocorre fora deste: o cinema do “shopping center” e a praia. Porém, a narrativa mostra que esta prática é algo eventual na vida das personagens. O que prevalece nas relações são as histórias do dia a dia de um grupo de mulheres no bairro.

Assim, a periferia legitima-se no filme como parte dominante da metrópole. Seus edifícios, sempre distantes, compõem em quarto ou quinto planos a profundidade das cenas. Circunscritas nesses limites, as tramas se desenvolvem interligando espaços de uma forma interdependente pelo fato de as personagens fazerem parte da mesma categoria profissional. Nesse âmbito social, há uma compactação do espaço apresentado em decorrência das condições de vida que determinam as fronteiras e regras necessárias para a sobrevivência. Individualmente ele se amplia, pois as professoras começam a criar novas visões do que as rodeia. Todos esses fatores repercutem nas atitudes das personagens revelando o grau de influência que exercem sobre os comportamentos. Nesse sentido, a organização espacial do filme voltada basicamente para este universo periférico, sustenta o desenvolvimento dramático, pois revela a pressão social a que estão submetidas pessoas num lugar de constante insegurança.

A apresentação de lugares públicos tão variados da cidade do Rio de Janeiro no *Romance da Empregada* serve de aporte indispensável para compor em suas imagens, o ritmo agitado e o espírito esportivo de Fausta, a personagem principal. Os espaços pertencentes ao seu trabalho (o trem e a estação ferroviária Central do Brasil) e à moradia (a dinâmica social da favela) são amplos e monótonos, funcionando apenas como locais de passagem. Somente a presença de Fausta rompe esse quadro, nos rápidos momentos em que transita por eles, com suas atitudes inusitadas. O botequim e o salão de beleza da favela são os únicos locais que utiliza para suprir suas necessidades fundamentais, dadas as circunstâncias de sua vida. O trem que conduz Fausta e suas colegas do subúrbio ao centro da cidade está sempre lotado. O imenso “hall” da estação, além do grande fluxo de passageiros, abriga inúmeros vendedores ambulantes - grupos excluídos do mercado de trabalho formal. Um dos bares nas proximidades de aspecto rudimentar, consolida o panorama das redondezas como espaço para circulação da massa de trabalhadores. Novamente será Fausta, dançando e falando com otimismo, que transformará o ambiente. O posto de saúde abarrotado de pacientes, com péssimo atendimento apresenta uma situação tão caótica que leva qualquer um ao desespero.

As seqüências voltadas ao lazer substituem a previsibilidade cotidiana, pelas surpresas que cada passeio ocasiona. O planetário, a ilha de Paquetá, o jardim zoológico e o salão de baile são

lugares em que Fausta acentua sua espontaneidade e alegria, mas também revela sua agressividade quando se sente agredida ou vê seus interesses contrariados. As belas paisagens que compõem a profundidade das cenas, fazem um contraponto com os ambientes sem atrativos das residências e do trajeto para o trabalho. Satisfazem as necessidades de diversão e descanso das personagens, fazendo que extravasem suas tensões. São locais de intensa concentração populacional e vários vendedores ambulantes. No salão de baile, o conjunto de situações apresentadas amenizam os dramas vividos pelo público freqüentador, notoriamente popular. Apesar de em todos ocorrerem desentendimentos, a descontração prepondera.

O espaço público de *Beijo 2348/ 72* é construído em torno dos acontecimentos da trajetória de Norival. Duas narrativas se intercalam durante a história dividindo este espaço. Uma apresenta o julgamento do processo judicial que percorre várias instâncias jurídicas começando numa sala da empresa, ampliando-se para o tribunal estadual, indo até o Tribunal Superior do Trabalho em Brasília. As imagens deixam claro o paralelo traçado entre as dimensões dos prédios e a burocracia predominante. A outra narrativa ocupa-se do cotidiano do protagonista, que gradualmente vê seu padrão de vida declinar. Enquanto trabalha, as cenas acontecem em ônibus coletivos lotados e no interior da fábrica. Após perder o emprego, seu processo de exclusão social inicia-se nos limites da portaria e o leva para as ruas do centro da metrópole paulistana em várias localidades marginais, nas quais a vida noturna possibilita ganhos ilícitos. A rua, numa região do baixo meretrício, apresenta botequins, “fliperamas” e a entrada de uma boate de “streap-tease”. A cidade segue seu ritmo diurno vista em cenas de panorâmicas³⁶ do alto de edifícios com pessoas atravessando as ruas, trabalhando em escritórios. Reforça-se a imagem do senso comum da cidade em constante movimento e transformação através da produtividade e do movimento intensos.

À margem desse ritmo, Norival lentamente vai se alocando em ocupações cada vez mais depreciadas chegando ao ponto de recolher garrafas nas ruas da periferia em uma carreta de mão. Dois bairros de pouca diferença no padrão social, ilustram este outro lado da cidade. Aquele em que Catarina mora é muito parecido aos já apresentados nos filmes anteriores, com casas e ruas precárias, além de bares onde homens jogam e bebem. O de Claudete difere um pouco. Um plano geral mostra centenas de sobrados na profundidade do conjunto residencial de padrão médio. A rua da casa de Claudete é pavimentada e arborizada. A decadência do protagonista chega no seu limite num

³⁶ O movimento da câmara em *panorâmica* acontece quando ela permanece fixa num local girando em torno de seu próprio eixo. Pode ser vertical para a direita ou para a esquerda e horizontal para o alto ou para baixo. As articulações da câmara também permitem panorâmicas oblíquas em qualquer sentido.

pequeno parque de diversões próximo a uma grande avenida e a um grande edifício no centro da cidade. As carências extremas de Norival e sua completa indigência ficam demarcadas pelo contraste da cidade moderna e pelo fluxo acelerado de automóveis nos quais se apresenta mergulhado.

I.1.2. Moradias - um espaço micro

A primeira moradia de Deraldo em *O Homem que Virou Suco* é um cortiço na periferia. As condições precárias do lugar revelam a insegurança e o desconforto enfrentados por nordestinos de baixa renda recém-chegados à cidade. Pouco se perde quando seu quarto é invadido e destruído pela polícia. Sua mudança para o alojamento de um edifício em construção altera muito pouco este painel social. O barraco apertado com várias beliches acrescenta; ainda a ausência de privacidade a que se vêm colocados esses indivíduos vivendo coletivamente. Nas obras do metrô, apesar de melhores acomodações, isso não é diferente. A casa de uma família rica na qual Deraldo trabalha por pouco tempo, com dimensões amplas e decoração rústica, evidencia a vida fútil da juventude dançando à beira da piscina, enquanto empregados pobres servem seus patrões. Esse conjunto de imagens polarizadas, denotando um certo discurso panfletário, definem nitidamente o contraste de vivências na cidade e o alheamento das classes dominantes diante dos direitos das classes subalternas.

Contraopondo-se às cenas externas, cujas dimensões do espaço da ação dramática são amplas, veremos que, enquanto o universo privado é minúsculo, desorganizado e carente de acomodações dignas para a sobrevivência, o público é vasto e se perde no horizonte. O único fator que os aproxima é a exclusão social que causam. A compensação advém apenas na esfera afetiva que nos espaços internos é mostrada através de cenas acolhedoras, como na leitura e escrita das cartas que Deraldo faz para os colegas no alojamento, e no seu envolvimento íntimo com Maria. O ambiente de fora oprime as personagens, o de dentro liberta. Mas em todos, a solidão é a marca presente tanto para Deraldo, como para José Severino que ficou restrito a morar num quarto na periferia. Esta cenografia favorece a discussão da temática sobre a liberdade e a opressão tenham como mediadores os contrastes de espaço social e econômico da cidade grande.

A convivência das personagens no espaço familiar ocupa parte considerável da narrativa em *Eles Não Usam Black-tie*. Este elemento fortalece o sentido da história e explicita os dramas pessoais, os conflitos de valores e a tomada de novas posturas diante de circunstâncias ocorridas. Os ambientes com pequenas dimensões e a simplicidade do mobiliário, compõem as casas das duas

famílias enfocadas. Delineiam as dificuldades da moradia e a distribuição pelo espaço de utensílios de uso prático, necessários para a sobrevivência dos trabalhadores. Não há objetos de luxo e poucos de decoração. A privacidade nesse contexto é limitada e diferencia-se nas residências. Na casa de Otávio, Chiquinho dorme na sala e é sempre incomodado por quem circula nesse espaço. O quintal com árvores aparece como um prolongamento interno da casa, apesar de estar fora. Nele se desencadeiam momentos decisivos do relacionamento entre Tião e sua família. As dificuldades na vida familiar de Maria, com o pai alcoólatra e a mãe doente, espelham-se numa casa bem mais humilde que a de Tião. Nota-se que apenas cortinas separam os cômodos e a sala compõe um mesmo ambiente com a cozinha. É quase inexistente a divisão entre os espaços público e privado dos seus membros tornando frágeis as individualidades.³⁷

Repleto de símbolos, *A Hora da Estrela* reúne componentes que pontuam todo o espaço cenográfico interno ligado ao universo da personagem principal: o espelho, o quarto de pensão e o rádio. O processo de aceitação e construção da auto imagem de Macabéa é pontuado pelo espelho em vários momentos. Na primeira vez é notado por ela no banheiro do escritório e se multiplica como num caleidoscópio, nos vários reflexos de um provador numa loja. Aparecem sempre em momentos íntimos durante os quais ela pode se admirar sem temer a reprovação de alguém. A personagem divide o pequeno quarto da pensão com três colegas. O banheiro é coletivo e fica num terraço fora do quarto razão pela qual durante a noite a protagonista utiliza seu penico. O rádio, como única fonte de informações para a protagonista, está presente nas suas horas de insônia. Repetidas vezes quando está na pensão ela ouve, sozinha e na penumbra, a programação de apenas uma rádio. Há, portanto, um limite espacial restrito no qual Macabéa tenta desenvolver sua visão do mundo e de si mesma. No entanto, suas dificuldades de compreensão das relações, não permitem que seu espaço social se amplie.

Por se tratar de narrativas referentes a professoras, possivelmente de classe remediada, o espaço de moradia em *Anjos do Arrabalde* não possui as mesmas precariedades apresentadas nos filmes anteriores. Carmo e Dália possuem carro, moram em sobrados de tamanho médio, possuem sala de jantar, objetos de decoração, cozinhas com azulejo, enfim, um padrão social regular. O modelo antigo da casa de Dália, os móveis, a distribuição dos cômodos e o fato de morar apenas com o irmão doente, indicam que a casa onde mora é uma herança de família. Rosa paga a prestação de

³⁷ Na análise de DaMatta, a construção da casa brasileira no imaginário popular sustenta uma imagem de local da calma e da hospitalidade. Este filme torna questionável esta construção simbólica. Ver: DaMatta. 1984. p. 48

um apartamento popular. Apenas Ana contrasta com esse perfil social, pois mora numa casa humilde. A televisão ligada na casa das personagens é o único elemento que homogeneíza as diferenças, com exceção da casa de Rosa. Configuram, em sua maioria, espaços de conflito ou solidão. Porém, quando a ação dramática se dá somente entre as mulheres, estes se tornam harmônicos, locais do diálogo protegidos contra a violência predominante no bairro.

Todas as seqüências internas aparecem como momentos da reflexão e segurança: as professoras se encontram na cozinha, as visitas noturnas são feitas na sala. Em oposição, os negócios escusos e os encontros secretos confinam-se a outras demarcações. Mesmo a escola, a delegacia e o hospital são dispostos sob a imagem da tranquilidade. Percebe-se que a violência e a desordem social ficam reservadas ao espaço externo, enquanto o interno é imaculado - uma visão deveras idealizada considerando-se os tantos conflitos que o filme apresenta.

Uma característica comum às moradias em *Romance da Empregada* está em suas dimensões mínimas. Comparadas ao apartamento da patroa de Fausta, elas demonstram as sensíveis diferenças de classe social dentro da cidade do Rio Janeiro e dentro das próprias classes subalternas, com suas subdivisões: a favela, a pensão, o quarto de empregada. A quantidade de utensílios domésticos compondo os ambientes também define o poder de consumo e as preferências de seus moradores. Os enfeites e ilustrações nas paredes indicam as projeções religiosas e sociais das personagens dando perfis diferenciados de gostos e crenças. Enquanto na casa da patroa há quadros, na casa de Fausta vemos o sincretismo religioso nas imagens de São Jorge e Cosme e Damião, santos pertencentes à igreja Católica, mas também ao candomblé e umbanda. No quarto de seu Zé há uma mistura entre o sagrado e o profano, colocando lado a lado a nudez erótica feminina e um santo. No barraco apertado de Fausta e João, à beira do rio, quase não há divisão entre os espaços e tudo é amontoado conforme as conveniências ou circunstâncias do casal. A ausência total de privacidade e decoro revela-se em várias situações. A idéia de lugares "dormitório" e não de lar é a melhor definição para estes ambientes que, pelas más condições físicas, indicam a exclusão seus moradores.

Em *Beijo 2348/72* três moradias definem o espaço privado das personagens. No quarto de pensão em que Norival mora por algum tempo, aparecem caricaturalmente vários tipos mal acomodados em beliches. Os símbolos espalhados pelas paredes definem suas preferências diversas passando por quadros de santos, uma bandeira de time de futebol e uma foto de mulher nua. A casa de Catarina na periferia é pequena e sua condição de desempregada demonstra que ela se sente insatisfeita nesse lugar fazendo suas tarefas, apenas por obrigação e não por prazer. A casa de

Claudete possui um padrão melhor do que a de Catarina. Casada com o chefe que vivia em função da empresa, logo se constata porque existem tantos relógios espalhados pela casa. Tanto na cozinha como no quarto, é este aparelho quem determina as ações nesse espaço. Logo Norival perde seu diminuto espaço particular e acaba usando cada local público para realizar suas necessidades, como dormir num cinema de filmes pornográficos ou comer a sopa de Carmem num restaurante. A indigência chega rapidamente à vida do protagonista e com ela dilui-se a noção que separa o público do privado.

I.2. O Espaço Técnico Narrativo

Os vários recursos técnicos do cinema aprimoraram aqueles já existentes nas artes cênicas, incorporando e aperfeiçoando a linguagem da representação dramática. Aplicados no filme, eles tornaram possível a demarcação do espaço e a manipulação das sensações, indicando o alcance das narrativas segundo as intenções dos cineastas. Portanto, num filme, as tramas não ocorrem de maneira aleatória. Elas estão circunscritas num conjunto de intencionalidades que para se concretizar, depende da utilização adequada das diversas técnicas cinematográficas disponíveis. As temáticas contidas em cada história e o desenvolvimento de suas perspectivas determinam qual o recurso mais conveniente. Cada recurso escolhido define nas cenas do filme, o grau de relevância e interpretação das temáticas levantadas. O som, a música, os enquadramentos, planos e movimentos de câmara, correspondem basicamente a esses elementos cinematográficos que, manipulados de maneira integrada, produzem efeitos diversos no espaço apresentado e na totalidade da obra.

Os filmes selecionados neste trabalho caracterizam-se por apresentarem como tema central as classes populares. Os vários recursos utilizados para abordá-las, exploram movimentos de câmara, planos e o som que destacam as personagens e seus ambientes. Para captar uma maior quantidade de detalhes que expressem a utilização dessas técnicas como instrumentos capazes de dar sentido eficaz à ação dramática optei por analisar o som, alguns movimentos de câmara, planos e pontuações que julguei mais expressivos. O som considerado aqui abrange desde aquele colocado em *off* até efeitos sonoros e músicas. Os enquadramentos, planos, movimentos de câmara e pontuações determinam aquilo que os cineastas querem que vejamos. O propósito nessa seção está voltado para a análise da forma técnica sobre a qual o espaço foi construído nas histórias. Através dele veremos como se apresentam as seqüências, a precisão dos limites narrativos e suas intenções. Com esses elementos

explicitados, a visualização da imagem tende a revelar os aspectos mais sensíveis dos espaços das obras no âmbito formal.

I.2.1. O Som

Em *O Homem que Virou Suco*, o som do rádio aparece em poucas cenas. Sua função é a de informar as horas durante a manhã afim de ordenar o ciclo produtivo dos trabalhadores ou entreter com músicas e notícias sobre a violência urbana. A trilha musical que pontua várias sequências do filme, integra-se diretamente na trama como elemento narrativo. Reforça o papel do narrador repentista que conta e canta as condições de vida de Deraldo e todos aqueles que, como ele, enfrentam dificuldades de sobrevivência na metrópole. São músicas com ritmo nordestino que revelam em suas letras a cultura, os hábitos e os problemas do migrante na cidade de São Paulo, abordando tanto os conflitos como os momentos de harmonia. O cordel segue - apesar de falado - essa musicalidade que o poeta traz de sua terra. Ambos encerram uma mesma linguagem que delimita o espaço narrativo dos protagonistas. O show de Dominginhos e Vital Farias num salão de baile também acaba por completar a imagem de musicalidade do povo nordestino, construída também com os cordéis e versos que Deraldo declama publicamente.

A combinação do *flash-back*³⁸ e do som *off*³⁹ utilizados para narrar a vida de José Severino, a qual Deraldo investiga para fazer um cordel, dá um caráter de veracidade ao relato dos operários. O tom de documentário prevalece durante todo o tempo destas sequências dando autenticidade aos problemas expostos e legitimando a culpa de José Severino que prejudicou o sindicato e o processo de organização de sua classe. Essas cenas reencontram a sequência de abertura do filme, repetindo os momentos em que José Severino esfaqueia o empresário americano. Na abertura, um pouco antes da atitude do operário, ouve-se a voz em *off* de um deputado discursando em favor do progresso, do trabalho e da nação. Logo depois, outra voz chama José Severino para receber seu prêmio de “operário símbolo de 1979” e uma outra faz a cobertura de uma reportagem que narra seu caminho até à mesa dos diretores da empresa: “- sob aplausos, José Severino abraça sua mulher e vem receber

³⁸ Esse recurso consiste em abrir uma narrativa dentro da história, para ilustrar uma volta ao passado das personagens com imagens fragmentadas de suas lembranças. Pode aparecer tanto a partir de algum efeito especial que leva o espectador a presenciar a cena como se esta estivesse acontecendo no momento presente do filme, quanto ter os acontecimentos dentro de uma narrativa em *off*.

³⁹ Bernardet. 1990. p. 23-24. O autor define alguns termos técnicos utilizados no cinema que contribuem para o entendimento desta e das futuras análises. Toda porção de espaço apresentada na tela é denominada *campo*. Esta noção determina dois espaços: o *in* é tudo o que se vê no campo e o *off* é tudo o que está fora do quadro (tanto imagens como sons) que prolonga o espaço *in*. O espaço *off* também é aquele ocultado pela perspectiva, tanto na profundidade de *campo*, como o espaço da câmara e o da sala

seu troféu de honra !”. A câmara seguindo passo a passo a narração em *off*, cria um clima de suspense entre as imagens dos espaços apresentados, além de deixar no ar perguntas que serão respondidas no decorrer da história ou esclarecidas apenas no seu final. A repetição desta cena utiliza efeitos sonoros e visuais que ampliam a densidade dramática do assassinato. A cena resulta de um casamento entre a câmara lenta e o som do gado agonizando como num matadouro e rugidos de leões.

A música em *Eles Não Usam Black-tie* apresenta uma condensação dramática do espaço vivido pelas personagens. A trilha sonora contém muito silêncio, músicas incidentais, nenhuma melodia romântica e apenas um chorinho⁴⁰ que é apresentado no início do filme, em algumas passagens no meio da história e depois no encerramento. Estes elementos aumentam a intensidade do drama canalizando a atenção do espectador para as palavras ditas pelas personagens ou então para suas atitudes gestuais. Observando algumas características do drama isso torna-se mais claro. Segundo Ronald Peacock, quanto à sua forma, teoricamente “*é preciso haver uma ação; isto é, os acontecimentos e situações devem ser acompanhados por tensão, mudanças repentinas e um clímax; as pessoas devem ser apresentadas com simpatia e verdade; a concepção deve incluir possibilidades para a arte do ator; e é preciso que haja um significado central, seja ele religioso, moral, emocional ou psicológico, que atinja o cérebro e o coração do espectador. Tais ingredientes, presentes no drama mais simples como no mais complexo, no mais ritualístico e mais sofisticado, no mais trágico e no mais cômico, originam-se das condições estéticas dessa arte.*”⁴¹ “*Diz-se comumente que o conflito faz o drama, porém a surpresa e, muito particularmente, a tensão, são indícios mais verdadeiros. Ambas, é claro, nascem do conflito, porém nem sempre, e o conflito só é dramático quando isso acontece (...) no drama propriamente dito, a fórmula básica é a de que as pessoas tomam decisões e agem segundo estas, com conseqüências que envolvem outras pessoas, donde se seguem complicações e crises*”⁴² “*... Em meio aos detalhes mais complexos da análise estética, é bom pronunciar uma verdade simples. O drama tem de ser uma de duas coisas: ou cômico ou intensamente comovente*”⁴³.

durante a projeção. Muitas vezes também ocorre uma perspectiva da câmara que acontece a rigor em direção oposta a um plano anterior (o *campo*) isto é chamado de *contracampo* que é sempre determinado pelo *campo*.

⁴⁰ Este chorinho é a música-tema do filme composta por Adoniram Barbosa em 1958, especialmente para a peça estreada no Teatro de Arena em São Paulo.

⁴¹ Peacock. 1968. p. 200-201.

⁴² *Ibid.* p. 202-203

⁴³ *Ibid.* p. 237

Apesar de visualizar esses elementos nessa obra, vejo que estão contidos nela vários ingredientes do melodrama, cuja definição e comparação estarão expostas no capítulo II deste trabalho. De qualquer modo, associando esses elementos às técnicas sonoras nota-se que a densidade dramática adquire um sentido mais profundo na narrativa. As músicas incidentais utilizadas quando explodem as bombas na rua no momento da greve e em todos aqueles em que acontece algum tumulto demonstram isso. Um fundo musical tenso também se observa quando os grevistas conversam esperando uma ofensiva da polícia. O silêncio é marcado primorosamente neste filme, na cena da separação do feijão com Romana e Otávio sentados à mesa da cozinha. Eles entreolham-se durante quatro minutos e meio numa decupagem que alterna planos médios, *closes* e *planos de detalhe*⁴⁴. O silêncio só é rompido nos 30 segundos finais ao som de um solado de violão que abre a seqüência do funeral de Bráulio para o final do filme. Em se tratando de cinema, isso caracteriza um tempo considerável. Ele responde a intencionalidades do *tempo fílmico* que representam um conjunto de convenções buscando facilitar a identificação das atividades específicas de grupos humanos e de suas vivências selecionadas pelo cineasta.⁴⁵ Aqui, o espectador é lançado a observar, pelos gestos do casal, a reflexão que fazem de todos os acontecimentos ocorridos, os quais ele acompanhou e “participou”⁴⁶ emotivamente.

Em *A Hora da Estrela*, o rádio funciona claramente como amparo emocional para Macabéa. Apegando-se na rádio Relógio⁴⁷, ela desafoga suas mágoas e pensa estar descobrindo o mundo que a rodeia através das notícias que ouve. Desde a abertura do filme em som *off*, o rádio marca sua importância na vida da personagem. As curiosidades banais que ouve e que depois reproduz nas conversas com Olímpico, são reformuladas no seu discurso, acrescidas de preocupações e dúvidas íntimas que intrigam sua vida. O estilo de programação radiofônica dessa emissora, cria a ilusão de que o acesso ao conhecimento do mundo se dá apenas com as informações fragmentadas que fornece. Essas programações repetitivas, produzidas diariamente através da racionalização do tempo e das atrações⁴⁸, afirmam a idéia de um cotidiano irreversível, sem muitos atrativos. Mesmo assim, a

⁴⁴ O *Close* é o enfoque da câmara que chega muito próximo da personagem ou objeto, ocupando quase todo o enquadramento. Por exemplo: rostos, garrafas, etc. O *Plano de detalhe* faz a maior aproximação possível da câmara. Em particular, neste filme temos, por exemplo: as mãos e o feijão.

⁴⁵ Sobre o *tempo fílmico* ver: Sorlin.1985. p. 190-195, esp. p. 195.

⁴⁶ Morin.1970. cap. IV. Nesses capítulo o autor trabalha o processo de “projeção-identificação-transferência e participação” do espectador diante do filme.

⁴⁷ Para uma análise específica sobre a rádio Relógio ver: Manzano. 1989. p. 154-157.

⁴⁸ Como primeiro produto da comunicação de massa no Brasil, o rádio - com seus programas - foi o que mais se difundiu e tornou-se presença obrigatória nas residências. Sobre alguns aspectos históricos a respeito de seu processo de utilização, racionalização do tempo e das programações dentro da cultura de massa brasileira, ver: Ortiz. 1988. p. 39-40

protagonista começa a descobrir suas preferências musicais, chegando até a se emocionar. Sua trajetória pontuada ao longo do filme pela valsa “Danúbio Azul” de Strauss apenas demonstra a dimensão sonhadora de Macabéa.

O silêncio marca de maneira sensível a trajetória das personagens nessa história. Macabéa é uma pessoa introspectiva, observadora, mas muito simplória e sem amor-próprio. Procura sempre ser agradável, mas os instantes de silêncio percorrem seus relacionamentos. Seus encontros com Olímpico demonstram isso com maior nitidez. Nos diálogos ficam vácuos entre um assunto e outro, geralmente porque os tipos de questões levantadas pela personagem deixam o namorado, a princípio, sem resposta, e depois, indignado. Os efeitos sonoros mais expressivos encontram-se no final da história quando são intercalados três espaços narrativos para descrever o processo da morte da personagem: um diegético⁴⁹ (Macabéa anda feliz na rua) e dois extradiegéticos (o rapaz no carro e o cavalo no haras). No primeiro o som é lento e melodioso, nos outros é tenso e rápido trabalhando uma única narrativa sonora de suspense que desembocará no acidente. Essa dinâmica, apesar de utilizar elementos um pouco desconexos, garante a manutenção da expectativa até o desfecho dos acontecimentos finais.

A música de abertura e encerramento de *Anjos do Arrabalde* mistura o ritmo do chorinho com “chá-chá-chá” dando forma circular ao universo da periferia apresentada pelo filme. Também define gostos particulares que fogem à regra do ambiente focalizado, como faz Rosa ao ouvir, solitária, uma música erudita em seu apartamento. Uma última seqüência musical extensa, aparentemente sem vínculo com o restante da narrativa, mostra um grupo de pessoas tocando vários instrumentos de Escola de Samba no parque de diversões do bairro, num tipo de carnaval. O diretor Carlos Reichenbach justifica esta seqüência como algo muito ligado à idéia de “carnavalização”, utilizada desde os tempos de Goethe, o qual inseria em suas narrativas uma série de signos já conhecidos culturalmente, deles extraindo novos.⁵⁰ Os resultados aqui, no entanto, parecem não ter indicado nada diferente do que uma longa percussão. Mas enfim, este pequeno conjunto de estilos garante a ilustração da variedade de tendências musicais na vida urbana e seus diferentes públicos.

O filme também possui cenas importantes cujo silêncio é fator essencial para o aumento do potencial narrativo. A cena de Rosa imaginando Soares em sua cama, desencadeia as próximas nas quais tentará o suicídio. Seu olhar pelo quarto, pela cama e depois pelo apartamento, traduz sua

⁴⁹ “A diegese é o universo ficcional em que se desenvolve determinada história contada por um filme (...) Qualificaremos de extradiegético todo material integrado no filme mas que porventura escape à diegese. Bernardet. 1990. p. 25.

⁵⁰ Ver: entrevista com Carlos Reichenbach. *Cine imaginário*. 1987. p. 13.

solidão e a necessidade de estar com Soares. A impossibilidade da realização de seu desejo leva-a a outro momento de silêncio, porém já com os pulsos cortados. Na seqüência de Ana em seu quintal, o comportamento do marido que esmurra a porta da cozinha intercala-se ao seu silêncio no campo da ação. Ele a leva para dentro da casa para maltratá-la. Permanece o silêncio. Ana sai com a faca nas mãos e não pronuncia uma palavra sequer. Seu olhar firme, num primeiro plano frontal, contribui para a observação de sua atitude.

No *Romance da Empregada*, o rádio também está muito presente na vida de Fausta como se nota no botequim da favela quando ouvem-se as notícias cotidianas da violência. Mas a tônica da história não se volta para a vida marginal, ao contrário, entre os filmes selecionados este é o que possui mais musicalidade. A própria personagem principal recebe de presente um rádio portátil e permanece o dia todo ouvindo músicas no percurso do trabalho. Fausta ouve músicas de Tina Turner e dança adequadamente ao ritmo da “dance music”. O ritmo “caribenho” também está presente na história, tanto no passeio à ilha de Paquetá, como no final do filme. A volta deste passeio é ambientada com a música “Cama e Mesa” de Roberto Carlos cantada pelas colegas de Fausta. Ocorrem ainda os pagodes do salão de baile que Fausta frequenta e aquelas tocadas nos televisores. O som *off* tem uma função narrativa importante neste filme. Enquanto aparecem os créditos num fundo preto, vários sons são emitidos. Depois de assistir ao filme percebe-se que essa abertura apresenta um resumo das várias situações ocorridas na história de forma que apenas pelo som seja possível mergulhar no universo da vida de Fausta. O filme contado sob a ótica da personagem, utiliza esse recurso no início já determinando a audição e a música como os caminhos encontrados pela protagonista para se relacionar e suportar seu mundo.

No *Beijo 2348/ 72*, a música em especial, contribui para o espaço da fantasia, do sonho e do desejo. Estes aspectos são bem demarcados desde a introdução de Norival na história, feita num salão de baile onde acontece um show do cantor nordestino Genival Lacerda. A dança do protagonista com uma prostituta ao som de um bolero de Nelson Gonçalves também dá essa dimensão. As divagações da personagem ao pensar em Catarina ocorrem através de trechos de músicas eruditas e nos seus devaneios eróticos quando aparecem dançarinos ao som de ritmos *technos*⁵¹. O rádio está presente na pensão com músicas mexicanas. Dos recursos sonoros que contribuem para fortalecer a narrativa cômica, a cena mais expressiva é aquela em que Norival sonha

⁵¹ Música caracterizada essencialmente pelo ritmo acelerado, dançante, produzida com instrumentos eletrônicos e vários efeitos de sonorização musicais de estúdio como mixagens e bricolagens.

dançar com Catarina e quando esta começa a falar, tem voz transformada na voz da proprietária da pensão. Os recursos de som em *off* são rápidos e assinalam apenas a mudança de tempo ou ambiente.

I.2.2. Imagens cinematografadas

A paisagem fixa da periferia praticamente possui o mesmo enquadramento nessas histórias. Todas as locações mostram bairros montanhosos de São Paulo, favorecendo a observação dos contornos de um panorama pouco harmonioso. Só a favela onde Fausta mora no Rio de Janeiro, fica numa região plana ao lado de um rio. Os planos gerais captando o horizonte são os mais comuns dando uma certa idéia de neutralidade ao ângulo de visão. Porém isso é rompido quando se observa que a periferia aparece a partir da residência ou do olhar de seus protagonistas. A proposta de analisar nas técnicas de câmara, alguns *travellings*⁵², panorâmicas e pontuações - como a câmara lenta e o *fade-out*⁵³ - visa destacar o espaço narrativo como elemento que, em várias situações, dá um maior sentido dramático às seqüências.

Em *O homem que Virou Suco*, todas as paisagens aparecem em planos passageiros, pois suas personagens estão em constante movimento na metrópole. Como a história é contada a partir de Deraldo, o que se verifica é quase um "tour" pela cidade. Ele oscila entre a periferia e as regiões centrais sempre em localidades não especificadas pelo filme. O entardecer é visto do alto do edifício em construção, marcando o encerramento de um dia de trabalho. A noite revela a vida popular dos bairros com holofotes de uma batida policial, registrados pela câmara em *closes* dos rostos de moradores semelhantes a *flashes* de fotografias. A marginalidade nas vias públicas aparece nos planos gerais e médios, sob a luz de uma fogueira onde dormem mendigos. Assim, a narrativa deixa claro a partir da qual perspectiva se constrói a vida urbana.

A repetição da cena do assassinato do empresário vista na perspectiva da câmara é interessante para que se percebam os tipos de emoção que podem causar a mesma imagem apresentada de diferentes formas. Na abertura ela é direta e sem pontuações. No final é feita em câmara lenta. Enquanto no início causa-se um efeito de surpresa e susto, no final isso se transforma radicalmente. A narrativa lenta da morte do empresário, como a de um animal que morre aos poucos

⁵² O *travelling* é o movimento da câmara no sentido lateral ou frontal através de um carrinho que se move sobre trilhos retos ou curvos acompanhando os deslocamentos das personagens ou ilustrando a paisagem e cenários em *subjetiva*. Os movimentos de câmara mais completos são obtidos com a *grua*, dispositivo que eleva a câmara ou a movimenta em qualquer direção combinado *travellings* e panorâmicas quando montada sobre trilhos.

⁵³ Na câmara lenta a velocidade do movimento é retardada e no *fade-out* a imagem vai desaparecendo até se fixar na cor preta ou branca. Essas pontuações têm a função de explicitar as intenções dramáticas do autor.

no matadouro, tem uma densidade dramática que se arrasta causando um mal-estar. Este movimento apaga aquele “ato real” ocorrido em frações de segundos no começo da história, substituindo-o pelo martírio de uma morte lenta. Essa imagem de um matadouro também é reproduzida em outro momento, quando Deraldo entra nos corredores de tábuas do refeitório da obra do metrô e começa a imitar o mugido de bois. A analogia do tratamento quase animal que recebem estes migrantes ao mesmo tempo em que é incorporada por eles, estabelece uma vingança de iguais proporções, tornando compreensível a atitude de José Severino.

A metrópole de *Eles não Usam Black-tie* é vista a partir periferia em planos da porta da cozinha de Romana, do boteco onde Tião joga bilhar, do campo de bocha onde se reúnem Bráulio, Otávio e Santini, da corrida de Tião na rua a caminho de sua casa e de seu olhar da janela do ônibus na sua partida. As personagens aparecem no primeiro plano e na profundidade das cenas, avista-se sempre um grande aglomerado de casas no horizonte. Os ângulos da fábrica, são em sua maioria colocados em câmara normal⁵⁴ com planos gerais e profundidade que focaliza todo o prédio. A dinâmica do movimento grevista é construída com *travellings* em câmara normal acompanhando as correrias dos operários e operárias nas calçadas. A *câmara subjetiva*⁵⁵ se mistura às personagens em confronto com a polícia, colocando o espectador no meio do conflito ao lado dos manifestantes. A narrativa não é parcial, nestas cenas. Verifica-se claramente a opção do narrador em favor da classe trabalhadora. Na explosão das bombas para dispersar a multidão, a câmara alta⁵⁶ em plano geral aumenta a imagem de inferioridade da multidão perdida que corre para lados diferentes.

A seguir, vista numa câmara em *plongée*, Maria é agredida na rua. A imagem fecha-se em close com a amiga Cilene, também molestada, causando um efeito ampliado da imagem de sofrimento dessas trabalhadoras. O plano geral da fachada da fábrica vazia em *contra-plongée* envolto em fumaça dá a trégua e opõe-se às duas tomadas de câmara dos trabalhadores dando a vitória temporária ao patrão. A tensão narrativa é mantida e continua nos conflitos das cenas subsequentes em que Tião será perseguido pelos trabalhadores dos piquetes e depois Bráulio, que será morto por alguém infiltrado no movimento. Uma última questão pertinente aos planos, diz respeito ao *plano de detalhe*. Este instante filmico agrega conjuntos de mensagens com maior carga emocional, através de

⁵⁴ Câmara na altura do olhar em relação ao objeto ou personagem enfocados.

⁵⁵ Filmagem que ao mostrar a imagem não revela quem vê, no entanto este observador também faz parte da cena. Pode ser algum personagem ou o próprio espectador incluído no filme pelo diretor - um tipo de personagem invisível que não atua. A subjetiva pode ser também o *contracampo*, aquele ângulo que vê o *campo* e que geralmente é mostrado imediatamente no próximo plano e vice-versa.

⁵⁶ Câmara alta ou *plongée* é a angulação que filma de cima para baixo. A *contra-plongée* ou câmara baixa é o inverso.

grande aproximação da câmara sobre personagens ou objetos. Novamente remetendo à cena dos feijões, pode-se verificar que este tipo de plano tem seus enquadramentos todos centralizados nas mãos de Romana e Otávio. São mãos de trabalhadores que lutam, sofrem, amam e transformam a natureza. Elas sintetizam no toque e no manuseio da tarefa, os sentimentos mais profundos de um momento amargo na história que pede a união e solidariedade das personagens.

A Hora da Estrela faz apenas um plano geral da madrugada no centro da cidade de São Paulo para logo depois apresentar Macabéa levantando-se da cama no escuro⁵⁷. Neste filme, são os *planos médios e closes* que explicitam os ambientes nos quais a personagem convive e a aproximam do espectador para que este observe suas reflexões e seus atos. O *plano de detalhe* é utilizado para indicar a iminência do perigo e a solidão de Macabéa. O sinal vermelho no seu atropelamento, um close de sua bolsa no chão, o detalhe de seus pés e um sapato, abrem-se para seu corpo caído na rua, conformando uma narrativa que consuma o abandono da personagem durante toda a história. A câmara lenta atua na última seqüência do filme, como sua transição entre a vida e a morte, entre a fantasia e a realidade. A alegria de Macabéa abraçando o rapaz que desce do carro e o congelamento da imagem deles sorrindo, abandona a cena do atropelamento enfraquecendo a densidade dramática do final. Recurso dúbio, mas intrigante porque coloca em aberto questões apontadas por ela durante a história, como o valor de sua existência.

Anjos do Arrabalde é o filme em que a periferia domina, de maneira deliberada, o cenário das ações. Do primeiro ao último plano ela está presente na narrativa permeando incessantemente as passagens entre as várias seqüências e transformando a idéia de que este lugar é algo longínquo da área cosmopolita. A imagem construída afirma este local como a própria representação da cidade, tanto por suas dimensões como pelos seus problemas. Na medida em que a história se desenvolve, a paisagem vai sendo vista sob vários prismas sociais que descrevem o panorama do bairro. Na última cena, num plano geral⁵⁸ acompanhado de uma panorâmica, a câmara focaliza a escola e vai girando até registrar a periferia e bem ao fundo os edifícios na área central da cidade. Abarca assim, todas as faces da vida dos seus moradores. O entardecer apresentando as luzes das ruas já acesas e ao fundo a bela paisagem do pico do Jaraguá, sintetizam a aparente tranquilidade de um bairro, cuja violência marca as relações. As cenas noturnas são todas apresentadas a partir do interior das residências.

⁵⁷ Nesse filme, a fotografia de Edgar Moura é trabalhada com um jogo constante de claro/escuro. A iluminação é usada para produzir sombras sobretudo nos interiores, causando uma sensação maior de intimidade e convívio do espectador com a personagem.

⁵⁸ Nesse plano, a câmara focaliza todo o ambiente: uma paisagem, um cenário. Nele as personagens encontram-se em segundo plano. Dependendo do plano geral, até desaparecem. Este plano busca captar a totalidade do espaço enquadrado.

A pouca sensibilidade do comportamento masculino diante da dissimulação pode ser notada sob duas formas narrativas nesse filme. Na primeira, a reação de Henrique ao saber que Carmo mentiu para ele e voltará a lecionar, se faz numa câmara lenta na qual ele quebra um copo e puxa a toalha da mesa da cozinha. A cena, que acontece após uma briga, prolonga a sensação de sua ira tornando o sentimento mais carregado. A outra situação acontece a partir do *plano de detalhe* de um óculos no criado mudo no quarto de um motel onde Rosa e Soares se encontram. Depois de conversarem sobre os problemas de relacionamento que enfrentam, ela conta que é estéril e ele reclama por ter sido enganado. A revelação de Rosa e o óculos apontam simbolicamente a dificuldade de Soares em visualizar seu contexto e se reproduzem em outros momentos, até o instante em que ela tenta o suicídio. Um close num jornal popular que uma pessoa lê no parque de diversões, apresenta a manchete de uma personagem qualquer alvo do noticiário sensacionalista. No canto da página apenas uma pequena nota fala da professora. Este fato mostra uma das inúmeras contradições da sociedade que, a exemplo da cena, demonstra sua ironia com as pessoas comuns ao nivelar diferentes cidadãos dando a seus dramas particulares o mesmo grau de importância⁵⁹.

O *Romance da Empregada* vê o pôr do sol no mar, na volta da ilha de Paquetá, dentro de uma imagem tranqüila que se opõe à vida agitada de Fausta. O *fade-out* pontua toda a narrativa dos espaços por onde Fausta se desloca. Cada fechamento e abertura comporta pequenos universos que se encerram em si mesmos. Porém, aparentemente desconexos, cada um deles permite que a protagonista transite em seus espaços descrevendo os vários percursos de sua vida. O processo de movimentação da câmara acompanha seu ritmo acelerado com muitos *travellings* e angulação normal, técnicas que identificam rapidamente para o espectador o perfil da personagem dinâmica. As cenas finais da enchente no barraco possuem planos que produzem o clima crescente de tensão necessários para a observação do trama das personagens que se afogam. Fausta consegue fugir para o telhado. A câmara em *plongée* dá um plano geral do barraco tomado pelas águas e depois se afasta num *travelling* frontal encerrando a narrativa. O filme não apresenta diversidade de recursos de câmara para mostrar a história. A opção pela linguagem direta e pela *decupagem*⁶⁰ clássica prevalece. Em *Beijo 2348/72*, como em *O homem que Virou Suco*, Norival está em constante movimento e por isso percorre várias localidades da cidade de São Paulo, definindo uma paisagem diversa e ampla. Há

⁵⁹ As afirmações sobre o jornal nesta seqüência do parque são do próprio diretor que procurou mostrar ironicamente a ausência de distinção entre uma personagem central do filme e a imagem de uma pessoa popular qualquer. É uma sutileza que passa quase despercebida. Não tem nenhuma função dramática em especial. Contribui, no entanto, como mais um dado sobre a violência generalizada na cidade. Ver: entrevista: Reichenbach. 1987. p. 13.

⁶⁰ Maneira pela qual se opta por fazer os cortes entre um plano e outro nas cenas e seqüências do filme.

uma predominância de planos médios que aproxima imagetivamente as personagens cotidianas da história dos espectadores através de *flash-backs*. Entre eles, figuram os tribunais contendo personagens formais que transmitem a aparência de imparcialidade da lei. Os recursos que intercalam o sonho e a realidade em várias cenas demonstram alguns problemas narrativos nas mudanças de um universo para outro devido à forma abrupta como acontecem. A percepção da entrada de cada um torna-se meio confusa acabando por fragilizar a trama. Apesar disso conseguem traçar, de maneira bem humorada, os paralelos entre os fatos e as projeções deles resultantes.

1.3. O Espaço Social Narrativo

Ter em mente que todas estas histórias se passam num universo urbano implica considerar contrastes físicos e sociais pertencentes a ele. Sobretudo significa incluir nas observações, as múltiplas particularidades contidas nas diferenças econômicas e regionais desdobradas em inúmeras visões e caracterizações do urbano construídas pelos cineastas. Distintamente de *Cidade Oculta* (1986), *Anjos da Noite* (1987) ou *A Dama do Cine Shangai* (1988), as cidades desses filmes não possuem o charme da fotografia carregada com tons fortes e ambientes “noir”. Tampouco são fascinantes por seus personagens exóticos ou marginais. Elas abrigam pessoas que se utilizam muito pouco de suas vantagens e trabalham nelas para que a dinâmica produtiva de cada uma seja mantida. Não existem nas relações tramas mirabolantes, suspense ou romantismo exacerbados que se descolam dos acontecimentos cotidianos. Como vimos, os transportes são lotados, as distâncias entre centro e periferia são longas, há poucas opções de lazer e os bairros possuem infra-estrutura deficiente.

Como resultado, as relações sociais desses espaços são intensas e carregadas de intolerância. As personagens falam alto, discutem constantemente e raras vezes conseguem dialogar com tranquilidade.⁶¹ As seqüências ou planos que exibem o espaço social narrativo, acentuam a crítica sobre a sociedade utilizando-se de elementos sociais que destacam alguns aspectos da trama ou de uma personagem para as temáticas em questão. Os trajetos das personagens definem os variados ritmos da metrópole, revelando simultaneamente a paisagem e as intenções narrativas dos cineastas. Há também elementos da natureza e tecnológicos que contribuem para destacar as condições da vida popular. Estes filmes produzidos na década de 80, transportam todas classes populares para a periferia da cidade ou então para o centro da metrópole. Deixam de lado o país rural, mas não

⁶¹ Sobre a discussão dos espaços construídos nos anos 80 que abandonaram as utopias dos anos 60, privilegiando o cosmopolitismo e reconstruindo o tempo com prudência nas inovações narrativas ver: Machado Jr. 1997. p. 110-114 e p.118

personagens que migraram de seu ambiente. Predomina o espaço confinado ao bairro pobre, às favelas, aos cortiços e às pensões. Lá estas classes têm seu lugar⁶²; um espaço social configurado nessa busca dos cineastas em dar voz a um público com o qual se identificam e acreditam compreender. Nessa seção veremos que espaços sociais foram narrados para construir essas imagens.

I.3.1. Ambientes urbanos, organização do espaço e elementos sociais

O centro urbano representado em *O Homem que Virou suco* é construído como um espaço hostil opondo-se à vida do bairro que, por sua vez, é o espaço da solidariedade e das relações mais próximas, apesar de violento. Esse espaço social é a base escolhida pelo autor para sublinhar, através do debate entre criação artística e trabalho capitalista, as dificuldades encontradas para o diálogo entre capital e ser humano. Durante toda a história, estes dois universos de produção se digladiam mediados pelo inconformismo de Deraldo, migrante nordestino que escreve poesias de literatura de cordel na cidade de São Paulo⁶³. Vendo seu trabalho desvalorizado pelo mercado editorial e precisando adquirir seus documentos, ele se vê obrigado a tentar uma adequação às atividades concedidas pela economia paulistana aos nordestinos, geralmente ligadas a serviços braçais. Em todos estes ambientes Deraldo não se adapta. Seu único meio de comunicação e reação diante das circunstâncias que lhe são impostas é o esforço constante em mostrar, pelo viés da poesia, a importância da cultura popular. Em algumas situações são cômicas as saídas dos ambientes que o reprimem. Mesmo brigando, ele improvisa versos bem humorados e ofensivos a seus agressores.

A poesia de cordel de Deraldo dá as diretrizes dos percursos por onde ele circula e responde aos acontecimentos neles ocorridos. Começa na sua tentativa frustrada de venda numa praça central do bairro do Brás na cidade de São Paulo e termina na sua divulgação no final do filme no mesmo local. Pode-se perceber que a inadequação aos ambientes hostis a personagem deve-se ao tipo de atividades que lhe são impostas. Todas elas desprezam sua criatividade, cobrando dele apenas uma produção física. Sua resposta vem ou por intermédio de discussões e brigas ou pela própria poesia

⁶² O autor constrói em sua "lógica do pedaço" um estudo indicando que na proximidade cada vez maior da pessoa com o seu local de convivência e habitação, existe uma série de códigos e identificações sócio-culturais que a legitimam no "pedaço". Do trajeto do morador desde a área central da metrópole até o bairro vão ocorrendo metamorfoses no seu reconhecimento até ele começar a adquirir contornos adequados ao ambiente onde reside. Ele deixa lentamente de ser "mais um" no meio da massa, para ser identificado com seus atributos pessoais perante aqueles que o conhecem na região. É esta caracterização nos filmes que favorece um grau de intimidade entre o espectador e a personagem. Magnani. 1984. p.137-140

⁶³ A literatura de cordel é um expoente típico da cultura popular. Já na Espanha do século XVII este era um instrumento pelo qual as classes populares urbanas puderam transitar do oral ao escrito e no qual também produziram a transformação do folclórico em popular. No filme vemos exatamente este papel do cordel sendo desempenhado na figura de Deraldo que personifica arte e migração, servindo de elo entre os vários aspectos da cultura. Ver: Martin-Barbero. 1997. p.142-143

proclamada nos versos improvisados em qualquer local. Não separa inspiração de produção, pois as tem como um todo no processo da criação para a sociedade. Os ambientes onde busca obter dinheiro para sobreviver estão sempre ligados a alguma esfera do poder: a casa onde trabalha é de burgueses e fazendeiros, a construção do edifício vincula-se ao poder imobiliário, a construção do metrô ao poder do Estado, a venda de bandeiras no desfile cívico ao poder militar. Estas imagens sintetizam várias instâncias de poder que reprimem a emancipação das capacidades criativas de Deraldo, mas suas respostas diante das situações demonstram as alternativas de resistência popular. Ao apresentar Deraldo no meio da multidão em várias seqüências do filme, a câmara procura mostrar a importância do povo na sociedade e também o valor do artista como elemento de captação dos anseios populares.

O centro da cidade em *Eles não Usam Black-tie* é apresentado no prólogo do filme a princípio fora de foco. Aos poucos a imagem vai adquirindo nitidez na medida em que Tião e Maria saem do cinema e se aproximam da câmara. Com a presença destas personagens ajusta-se o foco do *campo* que mostrará a vida dos trabalhadores. Muitas luzes, brilho e vitrines colocam os dois como externos a este universo. Nele, os dois são apenas espectadores do consumo exposto nas lojas, mas logo isso se encerra, pois chega o ônibus que os levará ao bairro. O caminho mostra luzes desfocadas nas janelas que rapidamente desaparecem para dar lugar ao bairro. O espectador assim, sai do universo da ficção do cinema - no saguão o cartaz é do filme *Jornada nas Estrelas* - e é levado pelo casal de operários rumo ao universo realista, centrado na periferia. Vê-se a partir daí que a organização espacial do filme é direcionada para quatro ambientes sociais, cuja produção define as várias faces de um único sistema produtivo capitalista: a fábrica, a rua, a casa da família de Otávio e a casa da família de Maria.

O ambiente da fábrica não contrapõe os militantes à produção, acentuando a idéia de que são trabalhadores eficazes e não desordeiros que planejam uma greve. Todos trabalham normalmente em suas funções nos horários de expediente. Em oposição à tranquilidade destes períodos estão os momentos de entrada, refeição e saída. Estes estão, por sua vez, reservados às articulações e aos discursos de protesto, durante os quais se levantam as insatisfações e discutem-se as opiniões sobre a greve. São tempos de diálogos curtos e quase sempre se encaminham para o início ou retomada do trabalho. A rua aparece como o elo de transição entre a vida disciplinada da fábrica e o descanso no lar. Ao mesmo tempo em que representa o espaço possível para se manifestar livremente, sem as regras impostas nos universos profissional e familiar é, como lugar público, segundo a análise de José

de Souza Martins⁶⁴, o espaço do medo no qual se evita permanecer. Citando Giannini⁶⁵, o autor lembra sua sugestão para uma polarização entre casa e trabalho no estudo da vida cotidiana, diferente da rotina, que provém de “rota”, um movimento que retorna sempre ao ponto de origem. A rua é o trajeto pelo qual costumamos passar rumo aos nossos assuntos rotineiros. Para Martins, o lugar público não é o lugar das pessoas reais, mas de pessoas supostas (que constroem imagens públicas). Em oposição à casa, todos na rua são anônimos e abstratos, sua identidade é constituída pela desconfiança e pelo interesse, enquanto que a casa é o mundo da confiança e das relações de reciprocidade. No filme, as manifestações da greve ocorrem dentro desta relação: na rua não são distinguidas as identidades individuais, porém quando fogem, os operários que permanecem juntos já, se conhecem no mundo familiar.

A vida doméstica desses trabalhadores é vista por intermédio das duas casas que centralizam a narrativa do filme e que servem de contraponto uma à outra. A penetração da câmara na casa expressa uma busca de intimidade com o operário mostrando que no seu cotidiano tanto estão os hábitos e assuntos corriqueiros como também as discussões políticas sobre a classe social.⁶⁶ Na residência da família de Otávio, todos trabalham, cumprindo o padrão tradicional do “homem sai e a mulher fica”. Enquanto Otávio, Tião e o irmão Chiquinho estão quase sempre de passagem, Romana permanece em casa em alguma atividade caseira. Não há tempo para descanso. Mesmo nas ocasiões em que aparentemente não trabalha, suas atenções estão voltadas para resolver problemas, ora para “ler cartas”, ora para livrar o marido da cadeia, tudo está em movimento. Na residência da família de Maria acontece o inverso. Sua mãe sempre doente até se manifesta num dado momento para fazer a comida, mas Maria aconselha-a a continuar descansando. Percebe-se que o descanso nesse contexto é uma penitência, não um direito natural. O pai até a metade da história é desempregado, vive infeliz e embriagado. Desvaloriza a filha ofendendo-a de maneira moralista. A vida familiar sem o trabalho do pai e da mãe parece estagnada, mesmo com Maria trabalhando. Só com emprego do pai na construção civil começa um restabelecimento da ordem na casa, mas por pouco tempo, pois logo, em seguida ele será morto num assalto. Os verdadeiros dramas, portanto, são os vividos em casa e não na fábrica.⁶⁷

⁶⁴ Martins, J.S. 1996. p. 26-27. Roberto DaMatta a opõe à casa. Para ele a rua é a terra que pertence ao “governo” ou ao “povo” e está sempre repleta de fluidez e movimento. Mas, como Martins, ele também coloca a rua como um local perigoso. Ver: DaMatta. 1985. p. 48

⁶⁵ Giannini, H. 1987. p. 22 e p. 27

⁶⁶ Hürzman e Guarnieri adotam um comportamento inverso ao dos documentários que privilegiam os aspectos públicos e menos íntimos do movimento grevista. Ver: Bernardet. 1986. p. 60-61

⁶⁷ Idem. p. 64

Esses quatro ambientes revelam como a importância dada ao universo do trabalho sobrepõe-se às necessidades humanas das personagens. Para que as relações se estabilizem, antes de qualquer atitude, deve-se manter a produtividade. Porém, em função das próprias contradições do capital⁶⁸, essa estabilidade não se concretiza e acaba deixando sempre em conflito todos aqueles que dependem desse sistema. Desse modo, a produção torna-se desumana não respeitando os direitos mais elementares de sobrevivência dos trabalhadores. Isto é o que se evidencia na apresentação dos aspectos cotidianos desta obra no descompasso entre o tempo do capital, o tempo dos operários e suas condições de vida. A contradição nas ruas ao redor da fábrica através dos piquetes assinala o bloqueio da produção, da circulação das mercadorias e as lutas entre manifestantes e a polícia. Dentro da fábrica se desenvolve o trabalho normalmente. A rua como espaço de tensão explicita a necessidade da consciência de classe diante do poder do Estado e dos capitalistas.

O bar onde Tião joga sinuca configura um espaço que une o conflito pessoal e social dos fatos que estão ocorrendo em sua vida. De um lado, sob a influência do colega, está a possibilidade de conquistar um padrão econômico e social melhor tendo como condição a aliança com o grupo patronal. De outro, o drama de ser um filho de líder sindical e ter de assumir precipitadamente uma família. Suas alternativas entram em xeque e ele procura pensar em saídas para estes problemas. No bairro, a panfletagem na frente da igreja dá o sinal de que o operariado está se mobilizando. O contraponto das cenas é direto: a consciência política ocorre no “fazer-se da classe operária”⁶⁹, através do processo de participação na categoria e não de outras formas. Pai e filho estão em locais distintos apresentando suas ações numa lógica que apresenta a tensão e o repouso conjugados: no bar, pratica-se o lazer, mas a conversa é tensa, na panfletagem a rua é um cenário de relações tensas, mas o interior da igreja é tranqüilo. A rotina dos espaços na fábrica também varia entre as ações serenas do trabalho e os discursos nervosos das diferentes posturas políticas dos militantes.

As ações indicam os vários aspectos da divergência de idéias, inclusive na figura daqueles que optam por fazer o jogo dos empresários para obterem vantagens próprias. A tensão continua em dois momentos na seqüência noturna do bar onde Otávio e Tião conversam. O pai tenta mostrar ao filho a importância da luta pelos direitos do trabalhador numa conversa amistosa (repouso) até a entrada de um marginal no bar que é morto pela polícia (tensão). Otávio acentua seu discurso sobre a

⁶⁸ Entre as principais contradições podemos citar a produção coletiva de mercadorias, esta geradora da acumulação de riquezas distribuídas de maneira extremamente desigual, evidenciando claramente a reprodução da sociedade em classes sociais. Nela, a liberdade individual é aparentemente conquistada, mas fica subordinada à vontade do mercado e ao lucro dos capitalistas.

⁶⁹ Tomo aqui emprestado um termo utilizado por: Thompson, E. P. 1987. prefácio.

necessidade de lutar coletivamente por mudanças. Não há um diálogo ofensivo, mas também não se chega a um consenso, ao contrário, o desfecho dessas visões eclode novamente no jogo da tensão e repouso no espaço do lar. O embate se dá no desentendimento entre pai e filho quando a família está reunida fazendo sua refeição na cozinha - o único espaço produtivo da casa. Os conflitos traçam paralelos àqueles existentes dentro da própria classe social. Romana tenta amenizar o confronto, mas Tião levanta-se e sai batendo a porta da cozinha. Um plano geral da periferia abre a cena seguinte em que Romana recolhe a roupa limpa do varal e fala com Tião sobre o que ocorreu. A analogia dos sentimentos que foram explicitados, postos à limpo, é direta. O diálogo levado para o quintal da casa - o espaço intermediário entre o público e privado, livre, possibilita que as coisas da casa possam ser esquecidas ou renovadas, um espaço da natureza com árvores e tranqüilidade (o repouso). O rompimento de Tião com a família nas cenas finais do filme, também se passa nesse espaço e espelha a grande afetividade dos pais por ele, apesar da decisão ser irreversível.

O campo de futebol de várzea é um espaço de lazer que une o ambiente da periferia com as preocupações do centro (a fábrica). Três planos compõem o cenário da cena onde estão Santini, Otávio, Bráulio e outros companheiros: no primeiro, as personagens e um jogo de bocha, no segundo o campo de futebol e na profundidade, o bairro. Este espaço não vem acompanhado de simples distração, ele é colocado como pano de fundo para o debate sobre as estratégias do movimento sindical e as desavenças pessoais. Como nas outras narrativas a tensão e o repouso estruturam as cenas estabelecendo no próprio teor da exposição cinematográfica, o conflito existente em toda a sociedade. Esses elementos traduzem para o espectador a sensação de ameaça e instabilidade constantes enfrentadas pelas classes populares em seu espaço de convivência, agravados por acontecimentos de insubordinação social diante das pressões políticas e econômicas.

Em *A Hora da Estrela* a pensão onde Macabéa mora, figura como uma réplica do mundo popular feminino metropolitano. Suas três colegas de quarto⁷⁰ procuram integrá-la aos novos hábitos e conhecê-la, apesar de demonstrarem estranhamento diante de suas atitudes. Sem recursos financeiros para comprar um televisor, elas reúnem-se na janela para assistir à novela na TV no prédio vizinho. Partilham o mesmo banheiro e o mesmo espelho. As cenas noturnas, mostram apenas

⁷⁰ Na comparação deste filme com a obra literária, Luiz A. F. Manzano aponta que no livro as colegas de quarto são quatro, todas tem "Maria" no nome e trabalham nas "Lojas Americanas" "... no filme as colegas são apenas três e só sabemos o nome de uma delas a 'das Dores'. Não sabemos se trabalham nas lojas Americanas; em compensação, essas personagens são mais desenvolvidas, de certa forma influenciando na vida de Macabéa. Temos a paixão delas por novela; o ambiente da pensão e os gostos e hábitos de cada uma. Do modo como estão caracterizadas e como são apresentadas, ajudam a revelar a realidade que cerca Macabéa e o estado desta em determinados momentos da história." Manzano. 1989. p. 132.

Macabéa acordada, enquanto elas dormem. O silêncio do quarto, apenas com o som da rádio Relógio, proporcionam ao espectador a observação desse espaço pequeno e precário utilizado pelas moças somente para o descanso. Os outros espaços sociais de Macabéa demonstram sempre sua solidão dentro da cidade: o metrô, o botequim, os passeios com Olímpico, o trabalho. Toda essa narrativa de espaços favorece a compreensão do caráter introspectivo marcando o perfil da personagem. A dimensão monumental das áreas abertas se sobrepõem a Macabéa no fluxo da metrópole aumentando por um lado sua imagem de inferioridade, mas por outro ampliando a busca de si mesma. No entanto nem ela sabe ao certo o que está ocorrendo em sua vida. A multidão em que Olímpico aparece num determinado momento da história também reforça a idéia de que estas personagens são insignificantes dentro da cidade grande.

Em *Anjos do Arrabalde* a imagem do bairro é o espaço dominante da cidade e todos os ambientes apresentam no aspecto social, algum tipo de violência. Apenas a relação solidária feminina destoa da vida social marcada por assassinatos, estupros, tráfico de drogas e transações ilícitas. Geralmente os diálogos que demonstram a partilha dos problemas em suas vidas ocorrem nas residências durante o período diurno. As mulheres atuam nesse espaço como portadoras de alternativas para sobrevivência e se defendem diante do bairro com posturas endurecidas e atos drásticos que respondem aos acontecimentos que lhes são impostos. Apesar da tensão predominar na ação dramática deste filme, ela não possui consistência suficiente para dar sentido a todos os espaços da periferia apresentados na história. E por estarem reunidas em espaços autônomos, as personagens desenvolvem pouco suas ações nos lugares que ocupam. Isso cria uma imagem de descaso com o ambiente que acaba se mostrando vasto, favorecendo a idéia de abandono pelo qual passam as regiões periféricas da cidade.

No *Romance da Empregada* o companheirismo das personagens se mistura à falsidade existente em todos os espaços sociais pelos quais Fausta transita, tanto no trabalho quanto na favela. São lugares que possibilitam a livre movimentação da personagem para fazer e dizer o que quer, principalmente porque é ela quem domina a situação. A cena, em que a câmara subjetiva na ótica do marido a olha de cabeça para baixo, lambendo os dedos e bebendo cachaça, evidencia a inversão de papéis sociais. E com seu Zé, o controle da situação por ela não é diferente. Em todos os passeios eles discutem. Fausta acaba dando as ordens, tomando as decisões e ele acata. As cenas destes espaços sociais ocorrem mais em lugares públicos que privados pelas próprias circunstâncias de vivência das personagens. Os espaços privados são mal organizados, deprimentes e pequenos,

enquanto que os outros são agradáveis e amplos. A narrativa evidencia, de maneira óbvia, suas influências no temperamento de cada personagem, desenvolvendo atitudes previsíveis em lugares que oprimem ou liberam os comportamentos.

A base do *Beijo 2348/ 72* é o debate sobre a lei e sua execução. Três espaços sociais se destacam para estruturar sua narrativa: os tribunais, a fábrica e a rua. O desejo é o tema gerador das situações criadas em cada um dos níveis. No primeiro caso, o julgamento do processo nas várias instâncias jurídicas, demonstra a lentidão da justiça brasileira emperrada pela burocracia. O serviço da lei nesse sentido permanece sempre muito distante do acelerado ritmo de uma produção fabril e de sua dinâmica de relações sociais. As audiências sustentam uma monotonia inalterável. Os discursos são lineares, a postura dos trabalhadores é apática, os cenários são frios e inóspitos. Esses lugares tomam dimensões cada vez mais amplas à medida que o processo adquire nova proporção, contrapondo claramente a fábrica e o sistema judiciário, numa diferença de ritmos que atrapalha e repercute na vida dos cidadãos. De uma pequena sala da empresa, o processo vai para o tribunal estadual em São Paulo e de lá, para a Justiça Superior do Trabalho em Brasília onde tudo fica monumental e ao mesmo tempo mais nebuloso no enorme salão.

Paralelamente segue a vida cotidiana de Norival. O ambiente das pensões, locais muito comuns nos grandes centros, é retratado de maneira bem humorada e dinâmica. Lugar de privacidade exígua, o pequeno quarto abriga os mais diferentes tipos e personalidades populares. Homens deitados de camiseta, calções ou cuecas e fora de forma. Suas diversões ocorrem de maneiras variadas. As conversas acordam um pastor que começa a fazer sua pregação. A maioria se levanta e tudo se transforma num carnaval, silenciado apenas pelo discurso irritado, em nome do trabalho, feito por um deles que roncava. A composição cenográfica deste local apertado reforça as atitudes das personagens que manifestam em suas relações misturando gostos e hábitos que envolvem religião, sexo, futebol, festa, amor e música. O processo de decadência social de Norival, assinalado pela rua, aparece na sua saída na porta da fábrica, nos bares noturnos, periferias e avenidas. A projeção do desejo se desenvolve num espaço onírico que envolve cenas variadas contendo danças. Acontece nos vários espaços em que a questão do beijo é parte integrante do contexto: no cinema, no tribunal, na pensão, na fábrica.

I.3.2. Trajetos das personagens, elementos naturais e tecnológicos

Em *O Homem que Virou Suco*, o espaço social urbano comporta elementos contrastantes que coexistem simultaneamente na metrópole como o cortiço onde vive Deraldo e um avião “Boing” que passa. Essa imagem explicita logo no início da história, as diferenças sociais que marcarão toda a narrativa conduzida por Deraldo. Por ele o espectador é levado do centro à periferia várias vezes. Seus trajetos apontam para estes espaços como sendo permutáveis econômica e culturalmente e criando uma unidade dentro da cidade marcada pela presença da classe popular em qualquer parte. Isso gera um sentido importante na narrativa, pois coloca a personagem em movimento constante, primeiro por representar o migrante como aquele cidadão que oscila sem lugar fixo no país, ao sabor das circunstâncias econômicas nacionais. Segundo, porque explicitando-se as figuras populares na cidade, rememora-se a todo momento que são elas as geradoras das riquezas e do progresso para o capitalismo. Terceiro, são as mais excluídas de todos os benefícios gerados por sua força de trabalho. As idas e vindas de Deraldo se explicam basicamente por esses fatores econômicos e sociais que regulam as ações do filme e mostram o olhar do cineasta sobre a vida do migrante na cidade de São Paulo. A partir da personagem também se revelam os contrastes da vida urbana em situações limites que favorecem o confronto dos contra-sensos do sistema em que vivem as personagens.

Em *Eles não Usam Black-tie* a má condição de vida na periferia é acentuada pela chuva. Toda a paisagem do bairro com infra-estrutura ruim é realçada por este elemento na cena em que Tião e Maria correm nas ruas até chegarem em casa. O discurso de Otávio acentua os problemas de falta de segurança, da precariedade do lugar e da incompetência dos políticos. Já em *A Hora da Estrela* a chuva aparece como um fator que permite a busca de expressão da protagonista. Nas duas cenas em que chove, Macabéa procura revelar-se um pouco. Chegando numa calçada para se abrigar com Olímpico em frente de uma loja, faz uma afirmação totalmente insólita para o momento na intenção de não permitir que o silêncio rompa a sua relação de namoro. Na cena seguinte já à noite, ela olha silenciosa a chuva na janela e seu reflexo sobre os brilhos de relâmpagos. A chuva limpa e abre o ambiente para um novo dia, mas os horizontes da personagem estão apenas se definindo.

Em *Anjos do Arrabalde* a dinâmica das relações sociais tem seus trajetos concentrados no bairro e apenas duas seqüências saem desse eixo. O bairro estabelece a rotina do trabalho e das vivências entre os grupos. A circulação de cada personagem tem pontos comuns quando ligadas à escola e ao lazer diferindo nas suas particularidades. A ida de Rosa e Soares ao motel, os passeios de Carmo que não leciona mais, a procura de emprego no caso de Ana, a busca de Afonso pela droga no

parque de diversões e a perseguição ao bandidos de Henrique e Gaúcho são ilustrativos desse aspecto. Por ocasião de acontecimentos inusitados as personagens também se deslocam para a delegacia e o hospital. Essa movimentação localiza para o espectador o maior número de ângulos possíveis para ilustrar a periferia dando a idéia de uma região em constante movimento no período diurno. Esses percursos, quase circulares dentro da mesma região, aumentam a idéia de pressão social como se todos estivessem fadados a conviver no mesmo espaço social com todas as agruras reinantes. A praia e o cinema mudam os ares, mas a predominância do bairro sustenta toda a narrativa. A TV sustenta a ligação das personagens como elemento informativo, apenas à noite, em canais que sintonizam notícias sobre a violência. O único que destoia desse quadro é Afonso. Ele permanece o dia todo com o televisor ligado e assiste inclusive aqueles canais cuja programação já foi encerrada. Não por menos, sarcasticamente esta personagem é apresentada no filme como um desequilibrado mental.

No *Romance da empregada* a chuva tem grande relevância atuando como elemento dramático desde a primeira cena onde no som *off* ouvem-se trovões. Temos uma estrutura narrativa que inclui esse fator como tema dos conflitos e da necessidade de mudanças - Fausta está aflita para sair de onde mora. As condições da vida subalterna na cidade pioram com as chuvas, gerando desavenças e perdas. Além disso, externam as deficiências da má administração governamental, totalmente desacreditada pelas classes populares na conversa noturna no trem e nas palavras de Fausta quando comenta o problema das enchentes com João. Para ela, os trajetos principais da narrativa resumem-se no caminho do trabalho e nos caminhos para o lazer. No trabalho há uma rotina física que começa no transporte ferroviário de Gramacho até a Central do Brasil, onde se visualizam o espaço apertado do trem, a monumentalidade do saguão da estação e o movimento dos passageiros.

A alegria entre as colegas nesses lugares consegue quebrar a mesmice do percurso favorecendo o clima de descontração reinante no filme. O lazer é o oposto da previsibilidade cotidiana e o fato de conhecer seu Zé muda as perspectivas de Fausta, sobretudo porque é ele quem paga as contas. As movimentações nos dias de folga buscam o equilíbrio das tensões diárias que acionam a dinâmica de trabalho na vida das personagens. Na primeira cena em que aparece da favela num plano geral, avistam-se na profundidade montanhas e um avião passando. É uma sutileza que soam como casual. Mas o fato da imagem mostrar um produto de alta tecnologia e consumo

dividindo o mesmo campo com a miséria urbana, deixa patente a crítica de um espaço social que abriga simultaneamente classes, paisagens e produtos com disparidades enormes entre si.

Os trajetos percorridos pelas personagens em *Beijo 2348/ 72* levam-nas a poucas saídas, mas tudo transcorre num tom cômico que se desfecha numa possível vitória com um ensaio de “happy end”. O espaço físico é sempre aberto e Norival se encontra numa constante possibilidade de entrar e sair dele, seja pelas confusões que arranja, seja pela necessidade de sobrevivência. Socialmente, o espaço faz o processo inverso: vai se fechando em cada nova situação. Com isso as tentativas de saída de Norival sempre acabam em cenas imprevistas e cômicas. A morosidade da lei, ignorando direitos básicos do cidadão, é o fator principal que impele a personagem a viver diversas situações no universo da rua. Arranja sempre trabalhos que estão à margem da sociedade. Essas atividades demonstram o aspecto mais público a que os indivíduos ficam expostos quando perdem seu lugar como trabalhadores “regulares” na sociedade, além de evidenciarem a ausência do Estado diante das classes mais desfavorecidas do país.

*

Descrevendo estes ambientes torna-se possível visualizar em que circunstâncias está a vida dessas personagens populares focalizadas pelos cineastas. Eles compuseram suas acomodações projetando maneiras que indicam como diversos membros das classes populares se submetem no contexto urbano às imposições do mercado sobrevivendo apenas com o mínimo necessário. Também apontam semelhanças quanto ao espaço onde convivem. Eles são pequenos, excludentes - em especial nas pensões e na favela - e em todos abrigam conflitos, mas estes provêm em boa parte das situações externas. A semelhança da mobília e sua distribuição nas residências indica o poder aquisitivo desses grupos e também seus gostos. Adornos em geladeiras ou distribuídos em outras partes das casas para decoração reproduzem objetos de baixo custo manufaturados pela grande indústria e não peças artesanais. Imagens de santos mostram a religiosidade popular difusa e nos espaços de personagens com formação cultural mais elevada ou com ideologias socialistas, observa-se a ausência desses ícones. É o que se verifica respectivamente nas casas das professoras e de Otávio.

A ausência de qualquer som que não sejam as vozes e os barulhos do que há nas redondezas, contribuem para que os diálogos atraiam para si as atenções do espectador e em cada “vazio” sonoro

torna-se possível a abertura para uma reflexão sobre os fatos que ele presencia. Estes vazios na verdade configuram uma parte da linguagem do som utilizado no cinema: o silêncio. Assim como na pauta musical e no canto, o silêncio faz parte da música, na banda sonora de um filme a ausência do som tem seu significado narrativo. Nesses trabalhos, ele está presente em várias situações contribuindo para que a ação dramática reflita, de maneira mais eficiente, os sentimentos dos grupos sociais das histórias projetadas.

O som é parte integrante e essencial da narrativa fílmica ocupando o mesmo grau de importância que qualquer outro elemento utilizado para contar a história. O cinema nunca foi silencioso, aliás, foi o cinema sonoro quem inventou o silêncio. Esta afirmação de Jean-Claude Bernardet completa-se lembrando que esses recursos articulados geraram um estado de tensão novo, que passou a ser constitutiva da linguagem cinematográfica. Em seus depoimentos no mesmo artigo, Vladimir de Carvalho entende que a imagem sintetiza situações da realidade e do mesmo modo também possui uma sonoridade própria possível de ser captada.⁷¹ Arthur Omar acredita que o som funda as bases da visão: *"a imagem visual é sempre representação. A imagem auditiva consegue às vezes ser mais que isso, é penetrante, envolvente ..."*⁷². Essas duas declarações ilustram de maneira pouco acabada a importância da influência do som na obra e sobre o espectador. Porém são impressões gerais que mostram a íntima ligação que o som estabelece com o público, envolvendo-o na lógica da ação dramática construída pelo cineasta. A sonoridade narrativa mais ampla contribui para aumentar o sentido de elementos que enriquecem a atuação das personagens e a narrativa.

Na maioria desses filmes o rádio é apresentado como elemento muito presente na vida das personagens apontando para dois caminhos interligados. Um mostra o controle dos meios de comunicação de massa que na intenção de garantir a chegada da população ao trabalho, transmite incessantemente as horas em suas programações. Outro define uma relação de cumplicidade com as classes populares ao reforçar nestas, uma visão de mundo que reproduz aquilo que elas já presenciavam no cotidiano. Estas rádios difundidas no meio popular, noticiam sempre atos de violência, assassinatos bárbaros, músicas apelativas ou curiosidades culturais de maneira fragmentada. Suas informações atingem um alto grau de receptividade, pois abrem espaço no seu estilo narrativo para a participação do imaginário do ouvinte. Mesmo calado ele sente-se integrado, seja por identificar-se

⁷¹ Bernardet. 1981. p.3 e p. 18-19.

⁷² Idem. p. 20.

com o que ouve, seja por encontrar na programação possibilidades para o exercício do seu imaginário, criando suas próprias imagens.

A preocupação dos diretores em adequar as melodias às histórias deve também ser considerada, pois revela um maior cuidado com o conjunto da obra dando mais sentido à história narrada. Aspecto bem diferente do que ocorria na década anterior, quando em diversos filmes a música era colocada apenas para “preencher” a cena⁷³. Ocorria, não poucas vezes, a inclusão da mesma melodia de alguma obra clássica em filmes e circunstâncias dramáticas completamente díspares entre si. É certo que nos anos 60, já havia essa preocupação em compor trilhas sonoras adequadas às obras cinematográficas. Mas a preocupação em produzir com maior rapidez filmes para o mercado consumidor nos anos 70 deixou de lado grande parte dessas intenções. Somente na década de 80, é que se inicia, timidamente, a aproximação do mercado fonográfico com o cinema e a preocupação com trilhas sonoras específicas para filmes.⁷⁴

Os ambientes rudimentares comuns a todos os trabalhos favorece a impressão de semelhança entre as personagens. Constróem um quadro que procura mostrar as muitas dificuldades encontradas pelas classes populares para obterem seus direitos e imporem suas vontades. Nesses filmes a vida de pessoas simples e bairros populares integram-se como ingrediente único para possibilitar ao espectador o reconhecimento - ou o conhecimento - da cultura produzida pelas classes trabalhadoras. Uma cultura resultante de dificuldades materiais e relacionamentos cotidianos na diversidade da metrópole, concretizada por atitudes políticas, expressões artísticas e diferentes afetos. Os recursos sonoros e imagéticos utilizados procuram fortalecer essas características traduzindo as emoções das personagens, através da união de códigos particulares de sociabilidade.

O ciclo do tempo possui diferentes concepções em cada obra. Os registros do entardecer na metrópole possuem de semelhante apenas o fato de revelarem momentos do dia pelos quais esses trabalhadores passam da rotina fatigante para o descanso. São pequenos planos do crepúsculo, imóveis. As várias formas de enquadramento apresentam o final do dia de maneira poética ou então melancólica. Nos diferentes olhares, a unidade desse espaço urbano converge apenas no sentido de

⁷³ Em depoimento sobre o som no cinema brasileiro, Júlio Bressane afirma: “*aqui, chegaram a utilizar Beethoven nos filmes baseados em Nelson Rodrigues, um absurdo kitsch (...) Não pode existir monstruosidade maior do que colocar a música na rabeira da imagem, como uma explicação ou um ornamento*”. Ver: Andries. 1981. p. 22

⁷⁴ O mesmo se deu com as novelas na televisão que, no seu desenvolvimento, incluíam músicas do domínio geral do público, principalmente clássicos estrangeiros. Com o decorrer do tempo percebeu-se que tanto a necessidade narrativa como o mercado exigiam algo mais ligado à trama que identificasse as personagens às melodias. Abriu-se, assim, um leque de possibilidades para os profissionais da música e estruturou-se um novo ramo da indústria fonográfica no país. Para o cinema, no entanto, ainda hoje este ramo da indústria é incipiente devido às próprias circunstâncias cinematográficas no Brasil. Apesar disso, este segmento tem apresentado grande evolução nestes últimos anos.

que todas as personagens caminham para o recolhimento com a chegada da noite. A noite, por sua vez, é enquadrada com planos gerais onde só vemos luzes piscando como num grande tapete iluminado no escuro, geralmente com a cidade e a periferia vistas do alto. Estas cenas urbanas traduzem as aparentes calmarias da cidade, porém as personagens não possuem vida social noturna e quando ocorre, ela é marcada pela marginalidade. Temos assim, um prisma que fragmenta suas cores em várias tonalidades de sensações, comportando potencialmente todos esses códigos simultâneos. São apenas planos, rápidas imagens que, no entanto, resgatam um pouco da metrópole na sua extensão dentro de um ciclo da natureza.

Todos esses ambientes traduzem, de um lado, a solidez de espaços que confinam os moradores a lugares bem demarcados na cidade, mesmo que deslocando-se. Por outro lado, revelam seu caráter insustentável, pois estes não suportam a pressão social e reagem contra suas imposições irrompendo em conflitos sociais e causando nas classes populares constantes incômodos. A organização dos espaços apresentada demonstra o quão desorganizados são para satisfazerem as reais necessidades desses grupos sociais. Produzem contrastes visíveis pela forma impositiva que se estabelecem na socialização de todos, seja em decorrência da lei, do jogo de interesses patronais ou dos ambientes que resultam do baixo poder aquisitivo dos seus habitantes.

Para se estabelecer a proximidade das personagens principais com o espectador, o recurso principal dos enquadramentos concentram-se nos *planos médios* e *closes*. Nos diálogos mais significativos elas estão sempre sentadas diante de uma câmara fixa e a *decupagem* é feita com *cortes secos*⁷⁵ direcionam o olhar do espectador para as expressões faciais, cujas imagens preenchem quase todo o *campo*. Esse tipo de enfoque manifesta-se nessas obras, principalmente nos momentos de grande conflito ou de grande harmonia quando se requer maior atenção para as atitudes dramáticas. Essa linguagem é tradicional no cinema, não estou dizendo aqui nada de novo. O que a torna notória é a atenção dos cineastas voltada para destacar a expressão das pessoas comuns, diversamente do que ocorre no cinema clássico que realça apenas as personagens glamourosas. A preferência por estes tipos de planos identificam a diversidade de influências que o neo-realismo exerce sobre estes filmes.

Os elementos sociais apresentados dentro desses espaços reforçam a imagem de deficiência dos lugares diante das circunstâncias carentes - física e social - das personagens. A multidão nos espaços públicos e a escassez da criança na vida das personagens ilustram estes aspectos. O urbano aparece na massa, nas pessoas circulando dando a extensão das condições de vida metropolitana, seja

⁷⁵ Essa técnica cinematográfica consiste em retirar a imagem de um plano e passá-la instantaneamente para outro.

no transporte, no lazer, nas ruas ou nas manifestações. Isso define um ritmo dentro do espaço no qual pode-se ou não estar bem acomodado. A raridade da criança em alguns filmes tanto traduz as dificuldades na manutenção da família, a baixa qualidade de vida das personagens, a inconveniência da criança diante de relações em conflito, quanto a opção da mulher moderna dos anos 80 por uma vida sem filhos. Temos assim, uma sociedade moderna estéril pelas próprias circunstâncias que criou. Porém, nas cenas em que estas aparecem, nota-se a demarcação do grau de pobreza existente nos espaços sociais⁷⁶. Pelo seu poder de alcance e influência sobre as massas a televisão ocupa um lugar de excelência nesses espaços sociais. Sem exceção, ela está presente em todos os filmes atendendo os variados gostos. Assim como o rádio, a televisão faz parte da vida das personagens e indica, através das programações apresentadas, hábitos e condicionamentos populares.

O conjunto destas cenografias da cidade aponta vários aspectos das condições das classes populares na vida urbana. De paisagens saturadas pelos edifícios, poluição, bairros pobres à composições de elementos que indicam as particularidades das personagens em seus diferentes níveis econômicos, a construção cênica geral delinea imagens muito semelhantes entre si. Não há abismos de concepção sobre a forma como vivem esses grupos. Em todos os filmes os problemas são muito próximos e interligam a área central com a periférica. Definem os propósitos destes cineastas em mostrar no cotidiano situações que criam significados no meio do urbano através dos trajetos públicos. É possível elaborar com eles, imagens que dimensionam personagens numa metrópole repleta de dificuldades contrastantes, mas que não se consolidam num bloco sólido em razão das peculiaridades e objetivos de cada diretor. No momento em que a dinâmica diversa destes grupos integra os cenários, demonstra-se a infinidade de narrativas encontradas para revelar como se processa a sobrevivência nesses espaços sob os olhares específicos dos criadores diante de suas temáticas.

A periferia nestes filmes aparece como a desordem que precisa ser civilizada. Os problemas de infra-estrutura delinham bairros em construção contínua, no rastro de uma metrópole já consolidada vista eventualmente ao fundo da imagem como modelo no qual deve-se espelhar. Enquanto a periferia é o desamparo que está próximo das classes populares, o centro da metrópole com todos os seus benefícios está longe de seu alcance. As personagens que percorrem estes dois ambientes denunciam essas contradições em suas atitudes sem, no entanto, consolidarem uma crítica eficiente

⁷⁶ Ocorrem nas cenas destes filmes influências do cinema italiano que frequentemente utiliza as crianças como signos para indicar regiões pobres da cidade. Ver: Sorlin. 1985. p. 183.

capaz de tornar explícitas as necessidades de mudança desta distribuição espacial. Em conjunto, estes espaços possibilitam visualizar em que circunstâncias as personagens desenvolvem suas histórias. Também ficam mais compreensíveis atitudes e desfechos nos quais todos se movem e se relacionam. Estes ambientes que abrigam problemas urbanos como tensões, anseios e alegrias no campo das relações sociais, provocam sempre novas necessidades de sobrevivência.

Os quadros elaborados sobre esses grupos de classe popular, situam o espectador em tipos específicos de localidades urbanas numa época em que mais se expandem as diferenças econômicas e sociais do país. Contudo, eles não ficam presos a uma descrição dos sofrimentos subalternos, ao contrário, aproximam-se das personagens para que estas dêem vida e sentido ao espaço em que convivem. Os capítulos seguintes abordam suas vivências revelando quem são essas pessoas, o que sentem e o que querem para si diante de uma sociedade que lhes reserva poucas oportunidades e muitos desafios. Considerando esses espaços, poderemos compreender mais claramente as histórias das personagens e suas atitudes.

II. OPERÁRIOS EM CONFLITO

*“... Mas ele desconhecia
Este fato extraordinário:
Que o operário faz a coisa
E a coisa faz o operário.”⁷⁷*

O crescente processo de lutas populares ocorridas nas décadas de 70 e 80 desenvolveu uma imagem quase heróica da classe operária, apontada, no período, como a única portadora de potencial inovador para provocar as transformações necessárias ao país. Entre os progressistas, quem não fosse solidário ou não tivesse suas atividades aliadas a ela era visto ideologicamente como omissos e não trabalhador. Essa “descoberta” do povo é semelhante às discussões desenvolvidas na Europa entre românticos e ilustrados, nas quais a invocação do “povo” se dava no momento em que a burguesia articulava a exclusão deste da cultura e se legitimava no poder. Desde então, cultura passou a irradiar os interesses de unificação burgueses e as categorias de “povo” e “popular” opuseram-se ao conceito de “culto”. As manifestações populares de ação política e cultural antes intrínsecas, tiveram sua unidade fragmentada e a multidão passou a ser classificada pela burguesia como “in-culta”. As divergências entre os intelectuais e artistas se acirravam.

Os românticos exaltavam o potencial revolucionário popular, o nacionalismo dotado de um substrato cultural cuja alma estaria no povo, a reação política contra o racionalismo burguês e a rebelião estética contra uma arte das elites. Os ilustrados viam a necessidade de libertar o “populacho” das amarras do passado e adaptá-lo à modernidade burguesa e seus valores. Esse é o contexto que prevalece e assim, a cultura passa a ser privilégio de poucos, além de desvalorizar e reprimir tudo aquilo que tivesse essa origem. A prática política popular perdia dessa maneira seu sentido, em nome da representatividade burguesa centralizada no Estado. Porém, com os elementos citados há pouco, os românticos construíram um novo imaginário no qual a cultura começava a ser reconhecida como aquilo que vinha do povo. Desvinculando-a do conceito dominante de “civilização” reconhecia-se agora sua pluralidade cultural⁷⁸. Mais adiante, seriam os anarquistas e marxistas a ocuparem-se desse debate, sendo os primeiros muito influenciados pelos românticos em alguns de seus aspectos.

⁷⁷ Verso extraído do poema “O operário em construção” de *Vinicius de Moraes*.

⁷⁸ *Matin-Barbero*. 1997. p. 25-27

Parece-me que no Brasil a partir dos anos 60, ouviu-se um eco dessas discussões estabelecendo-se também a exigência em edificar novas concepções de cultura popular⁷⁹. Assim, “nossos românticos” procuraram edificar suas práticas enfrentando o poder ditatorial e desenvolvendo novas linguagens por intermédio dos vários movimentos culturais que ainda hoje repercutem na produção artística nacional. Durante a década de 70, a resistência ao regime se reorganiza aos poucos e entre as classes populares se multiplicam os movimentos reivindicatórios. Até meados dos anos 80, falar em “classe trabalhadora” ainda era sinônimo da evocação desses contextos unidos à militância política que se fazia intensa. O decorrer do período diluiu toda essa efervescência. Tempos passados ... nas imagens e lembranças das obras artísticas ficaram as interpretações dos autores. Em suas histórias sobre a vida, as lutas e os sonhos dessa gente anônima, uma parte da história do país pôde ser vislumbrada a partir dessa ótica. No cinema, as “classes trabalhadoras” foram vistas pelos cineastas sob diferentes aspectos, dos quais o trabalho encontra-se no centro das discussões, mas amplia sua problemática para o campo da família, dos desejos e dos direitos desses cidadãos.

Suscitando essas perspectivas sociais, cada diretor desencadeou outras recorrentes, muitas aliás, presentes nas nossas relações cotidianas. Os aspectos levantados vão desde as atitudes mais corriqueiras até aquelas que buscam a libertação pessoal e coletiva do ser humano. Nesse capítulo, foram selecionados para análise, três filmes onde os operários são as personagens centrais da “classe trabalhadora”. A exposição discorrerá sobre seu universo, ancorada na temática do trabalho e nas implicações geradas por ele nos vários acontecimentos do dia a dia. A estrutura temática das obras escolhidas parte de enfoques diferenciados 1-) “*Eles não usam black-tie*” (greve); 2-) “*O homem que virou suco*” (migração); 3-) “*Beijo 2348/ 72*” (direitos trabalhistas) - porém, a categoria trabalho, possibilita comparações, na medida em que as personagens ganham espaço e desenvolvem novas temáticas. Estes aspectos representam parte essencial para a percepção dos valores em jogo e para as saídas apontadas em cada filme. Da relação entre eles e problemas sociais geram-se conflitos que sustentam as narrativas, expondo a preferência dos cineastas pelo confronto de valores que levam à denúncia social e à valorização das pessoas comuns.

Nesse recorte de análise, portanto, buscarei compreender por onde se movem estas questões nos filmes. A princípio, será feita uma descrição da forma como é apresentado o controle e a

⁷⁹ O clima nacionalista de meados dos anos 60, favoreceu inclusive o aparecimento de uma patrulha ideológica entre os criadores de esquerda em nome dessa “fidelidade à realidade do povo”. Ver: Bernardet. 1967. p. 26-27

exploração do trabalho. Incluem-se nessa abordagem a imposição dos deveres e a luta pelos direitos sociais. Prosseguindo a análise serão observados os diferentes perfis pessoais e sociais dos trabalhadores concretizados nas suas ações diante das regras instituídas e complementando-se na maneira como vivem. Por fim procurarei estudar o conflito no intuito de abranger os diversos níveis de relações que provindas do determinante fator trabalho tornam dinâmica e continuamente transformada a vida dos grupos operários. Serão abordadas como questões individuais: a visão de mundo, o desejo, a lei e a arte. Nas questões sociais a ênfase será dada para: a consciência de classe, a participação política, conflitos culturais e o convívio com a lei.

II.1. *Trabalhar é Preciso*

O trabalho se constitui num elemento essencial para a existência humana. Através dele se transforma a natureza, modificam-se padrões, aperfeiçoam-se e desenvolvem-se novas tecnologias. Garante-se, assim, a preservação de nossa espécie, muitas vezes em detrimento de outras. Por ele pessoas descobrem suas potencialidades e habilidades, se distinguem socialmente, exploram ou são exploradas, criam direitos, deveres e lutam para garanti-los. Com ele se escraviza, se tortura, se enriquece e se empobrece. Ganha-se notoriedade ou anonimato, inauguram-se novas visões de mundo, comportamentos, relacionamentos e deixa-se para trás o obsoleto. Sem ele a vida que criamos morre. No entanto, sem o repensarmos constantemente para readaptá-lo às novas necessidades humanas, ele também pode nos matar. Para que esse processo cruel seja barrado o trabalhador precisa se reconhecer maior do que seu trabalho, suas tarefas e, principalmente, que a máquina antes se desumanize através da especialização, como afirma Georges Friedmann⁸⁰ ao discutir os efeitos do trabalho fragmentado na vida dos trabalhadores.

Os filmes que serão discutidos a seguir falam das dimensões desse elemento que no seu processo dinâmico influencia tudo o que a ele se vincula. Porém, essa análise não trata de qualquer trabalho. O enfoque sobre estes filmes está direcionado para aqueles baseados no modo de produção capitalista. Um sistema que configura uma produção de mercadorias voltadas para consumo em grande escala, com a exploração do trabalho alheio para aumentar a mais-valia, a circulação de mercadorias e a riqueza do capital⁸¹. Sua multiplicidade de alternativas para se desenvolver nesse universo produtivo, apoiada na exploração humana, é apresentada dentro das narrativas dessas obras

⁸⁰ Friedmann. 1983. p. 9-10; 23-24; 25-28

⁸¹ Ver Marx. 1968. cap. I, III, V, X

em ambientes, regras disciplinares e relações sociais bem diferentes entre si. Porém, controle e repressão são os fatores básicos comuns a todas as histórias. Eles estabelecem uma série de deveres que precisam ser garantidos tanto pela lei escrita como pela organização das relações sociais. Entretanto, como deveres, geram direitos - também prescritos em lei - cria-se uma relação conflitante, em lutas individuais e coletivas, pois nem sempre estes são respeitados.

II. 1.1. Produção e controle andam de mãos dadas

A ação dramática de *Eles Não Usam Black-tie* faz um paralelo entre a gravidez de Maria e o processo de gestação e realização de uma greve numa fábrica. A produção das mercadorias está nesses dois níveis. Em um apresenta-se os produtos sendo fabricados pelos operários e no outro, ocorre a geração de uma nova mão-de-obra que também venderá sua mercadoria (a força de trabalho) futuramente. Essas situações desencadeiam crises na classe social e principalmente na família. À medida que aumentam os conflitos entre os operários, surgem divergências de Maria e Otávio - um militante sindical - com Tião, pois este não apóia a greve. Dentro da família de Otávio, é Romana - sua esposa - quem determina outro eixo de ação, controlando as tensões entre os familiares e fazendo com que as transformações inesperadas tenham uma administração racional mínima. Romana reflete a cotidianidade do bairro no qual a mulher desempenha um papel fundamental e decisivo de poder, configurado numa "maternidade social"⁸². Num segundo plano apresenta-se a família de Maria, com todos os estereótipos melodramáticos de um grupo tradicionalmente proletário: pai desempregado alcoólatra, mãe doente.

No campo de ação da greve, Bráulio, companheiro ponderado de Otávio, afirma a inviabilidade da greve; Santini preocupa-se em resolver tudo impulsivamente e Jesuíno - amigo de Tião - compactua com as regras patronais. Esta personagem contrasta com os comportamentos das outras ao indicar possibilidades de garantia do emprego, além da regra de produtividade. Ele denuncia lideranças da greve e convence Tião de que esta é a melhor saída para ascender profissionalmente⁸³. Os quatro ambientes da produção capitalista vistos no capítulo anterior deram o

⁸² Ao analisar a emergência de uma Cultura de bairro na América Latina, Martín-Barbero abre o conceito de maternidade para o campo social no intuito de mostrar que o bairro é o espaço onde se instala um novo papel da maternidade. "*Nessa cultura, a 'maternidade é símbolo explicativo e projetivo da consciência popular da família. O papel histórico popular tem sentido na medida em que a família opera no interior do movimento social, como estrutura de organização e motor que estimula a esperança'*" (p. 272-273) apud. R.M. Alfaro, *La palabra como conquista de la capital*, p. 110. Martín-Barbero. 1997. p. 270-276

⁸³ Idem, p. 162-163. Segundo a matriz cultural da estrutura clássica no melodrama apresentada por Martín-Barbero, os traidores são apresentados na figura do agressor, do perseguidor ou do sedutor que fascina a vítima. No filme, temos tanto o modelo do

painel das circunstâncias vividas pelos trabalhadores e compuseram os fatores que os motivam a lutar por seus direitos no dia a dia ou nos “piquetes”. Em todos, o controle da produção aparece diante dos trabalhadores exigindo deles apenas uma pequena parte de seu conhecimento. Conjuga-se à escassez do emprego e faz com que as perspectivas pessoais no trabalho não ultrapassem a busca pela sobrevivência. Relega-se ao segundo plano o desenvolvimento das capacidades individuais afastando o trabalhador de sua totalidade criativa⁸⁴. Por outro lado, na exteriorização do trabalho não correspondido, as consciências despertam para novas necessidades, como no caso de Maria e sua amiga após os acontecimentos da greve.

O trabalho é necessário e contraditório, por isso exige um constante jogo de forças nos quais se defrontam patrões e empregados, vida e morte, desespero e esperança. No entanto, esse jogo de forças se faz de maneira bem desigual. O sistema de controle ao procurar a disciplina das tarefas, também penetra nas consciências dos operários tornando-os resignados ou indignados. Cabe aos que convivem nesse processo dar limites a esse domínio. Mas à medida que as insatisfações aumentam, proporcionalmente crescem a exploração e a repressão. Começam também a se explicitar os conflitos de classe e se definem, de acordo com o filme, cada vez mais os lados, ficando impossível não optar por um deles. A escolha não é uma alternativa para o momento, mas a uma opção de vida. Por isso quando Tião assume suas atitudes e não se arrepende delas, não há mais espaço para ele em sua casa, nem para o relacionamento com sua namorada. Suas atitudes mostram que ele já decidiu de que lado quis ficar, e não foi do lado da classe operária, mesmo porque não possui as afinidades básicas de alguém com consciência de classe para esse grupo. Ao contrário, quando Romana conversa com Tião no quintal, já nas cenas finais da história, despede-se dele assumindo seu lugar na família e na sua classe social, solidária ao movimento popular.

Já afirma Karl Mannheim que a “classe em si” é mais que um estrato e para entendê-la é preciso compreender também a posição social que as pessoas ocupam dentro dela e como a ocupam. As semelhanças de experiência comuns induzem as pessoas a terem sentimentos comuns: *“Essas semelhanças são, por assim dizer, as oportunidades criadoras das atividades comuns e da consciência de classe (...) Uma classe integrada é a soma de indivíduos unidos não apenas por essas oportunidades mas por uma consciência de classe. Por consciência de classe entendemos a*

sedutor na imagem do amigo de Tião, como a polícia sendo o agressor. Tião, oscila ora como porta-voz, ora como vítima destas duas vertentes.

⁸⁴ Sobre a discussão da fragmentação das tarefas industriais, ver Friedmann, Georges, op. cit., p. 30-35. Isso também pode ser notado pelo processo de trabalho que desconsidera a inteligência do trabalhador, na discussão de Martins, J. S. 1996. p. 41-42

percepção da semelhança das oportunidades sociais, o aparecimento da noção da identidade de interesses, o fortalecimento de um vínculo emocional ligado à semelhança de experiências e de uma aspiração comum com relação a um objetivo social comum. Essa aspiração comum se baseia na combinação de um ideal com interesses materiais⁸⁵. A análise de E. P. Thompson referenda essas concepções afirmando que “a classe operária acontece quando alguns homens como resultado de experiências comuns (herdadas ou compartilhadas) sentem e articulam a identidade de seus interesses entre si e contra outros homens cujos interesses diferem (e geralmente se opõem dos seus)”⁸⁶.

Martin-Barbero segue analisando a afirmação de Thompson e interpreta que nessa ótica, “classe é uma categoria histórica, mais que econômica. E dizer isso significa romper tanto com o modelo estático marxista que deriva as classes, sua posição e até sua consciência mecanicamente de seu lugar nas relações de produção, quanto com o de uma sociologia funcionalista que reduz as classes a uma estratificação quantitativa em termos de salários, de tipos de trabalho ou níveis de educação. De ambos os lados a tendência é pensar as classes como ‘entidades’ ”⁸⁷. Enfim, comparando estas afirmações com a personagem de Tião percebe-se que ele não pertence à classe social na qual está inserido e deve procurar aqueles com os quais se identifique. Não será, por assim dizer, um fato irreversível. Mas dentro das condições dadas, o desligamento familiar é a alternativa mais sensata a ser feita. Vemos assim, que o controle gerado na fábrica sob a forma da produção e da disciplina das horas, vai invadindo gradualmente o cotidiano do trabalhador e desencadeia um processo social que interfere diretamente em sua vida.

No lar, integrantes da família não conseguem conviver em paz em razão de consciências sociais e políticas diferenciadas, oriundas das próprias contradições que este sistema produtivo criou. Exige-se uma homogeneidade de comportamentos que não dá margem à crítica ou à reflexão e ao mesmo tempo, geram-se relações sociais onde o meio termo não é aceito. Maria e Tião personificam essas imagens. Ela, inicialmente uma moça pacata, passa por um processo crescente de tomada de consciência da sua condição de operária e mulher explorada, enquanto ele se mantém preso a seus medos e valores pequeno-burgueses. Sua única preocupação reside em reproduzir a família nos padrões tradicionais, estes não mais aceitos pela namorada. Todos estes aspectos remetem à críticas como a de Maurício Segall que vê na construção das personagens e nas situações apresentadas no

⁸⁵ Mannheim, Karl, *Sociologia Sistemática*, SP, Livraria Pioneira edit., 1962. pp.183-185

⁸⁶ E. P. Thompson. 1987. p. 10

⁸⁷ Martin-Barbero. , op. cit., p. 102

filme um cunho maniqueísta, principalmente quando comparadas à peça teatral cujas personagens são honestas ou desonestas, comunistas ou capitalistas. Não existe nenhum meio termo em seus perfis.

Além disso, afirma que as informações sobre os fatos históricos da época em que o filme foi produzido são limitadas e não tocam em questões importantes ocorridas no período⁸⁸. Há de fato no filme um ponto de vista um tanto sectário, porém esta crítica também foi feita à peça em 1958. Gianfrancesco Guarnieri refuta este tipo de análise e comenta sobre a peça tetral: *“a peça não tem nada de maniqueísta. O público na época é que tinha essa visão maniqueísta, as pessoas tinham que tomar partido, a platéia se dividia ...”*⁸⁹. Entendo que a escolha do diretor pelo núcleo familiar, com evidentes contradições e imperfeições das personagens, além do teor contraditório das lutas de classe, explica boa parte desta polêmica e deixa esta discussão em aberto⁹⁰.

O enfoque de *“O homem que virou suco”* inclui a arte como elemento que acentua as dificuldades encontradas para se estabelecer um diálogo entre capital e ser humano. Duas incessantes buscas percorrem toda a história: mostrar a importância da poesia como trabalho e esclarecer o equívoco dos sócios. Logo na sua primeira aparição ao sair do quarto e descer as escadas do cortiço onde mora, Deraldo encontra com Maria - sua vizinha - que o provoca: *“ - Você pensa que a vida é só cantar, seu Deraldo ? a vida é dura, é agarrar no batente !”*. Ele reivindica a valorização de sua produção intelectual, frisada pela análise de Jean-Claude Bernardet⁹¹, como um trabalho efetivo e não um diletantismo. Ele responde: *“ - Ô dona Mariazinha! na sua concepção, isto aqui não é emprego não, não é trabalho não ? ”*. Maria argumenta: *“ - isso é diversão seu Deraldo, se o senhor fosse cego tá certo, né, mas com uns olhinhos desses tão vivos seu Deraldo, isso é diversão homem. Por que não faz igual ao Zé, meu marido, heim ? que garra no batente desde às 6 horas da manhã e só volta à noite, seu Deraldo, cansado!!”* Deraldo conclui: *“- táí, descobri ... você vive tão bem por isso, né ?”* Logo após, ele discute com o vendedor “Ceará” dono do botequim pelo mesmo motivo. Verifica-se que tanto Maria como Ceará, não acreditam que a poesia constitua um trabalho. Criatividade e produção para eles já se consumaram como universos distintos e inconciliáveis.

Outro elemento que cabe ressaltar é a circulação das mercadorias. Elas fazem parte da concretização da produção e esta ambienta-se em locais que privilegiam as dimensões de uma cidade que se transforma num enorme conglomerado produtivo. Todos os ambientes da produção oprimem

⁸⁸ Segall.1982, p. 18-26

⁸⁹ Salem.1997. p. 253. Martin-Barbero.1997. p. 102

⁹⁰ Idem, p.261-262.

⁹¹ Bernardet. 1982. p. 48-49

e em nenhum deles Deraldo fica à vontade. Excluído de vários locais, ele assume o lugar de um eterno retirante. Toda a narrativa centralizada nesta personagem, mostra que sua luta é sempre solitária. Ninguém se revolta ou se solidariza com ele quando algum problema se revela. Ao que tudo indica, o universo do artista e do migrante por aqueles que vivem na cidade. Segundo o filme, cabe a ele questionar esse contexto da produção que não respeita o ser humano mesmo que ele esteja reiteradas vezes deslocado.

Diferente de *Eles Não Usam Black-tie*, as personagens centrais de *O Homem que Virou Suco* não compactuam com o sistema que os oprime. Mesmo José Severino que se mostrou sempre servil, busca num determinado momento destruir o cerne da empresa, como se tentasse aniquilar o próprio sistema que o levou a ser submisso e traidor dos companheiros. Deraldo, ao contrário em momento algum permite ser controlado e por essa razão vive divergindo com as autoridades. Na construção do edifício, briga com o mestre-de-obras no elevador, na mansão joga o pote de barro do coronel na piscina e ao assistir o audiovisual que discrimina o homem comum do sertão nas obras do metrô, também se revolta. É esse comportamento de insubordinação que, segundo o filme, faz o poeta enxergar além. Por isso sua luta permanece sempre individual e sua dimensão poética alcança aqueles que se dispõem a ouvi-lo. Longe do controle do sistema opressivo do trabalho, além de fazer poesias, ele é o portador do saber da classe a qual pertence: lê e escreve as cartas para os colegas sem instrução escolar. Assume-se desse modo, como o intelectual orgânico do sentido gramsciano.⁹²

Essa importância dada ao saber intelectual que deve estar conectado à vida do elemento popular é repetidas vezes apresentada no filme demonstrando uma preocupação gramsciana sobre o processo de passagem do saber, compreender e sentir de ambos os grupos - popular e intelectual. O primeiro grupo "... 'sente', mas nem sempre compreende ou sabe ..." e o segundo "... 'sabe', mas nem sempre compreende e, muito menos, 'sente.' (...) Segundo Gramsci "... O erro intelectual consiste em acreditar que se possa saber sem compreender e, principalmente, sem sentir e estar apaixonado (não só pelo saber em si, mas também pelo objeto do saber) ..."⁹³ Para ele, o intelectual que não incorpora esse "saber" apaixonadamente não será capaz de compreender sua realidade e nela intervir. Mesmo que sua prática seja científica e dialética ela não se fará política e historicamente, não consolidará a conexão entre intelectuais e povo-nação. Ao que parece é esta a intenção da personagem: ser este porta-voz que liga o povo à arte e ao conhecimento.

⁹² Sobre a formação dos intelectuais e suas práticas, ver Gramsci. 1991. p. 7 e 9; esp. p. 11-13

⁹³ Gramsci. 1978. p. 139

Jean-Claude Bernardet⁹⁴ vê nessa cena uma aspiração do cineasta que projeta o intelectual harmoniosamente integrado no seu meio, como um mediador que tem consciência de sua posição e de sua produção na sociedade assumindo-se como aquele elemento que garante a relação artista-intelectual/operário. Porém, o autor também lembra que a integração nem sempre é pacífica e cita a passagem em que Deraldo sonha estar vestido de cangaceiro numa grande roda semelhante àsquelas em que vende seus cordéis. Na cena ele ameaça as pessoas com uma peixeira, numa exteriorização da censura e da agressividade contidas no seu mundo real quando tenta vender suas poesias. Percebo que este conflito pessoal do artista ao ver uma realidade a ser questionada e sentir ao mesmo tempo o preconceito social sobre si, são fatos que aprisionam suas possibilidades individuais de intervenção. A cena do sonho revela essas projeções mais essenciais da personagem que a partir do audiovisual identificou sua gente - e talvez suas origens - porém moldadas a uma lógica que procura controlar sua espontaneidade e adaptá-la ao modelo de civilização da metrópole.

As esferas de domínio estão sempre muito próximas de Deraldo favorecendo a que ele se defenda e afronte diretamente seus opressores. Contudo, a dimensão do controle e repressão mais amplos, só acontece no momento em que ele busca informações sobre José Severino. Através das entrevistas feitas com vários dos ex-colegas de trabalho de José Severino, Deraldo toma conhecimento do processo de organização da luta sindical e das greves. Também descobre as estratégias utilizadas por José Severino para deixar de ser um faxineiro e se tornar um torneiro mecânico. Assim como no filme anterior, esta história também não redime aqueles que destruíram ou colocaram obstáculos na organização dos trabalhadores. Afinados com o controle capitalista, estas personagens obtêm sua recompensa - José Severino ganhou o desprezo dos colegas, o desemprego e a loucura.

Trabalho e lei compõem os dois elementos sociais de interação entre as personagens do *Beijo 2348/ 72*, articulados em quatro níveis, cuja produção é o tema determinante da ação dramática: a empresa, a burocracia dos tribunais, as alegorias e os empregos informais. Há uma narrativa circular que começa com a abertura de um processo e termina com seu arquivamento. Dos três filmes em questão, este é o que mais faz referências à questão da produção humana. Ela povoa todos os instantes da vida dos operários indo do cotidiano da fábrica, até seus sonhos e devaneios. É interessante notar que justamente onde parece não haver possibilidade de crítica ou reflexão, por se tratar em tese de um gênero disposto somente a entreter, apareçam as maiores evidências do universo

⁹⁴ Bernardet. 1982. p. 48.

produtivo. O riso como componente propulsor das ações, contribui aqui para o exercício de um olhar que desvenda os medos e aquilo que se deseja retirar da própria vida, principalmente as disciplinas que se impõem contra a vontade dos indivíduos.

O riso não é apenas a expressão do divertido, Jesús Martín-Barbero afirma que ele também representa o desafio à ordem oficial, a ridicularização daquilo que causa medo como o poder e a moral, "... que é de onde procede a censura mais forte: a interior (...) Enquanto a seriedade equivale ao medo, o prolonga e o projeta, o riso relaciona-se com a liberdade."⁹⁵ No filme, a cada atitude direcionada a externar regras impositivas, sempre há uma negação subjacente numa cena cômica. Norival é a prova mais evidente dessa liberdade e do enfrentamento diante do poder e da moral, mas não como nos filmes anteriores. Sua conduta é isenta de ideologias, ele apenas tenta viver a seu modo seus desejos e por isso sofre coerções sociais que punem seu comportamento. Norival revela a *espontaneidade*, típica da cultura popular perseguida pelos padrões de uma cultura racionalizante que vê nessas atitudes uma ameaça ao poder vigente. O descontrole de seus desejos desequilibra a coexistência metodizada imposta pelo sistema em que vive. Neste filme há uma dramaticidade por trás do riso que se aproxima em muito da análise de Massimo Canevacci⁹⁶ que aponta todo o riso como sendo uma defesa ansiosa contra o perigo e o desejo de restaurar a ordem mágica das coisas ou mesmo uma crueldade contra o socialmente fraco. É nesse sentido que ocorre a resistência cômica de Norival às determinações do modelo de trabalho instituído.

A disciplina dos tribunais não está conectada nem com o tempo-produção cujo referencial é a medida para regular e controlar a vivência das classes populares, nem com estas cujo tempo às vezes é cíclico. As leis que teoricamente deveriam regular, favorecer e facilitar a vida de todos, ao contrário, criam uma estrutura que impossibilita fluir livremente tanto a vida de Norival e do próprio sistema capitalista. As conseqüências da lentidão da justiça para ele são evidenciadas pela narrativa de seu declínio social levando-o à busca de empregos informais que possam garantir sua sobrevivência. Todas as cenas apresentadas contribuem para a dinâmica do processo que alimenta a máquina produtiva capitalista. Esta dinâmica está tão impregnada na vida de cada um, que invade o inconsciente misturando os desejos não concretizados com as ações mecanizadas pelas quais passam os operários cotidianamente no exercício de suas funções nas empresas ou fora delas.

⁹⁵ Martín-Barbero. 1997. p. 95

⁹⁶ Canevacci. 1990, p. 113-125

É assim que nos sonhos de Norival a empresa compõe sempre os cenários de suas fantasias não resolvidas. A cena onde ele e Catarina se beijam fervorosamente lambuzados de graxa, no pátio da empresa; a dança entre eles transformada num pesadelo quando a voz de Catarina é substituída pela voz da proprietária da pensão⁹⁷ e a seqüência de um balé erótico entre máquinas após um comentário moralista do advogado da empresa, demarcam bem como produção, desejo e leis estão ligados. Desse modo, percebe-se nas quatro dimensões produtivas observadas nessa história que a relação entre lei e trabalho, mediada pela estrutura de produção, constrói tanto a manufatura como a vida social dos indivíduos.

A tentativa de controle sobre a vida dos operários é explícita nesse filme. A sirene e sobretudo o relógio⁹⁸ desempenham, nesse sentido, desde a entrada no trabalho até os horários de descanso uma função central demarcando todas as atividades. Na casa de Claudete sua imagem está presente por toda parte em vários modelos. Porém, o fato de todos os relógios no filme serem analógicos e não digitais, possibilita a percepção do movimento diário das horas conservando a idéia do ciclo, sentido bem diferente dos digitais cujo tempo se restringe a números por extenso. Dessa forma, a narrativa não retira do espectador e das personagens a possibilidade de acompanhar a passagem do tempo, mantendo ainda um certo domínio sobre ele. Um contraponto que define esta diferenciação sobre o tempo está em *O Homem que Virou Suco* no qual o poder da determinação das horas fica totalmente restrito aos pronunciamentos das rádios. Os ciclos diários no entanto, são notados pelo tempo da natureza - noite e dia -, apontando a diferença entre a lógica do tempo do capital e a do ser humano que ainda conserva sua relação com o ciclo da natureza.

O controle no *Beijo 2348/ 72* também se faz sob outras formas, como na seqüência em que o supervisor tenta espionar se existe alguém no banheiro com Catarina. A cena anterior mostrava Norival tentando beijá-la. Ela nervosa bate na caixa da descarga e sai. Molhado, ele se esconde e nesse momento, o chefe passa. Este olha por debaixo da porta, mas é flagrado por uma funcionária idosa. Para o alívio de Norival, ele desiste⁹⁹. Estas cenas caracterizam formas de controle

⁹⁷ Esse recurso sonoro matiza diversas imagens dentro do universo onírico de Norival. Há uma certa confusão - a meu ver intencional - quando se percebe que algo de estranho está ocorrendo com a voz de Catarina. Por um momento fica-se sem saber se a voz é de uma bruxa, se ela está rouca. Deixa-se que a narrativa transcorra dubiamente até se consolidar na imagem do quarto da pensão com a proprietária reclamando.

⁹⁸ Esse dispositivo que aparece no século XIV, segundo Le Goff, possibilita a organização da temporalidade, unificando os tempos e dando a ele, a partir de então, um caráter de valor. Perder tempo passa a ser um pecado grave. Ver: Le Goff. 1983, p. 73. Ainda sobre a mudança da noção do tempo e da importância fundamental desempenhada pelo relógio na lógica capitalista, transformando inclusive os sentimentos de amor, da morte e penetrando gradualmente nos níveis mais íntimos da população, ver também: Thompson. 1989, p. 239-283. esp. p. 239-241 e p. 249-258.

⁹⁹ A idiotice do supervisor faz referência aos filmes chaplinianos que sempre ridicularizam a autoridade com tipos atrapalhados, pouca capacidade de inteligência, reflexos lentos e atitudes mecanicistas.

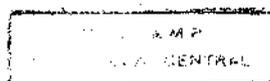
generalizado e estão sempre vinculadas a uma privação do desejo. O desejo aparece como uma essência que desvirtua o andamento da produção e por isso deve ser reprimido, seja por lei ou por vigilância.

Disciplina, controle e repressão se aliam para conter o desejo, mas por inúmeras vezes isso torna-se impossível. A cena em que o advogado da empresa assedia sexualmente sua secretária demonstra esta liberação, mas convém atentar que ... isso só ocorre após o expediente, onde tudo já é permitido. A próxima seqüência do tribunal superior do trabalho em Brasília, se contrapõe a esta. Lá, o mesmo advogado discursa em defesa da censura do beijo sob o risco de que este ato possa levar a empresa ao caos. Segue-se uma grande desordem entre os funcionários que ocupam o lugar e inclui-se uma alegoria de casais numa dança erótica entre as máquinas. Todas essas cenas atentam para uma necessidade humana que, diante de tantas regras, se torna incompatível com as relações de trabalho. Durante toda a história vemos a insatisfação, a recusa das personagens diante das leis e a ausência de iniciativa para aglutinar forças que possibilitem romper com essa estrutura. Porém, individualmente sempre encontram um meio para extravasar suas vontades.

II. 1. 2. Poucos direitos, muitos deveres

De acordo com a constituição brasileira, todos têm direitos e deveres a cumprir que precisam ser respeitados em qualquer parte do país. Não importando sexo, etnia, crença ou classe social, a lei é igual e sem discriminação. No entanto, isso é apenas a lei. Na vida cotidiana as desigualdades sociais tratam de distinguir os grupos, de confrontá-los e de desarmonizar as semelhanças entre os seres humanos. Os filmes tratados aqui mostram de maneira clara estes desequilíbrios colocando o trabalho como a principal fonte geradora de direitos, deveres e também de suas respectivas contradições. Assim, como vimos a pouco, por mais que pareçam justos os princípios norteadores das leis e relações trabalhistas, eles apresentam na sua essência uma lógica que privilegia os produtivos, disciplinados e conformados. Historicamente, já na Inglaterra do século XVII as leis eram formuladas no intuito de aprimorar a técnica e dar bom andamento à produção. Sua ação repressiva era aplicada a todos aqueles que por diversas razões não se adaptassem ao modelo da otimização fabril.¹⁰⁰

Rebeldes e insatisfeitos, muito mais diante das injustiças do que por irresponsabilidade ou vadiagem, os operários passam as épocas refazendo suas práticas para subverter a lei e garantir sua sobrevivência. Nestes filmes, todas as personagens são honestos trabalhadores que ao perceberem os



desequilíbrios entre leis e condição de vida lutam para manter sua dignidade ou apenas sua existência. Ironicamente - por mais corretas que sejam suas condutas - manifestar alguma opinião adversa sobre o que lhes é imposto pela lógica do trabalho, caracteriza uma penalidade social. A lei não garante um futuro tranqüilo a ninguém, sobretudo nessas histórias ambientadas no período do regime militar (1964-1984), durante o qual o desrespeito da lei para com os cidadãos foi ampliado.

No plano familiar em *Eles Não Usam Black-tie.*, logo no início da história, Maria conta que está grávida e Tião propõe o noivado. Há nessa situação um forte determinante moral unindo tradição e contrato para o cumprimento de deveres religiosos, mesmo considerando que o casamento se realizaria de qualquer forma em outra época. No entanto, os acontecimentos que cruzam este projeto vão desvirtuando, as intenções iniciais. Devido à condição de suas vidas, Maria cogita a hipótese do aborto, imediatamente recusada por Tião. A morte de seu pai obriga-os a reformularem os planos. Por fim a greve, define posições que os levam à separação. O confronto entre casamento e circunstâncias sociais, coloca em xeque a todo instante a viabilidade da instituição familiar. Acrescenta ainda convicções morais e religiosas, que também impõem condições para a consumação do dever. O componente religioso da fidelidade do casamento define também a consciência moral e política das personagens. O choque de diferentes visões conduz as famílias ao rompimento. Perde-se o direito ao sacramento e à instituição.

As imagens do trabalho e de seus desdobramentos políticos e sociais, como a repressão também no seu caráter ideológico, objetivam-se na dimensão coletiva com a deflagração da greve. Nela, as próprias contradições da época são exteriorizadas. Na data de produção deste filme em 1981, o direito de greve era proibido. O AI-5, apesar de ter sido extinto em 1978, ainda mantinha suas influências com a permanência da LSN (Lei de Segurança Nacional). A estrutura dramática, mantida pelo contínuo jogo de tensão e repouso, proporciona o clima de instabilidade do período desde a preparação da greve com a panfletagem em frente de uma igreja católica até os conflitos na rua. Os que entram para o trabalho no dia da paralisação são personificados na figura de Tião. Cinematograficamente no *campo*, seu pai, Bráulio e Santini olham para a direita. No *contracampo*, Tião passa o portão de entrada, Otávio chama-o e discutem. No *campo*, Tião olha para a esquerda e Otávio chama-o novamente. Tião olha para trás e reivindica seu direito *democrático* de ser contra a greve numa ironia, que tudo indica, do próprio diretor em afirmar a falsa democracia.

¹⁰⁰ Ver: Bresciani. 1985/1986. p. 14-21.

Nessa luta entre “esquerda” e “direita” - concretizada pelo olhar da câmara - os direitos tornam-se ambíguos e o público que assiste - já identificado com os militantes sindicais - é levado a questionar essa “consciência democrática”. Isso se acentua quando Tião larga suas atividades na fábrica por ser informado que Maria foi agredida e está no hospital. Ao passar na rua, ele sofre agressões de manifestantes e é defendido por Braúlio. O discurso dessa personagem afirmando que o verdadeiro inimigo está centrado na exploração do capital, recoloca a questão do dever e do direito que permeia as consciências. Além do confronto entre operário e empresariado, ocorrem desentendimentos entre operário e operário, ambos resolvidos com o uso da força policial que acaba matando Braúlio e restabelecendo a ordem da sociedade.

A busca da identidade dá a tônica de *O Homem que Virou Suco* para a abordagem em questão. Como conceder direitos a alguém que não tem como provar quem é legalmente? Ainda mais quando este possui um sócio. Em termos narrativos, José Severino é supostamente a outra face de Deraldo e vice-versa: individualista, subserviente dos empresários, introspectivo. Existe enquanto tem utilidade para a empresa, cumprindo seu dever de trabalhador e delator. O reconhecimento vem pelos seus serviços ilícitos no prêmio de “operário símbolo” e não por seu mérito como participante da categoria. Quando deixa de ser necessário, desaparece mergulhado em sua loucura na periferia da cidade, perdendo sua identidade e sua cidadania até ser levado por uma ambulância de um manicômio. Deraldo ao contrário inspira-se nas causas sociais para mover sua vida e revolta-se quando vê sua humanidade usurpada. Jamais se curva à vontade de um opressor. Como procura mostrar na sua poesia o trabalho que a sociedade espera e esta as recusa, suas alternativas voltam-se para a produtividade valorizada e exigida pelo meio social da metrópole.

Por não possuir documentos, tem suas poesias apreendidas pelo fiscal. Volta para casa à noite e descobre que está sendo procurado. A polícia intimidando-o e ele não conseguindo provar sua identidade, foge. Da maneira mais violenta possível, novamente é a polícia quem assegura o cumprimento da lei perante as classes populares. Diante desse panorama, Deraldo começa a buscar um montante econômico que regularize sua situação percorrendo dois eixos: os trabalhos humilhantes para ter dinheiro e a poesia que o distingue dos outros trabalhadores. Em todas as atividades fica evidente o descaso com os migrantes, com as classes desfavorecidas e com o artista popular. Esta ótica excludente não é inédita. Na Europa do século XVI, uma certa *intelligentsia* urbana difundiu um sentimento de vergonha tão agudo diante das classes populares e de seu modo cultural que elas próprias menosprezavam-se. Preconceituosamente, estes grupos eram associados ao

infantil, ao ingênuo política e culturalmente imaturo. Uma vertente romântica vislumbrava-os ao imediatamente identificável pela nitidez de seus traços, reforçada com a imagem de serem uma resistência espontânea do subalterno ao que é hegemônico, razões para excluí-los e desvalorizá-los¹⁰¹. Vejo que no filme, Deraldo debate-se contra todas essas visões cada vez que se vê afrontado.

Na construção do edifício é sempre impedido de se manifestar, motivo que o leva a se desentender com o mestre-de-obras. Falar, ser ouvido, se expressar, só no alojamento à noite na escrita e na leitura das cartas que Deraldo faz com prazer para os colegas. A carta que lê descreve a dura vida no campo, os conflitos dos trabalhadores, a concentração de terras pelo fazendeiro e também as preocupações com a cidade grande. Estabelece uma ligação que diferencia muito pouco as condições de vida no campo, daquelas apresentadas no alojamento. O trabalho na mansão estende a visão que a classe burguesa tem sobre os pobres. No momento em que sua patroa manda que ele retire as botas de seu compadre fazendeiro, a conversa entre eles abstrai os grupos populares do direito de voz colocando-os como pessoas que devem ser sempre comandadas. A seqüência do trabalho nas obras do metrô, especialmente a do audiovisual, amplia para a sociedade o esteriótipo difundido sobre as classes populares e o migrante. O inconformismo e a revolta de Deraldo em todas estas cenas é inevitável. Isso faz com que ele se digladiie consigo mesmo praticamente durante toda a narrativa. Somente quando encontra seu sócia, Deraldo unirá a luta por sua arte e pela identidades conquistando seu direito de existir para a sociedade. As duas seqüências finais - quando ele está com os documentos e o fiscal não consegue levar seu trabalho e a grande panorâmica em *travelling* que numa fusão de imagens leva o espectador da periferia para o emaranhado de edifícios em São Paulo - dão a dimensão de direito adquirido, de dever cumprido ainda que luta que não termine.

No julgamento do processo n.º 2348 do ano de 1972 aberto por Norival em *Beijo 2348/ 72*, o desejo está no cerne da questão que conduz os pareceres sobre a pertinência ou não do andamento deste caso jurídico. Na fábrica, Claudete - apaixonada por ele - traduz o típico exemplo da funcionária alienada e servil, preocupada apenas em cumprir seus deveres e galgar um posto melhor. Numa conversa em horário de almoço com Catarina, Claudete aconselha a colega a tirar proveito da paixão que o supervisor alimenta por ela para que ela ascenda socialmente. Catarina abomina a idéia destacando que é uma mulher casada com filhos. Vemos levantados nessa situação diversos valores que vão do compromisso de fidelidade familiar até sua extensão para o universo de fidelidade na fábrica. No entanto, para a conquista de melhores condições de vida apontam-se alternativas - longe

¹⁰¹ Martin-Barbero. 1997. p. 134-135 e p. 265.

das lutas coletivas de classe - que se reduzem ao oportunismo de Claudete. Se na fábrica as regras limitam a ação dos trabalhadores, na rua a lei simplesmente ignora os direitos elementares do cidadão vistos pela trajetória de pauperismo de Norival. O tempo histórico de crise a que se refere o filme também os identifica. A história se passa no “milagre econômico” brasileiro dentro de um regime autoritário que deixava de vez as classes populares à margem das informações e decisões políticas do país. A contradição do crescimento econômico, subordinando o Brasil aos capitais internacionais, é denunciada na difícil realidade vivida pela classe trabalhadora com arrochos salariais, fechamento de sindicatos (no filme eles não existem) e repressão tanto moral como sexual¹⁰².

II.2. Trabalhadores, Operários, Companheiros

Da década de 70 até meados de 80, a resistência à ditadura criou entre grupos de diferentes classes sociais que almejavam mudanças no país um momento de solidariedade e esperanças inéditos na nossa história. Nesse período, o impressionante poder de organização e luta dos operários, particularmente no ABC paulista¹⁰³, acabou personificando a imagem de todos os “trabalhadores” no país como símbolos das mudanças e do afrontamento contra o regime militar. Fortalecida pelo discurso da militância socialista, a caracterização desse grupo associou em sua órbita todos aqueles ligados diretamente à produção material e lucrativa da sociedade moderna. Identificada pelas suas condições de vida precárias - muitas vezes desumanas - e pela contínua exploração e opressão capitalista, essa massa trabalhadora aproximava-se em muito da célebre concepção marxista¹⁰⁴ de proletariado.

A abordagem subsequente se dedicará à aproximação mais detalhada desses grupos, através das imagens construídas pelos cineastas sobre suas vidas e posturas pessoais. Nestes filmes se misturam diferentes perfis de operários. A diversidade das classes populares no contexto urbano, desse modo, pode ser percebida nos comportamentos e relacionamentos configurados pelos autores. Buscarei evitar uma análise de caráter psicológico das personagens. A intenção aqui é a de observar suas ações no desenvolvimento das histórias. Para isso serão integradas, interpretações sobre as

¹⁰² Na introdução do roteiro deste filme, há um brevíssimo resumo do contexto social e político da época feito pelo próprio Walter Rogério. O controle da sexualidade provindo de todo um processo de “adestramento” da cultura popular visa desvalorizar as imagens do corpo e universalizar o princípio da obediência no processo da enculturação, o mesmo que transformou o tempo cíclico em linear, centrado na produção. Ver: Martín-Barbero, 1997. p. 130

¹⁰³ Ver: Antunes. 1988, p. 147-148 e p. 157-160

¹⁰⁴ Ver Marx, K. e Engels, F. 1988. Ver também: Engels, F. 1986.

imagens de suas vivências no bairro, na família, nas diversões e na intimidade dos aposentos. Dessa forma acredito poder traduzir nesse estudo os aspectos cotidianos das personagens.

II. 2. 1. Nossas pessoas comuns

Um primeiro comentário sobre a construção das personagens diz respeito ao enfoque que os diretores deram ao perfil masculino. Nos três filmes são os homens as figuras centrais das histórias e por eles se desencadeiam as ações. Isto não significa dizer que as narrativas sejam machistas, pelo contrário, em *Eles Não Usam Black-tie*, por exemplo, são as mulheres que, num processo crescente, vão dominando a trama e fechando as ações. Porém, ao que tudo indica, nesse universo do trabalho ainda se espera dos homens a iniciativa para a ação, aquele pulso decisório que conduz a sociedade. Essas situações aparecem nos filmes tanto na dificuldade em assumirem os diversos papéis exigidos socialmente, como pela procura da manutenção de certos padrões, sejam eles de gênero ou de classe social. Com maior ou menor intensidade, estes filmes apresentam esse papel para as personagens induzindo-as a tomarem sempre novas atitudes. Da resistência ou conivência com os fatos que enfrentam, revelam a si mesmas uma sensibilidade progressiva que prescreve desafios inevitáveis e imprevisíveis diante do trabalho.

Eles Não Usam Black-tie estrutura-se em três grupos onde ocorre a ação dramática. A família de Tião: Otávio, Romana, Tião e Chiquinho, o filho adolescente. A família de Maria: Maria, seu pai, sua mãe e Bié, o irmão mais novo. A fábrica: Bráulio, Santini, Jesuíno e Silene. Otávio é Ajustador Mecânico, homem trabalhador e excelente profissional. Seus valores pessoais são em determinado momento do filme aclamados por ele mesmo, numa das discussões com Tião. É uma das lideranças do sindicato e já foi preso várias vezes por seu envolvimento na luta pelos direitos dos trabalhadores. Apesar de achar precipitado o movimento que se processa pela greve, sua consciência de classe o impele à participação. Seu principal ressentimento é ver que o filho, Tião, não partilha das mesmas convicções que possui. A atribui essa diferença ao período em que o filho morou com os tios, possivelmente num padrão de vida superior ao dele. Suas atitudes são mais emocionais que racionais. No modelo clássico do melodrama, Otávio aproxima-se da figura do *protetor* ou *justiceiro*, que é aquela personagem que no último momento salva a vítima e castiga o *traidor*. No filme ele aparece como um homem de idade avançada, ligado à *vítima* - a personagem Maria - por um possível

parentesco que enfim não se realiza. Pela generosidade e sensibilidade, é a contraface do *traidor* - o filho Tião - e tem por função desfazer a impostura e os mal-entendidos, restabelecendo a verdade.¹⁰⁵

Em casa, diferente da impulsividade de Otávio, Romana mantém a racionalidade tentando equilibrar as tensões familiares, além de possuir poder de decisão na esfera da vida local. Também incorpora a figura do *protetor*, utilizando-se até de cartomancia para zelar pela família. É uma típica mãe protetora que coloca a família em primeiro lugar, mas não está alienada dos problemas políticos que a cercam. Mantém-se sempre fiel a Otávio em qualquer ocasião, inclusive livrando-o da prisão¹⁰⁶. Tião tem concepções diferentes do pai sobre a vida, mas evita tocar em assuntos conflitantes. Seu comportamento se revela mais pelo medo em assumir as causas sociais que lhe atingem, do que em fazer campanha contra aquilo que não acredita. Assim como o pai, também é responsável e trabalhador, contudo seu individualismo diante de sua classe social acaba por prejudicar os colegas quando delata lideranças e fura a greve. Seu irmão Chiquinho é um adolescente que aparece num nível secundário com atitudes de quem está em fase de aprendizado social - namora, houve os discursos do pai, reivindica alguns direitos ingênuos¹⁰⁷, mas não possui grande importância na trama.

Maria, noiva de Tião, começa a história como uma moça dócil que aparentemente aceita todas as decisões que ele toma. Sustenta a família e pretende sair de casa assim que casar, pois não suporta as ofensas do pai. O movimento grevista transforma sua postura. A partir do momento em que decide apoiar a greve e depois entrar no piquete a fim de paralisar a fábrica, passa por um processo de conscientização tanto de classe como de sua condição de mulher. Apesar da mudança ser exageradamente rápida, é curioso notar como seus rumos serão completamente outros daquele tradicional de uma mulher operária que trabalha e que vai se casar para constituir família¹⁰⁸ como tudo indica no início da história. Seu pai quando se embriaga a ofende, externando todos os preconceitos que um pai machista pode ter em relação a uma filha que namora. Apenas num momento de sanidade ele reconcilia-se com Maria, arranja emprego, mas - como já vimos - num assalto é assassinado.

¹⁰⁵ Ver: Martin-Barbero. 1997. p. 164.

¹⁰⁶ A empatia pelas personagens femininas é declarada em Leon Hirzman: "*é na mulher que se refletem mais as mudanças da sociedade. Ela é a mãe que está na cabeça do homem comum e do artista.*" Entrevista a Denise Assis. 1984.

¹⁰⁷ Na peça teatral, Chiquinho possui contornos mais definidos. É uma mescla do irmão que mente inúmeras vezes para se sentir importante e do pai que luta por seus direitos, reproduzindo alguns lampejos de seus discursos.

¹⁰⁸ Hirzman compara a vitalidade de Maria com algumas de suas personagens em filmes anteriores: *Madalena em São Bernardo*; *Zulmira em A Falecida*. Porém, enquanto estas foram construídas voltadas para a morte, Maria representa a vida. Ver: entrevista a Denise Assis, op. cit. e entrevista a Fernando Spencer, *Diário de Pernambuco*. 1981

A mãe de Maria aparece em poucas cenas. Doente, impedida de exercer suas funções de doméstica apesar de suas relutâncias, esta personagem indica que estas tarefas também são feitas pela filha. Esta mãe em sua passividade e dependência, é o oposto de Romana que tem uma postura ativa. O irmão Bié, apresentado apenas em duas seqüências, marca dois momentos importantes do ciclo da vida. Por ser uma criança é visto como símbolo de inocência, porém ao ver a irmã trocando de roupa e afirmar: “- Maria você me desculpa, mas você tá ficando muito boa !”, ele quebra essa imagem e externa seu processo de descobrimento da sensualidade e da vida. Na outra cena, ele fecha o ciclo quando, no velório do pai, colhe os pingos derretidos que caem da vela. Silencioso, num percurso contrário às gotas, ele sobe com o dedo até a luz encerrando simbolicamente a idéia da existência.

As personagens da fábrica sintetizam as faces públicas de Otávio, Tião e Maria. Bráulio é o amigo pessoal que contribui para suas reflexões sobre a greve. Tem um certo distanciamento sobre o contexto e procura sempre discernir aos questões pessoais das sociais. Assim como Otávio, mesmo contra a greve, ele acata a decisão da maioria. Numa das últimas manifestações na rua, acaba sendo baleado por alguém infiltrado no movimento transformando-se num mártir na luta pelos direitos do trabalhador¹⁰⁹. Santini é o oposto de Otávio e Bráulio, sectário, não entende outro caminho senão a greve e o confronto com a polícia. Tião entrega seu nome à empresa como uma das lideranças do movimento, o que aumenta ainda mais seu desejo de tomar atitudes imediatistas buscando resolver tudo somente pela sua vontade. Em entrevista, Hirszman disse que desmembrou a personagem Otávio da peça teatral em dois. De um lado o jovem Santini seria a metade do antigo Otávio, voluntarista e ingênuo que não viveu a repressão do fim dos anos 60 e de outro, o velho Otávio, mais sábio, que aprendeu com a experiência dos anos. “*É como se o Otávio do filme tivesse atravessado e superado a experiência do Otávio da peça*”¹¹⁰, porém apesar de acentuar a necessidade de se compreender os fatos históricos, ele não entende as razões históricas do próprio filho.

A influência do colega Jesuíno¹¹¹, contribui para que Tião tome decisões antes impensadas por ele tanto por questões éticas particulares, como familiares. Este amigo, não tem escrúpulos e acredita que no meio operário, a única forma de ascender socialmente é de maneira ilícita, como

¹⁰⁹ Bráulio representa a moderação da Igreja Católica, que mesmo sendo a ala progressista, não parte para extremos. Sua morte foi inspirada no assassinato do líder operário Santo Dias da Silva, líder ligado à Igreja Católica progressista, morto por um PM durante a greve geral de outubro de 1979 em São Paulo quando integrava um piquete na porta da fábrica Sylvania. Ver: Ferreira, P. R. 1986, p. 70

¹¹⁰ Johnson, R. and Stam, Robert. 1984. p. 21.

¹¹¹ A personagem de Jesuíno adquiriu no filme um caráter externo à família de Otávio, reforçando a imagem do traidor que não é digno de confiança. Na peça teatral ele frequenta a casa de Tião, é amigo de todos e decide com ele que atitudes tomarão na greve. Vejo que essa mudança de perfil garante ao filme uma narrativa que amplia a perda de valores morais e relações por mero interesse, além de fortalecer o esteriótipo de que delatores não possuem escrúpulos.

trapacear e fazer o jogo do patrão. Argumentando que os patrões são simpatizantes de Tião, ele acaba por convencê-lo a denunciar o colega Santini, por quem ambos alimentam grande animosidade. Esta personagem funciona como um pretexto para aguçar o conflito interno pelo qual Tião vem passando. Isso pode ser constatado na cena em que ao falar com sua mãe, Tião diz que não se arrepende de nada e que não agiu por covardia. Jesuíno não é um companheiro como Silene, que está sempre ao lado de Maria e, a exemplo dela, também descobre que a greve é um momento importante para a conscientização da classe trabalhadora. Seu companheirismo com Maria se faz presente em várias circunstâncias, sobretudo na participação do piquete. Esta amiga é o inverso do amigo de Tião que desaparece de cena após a greve ser deflagrada.

A opção de lutar em favor das próprias causas ou não é articulada durante toda a narrativa. Isto define o perfil das personagens e deixa em andamento a discussão dos limites de consciência tanto dos “politizados”, quanto dos “alienados”. Não há meio termo e deve-se escolher um dos pólos. Aos invés de “mocinhos” e “bandidos”, contudo, as personagens são colocadas muito mais como resultado das circunstâncias e das contradições da classe em que estão inseridas¹¹². Este filme reflete o clima ideológico da época em que foi produzido. Em meio a greves de metalúrgicos na região do ABC paulista e um regime militar ainda ativo, não havia muitas alternativas para ponderar e refletir sobre determinadas atitudes. Assim, ou o trabalhador estava comprometido com as causas populares ou era omissor. A imagem de um italiano (Santini) fazendo referência ao esteriótipo anarquista, é clara para definir os radicalismos e os exageros.

Em *O homem que virou suco* a dinâmica narrativa das personagens está totalmente voltada para Deraldo. Poeta popular, confundido com um sócia, ele é falante, corajoso e utiliza-se de sua poesia para falar de seus sentimentos e denunciar as injustiças da sociedade, principalmente aquelas que o atingem diretamente. Deraldo destoa dos migrantes em geral que, como ele, vieram tentar a sorte na cidade grande. Ele lê, escreve e cria com estes instrumentos. Na cidade não se espera que ele - um nordestino como tantos outros - possa reivindicar seus direitos nos mesmos termos de igualdade que os cidadãos nascidos em São Paulo. É exatamente por não ser ouvido que ele se revolta. Dele só são esperadas atitudes estranhas aos padrões cosmopolitas. Mas seu trabalho intelectual subverte as expectativas e revela sua força.

¹¹² Hirzman preocupou-se com não idealizar a classe operária, por isso não a apresenta como um monolito unificado: “Nós temos que mostrar suas contradições, a complexidade de um momento no qual está-se redescobrendo sua herança histórica e sua consciência. Qualquer idealização radical destruiria a possibilidade de identificação popular com o filme”. Johnson, R. and Stam, R. 1984. p. 23.

A apropriação de sua identidade acontece no encontro com o sósia e acena no final da história para a abertura de caminhos na cidade. Sua dimensão artística firma-o como poeta em defesa de sua gente. Os vários poemas apresentados vão desde críticas às mesquinhas humanas até aqueles que se utilizam de seu pequeno poder para dominar os subordinados no trabalho. Também elogia o companheirismo dos colegas e os que acreditam nos próprios sonhos. As outras personagens gravitando a seu redor transformam-se em temas que ele percorre como a um herói mitológico que passa por várias provações para cumprir sua missão. Assim, Deraldo defronta-se com vários tipos de poder, conhece as condições de vida da população. Deixa claro dessa forma, que o artista que fala de seu povo deve conhecer bem sua realidade para dela retirar sua poesia.

O artista construído na história tem um compromisso com sua classe e tem claro que pertence a ela. Por isso cabe a ele contribuir para a tomada de consciência de seus membros. Os inúmeros conflitos de Deraldo buscando na narrativa sua afirmação e negando a identidade de José Severino, representam uma forma simbólica de garantir sua construção individual e social. Parece-me que há uma reflexão do próprio diretor em legitimar seu papel e sua escolha através dessa personagem, como um alter-ego para suas crenças e convicções pessoais. Deraldo é um brasileiro que ao ver seu trabalho confiscado, se dilui no meio da “massa” populacional. A cena em *contra-plongée* ao olhar para o horizonte no viaduto do chá, ao apresentar a bandeira do Brasil ao fundo, demarca sua perda de cidadania, sem trabalho e sem documentos. Porém ele está em primeiro plano destacando-se dos demais que passam. Mostra-se assim, sua importância como representante da classe popular. O final da história fecha essa narrativa, quando a personagem vende novamente suas poesias. Ao apresentar todos os documentos, a bandeira do Brasil está ao fundo. Na periferia, ele vê José Severino sendo levado pela ambulância que some no horizonte. Assim, o cidadão prevalece e vence.

Jean-Claude Bernardet¹¹³ observa a importância de este ser um filme de sósia. O encontro entre o poeta e o operário, demonstra a impossibilidade de um contato entre eles, por suas disparidades ideológicas e pela loucura de José Severino. Porém, eles são partes de uma mesma pessoa. Há entre eles uma identidade regional, mas uma distância radical de atitudes. A busca de Deraldo termina enfim, num desencontro. O fato de Deraldo não iniciar a busca de José Severino tão logo se perceba a semelhança entre eles, revela uma fuga angustiada do poeta num longo trajeto solitário só resolvido quando este decide encontrar o duplo de si próprio. No entanto, com esta outra face sobre a qual escreverá, Deraldo só conseguirá estabelecer com ele uma relação artística. Ele não

¹¹³ Bernardet. 1982. p. 46-47.

incorpora o operário que é seu oposto: traidor, odiado pelos operários militantes. Deraldo é um artista da palavra, José Severino não fala nunca. Bernardet acredita que João Batista de Andrade, colocou nesse trabalhador a imagem daquele operário mais oprimido, tanto que chega ao ponto de defender a ideologia do patronato e depois enlouquecer. Deraldo carrega esse outro lado como uma cruz. Para libertar-se e poder realizar sua função de intelectual popular, ele precisa então esclarecer a situação.

Bernardet distingue esta personagem intelectual, daquelas encontradas no Cinema Novo da década de 60. Deraldo diferencia-se por ser um intelectual do povo, integrado no meio social de que e para que fala. Entretanto, por não possuir especialização nenhuma nos campos de produção exigidos na cidade, não se fixa em nenhum deles, o que lhe dá uma grande mobilidade para circular nas várias esferas sociais. Nesse sentido ele aproxima-se de muitas personagens do Cinema Novo “... e sua diferenciação em relação aos operários lembra a posição ambígua que ocupava a personagem principal de *A queda* (Nelson Xavier, Ruy Guerra).”¹¹⁴ O fenômeno da identificação/ não-identificação permite à personagem trazer sobre si a dor e a revolta do operariado manifestada individualmente em especial, na metáfora em que ele caminha sozinho num corredor de tábuas que leva ao refeitório da construção do metrô, lembrando os corredores de fazendas por onde passa o gado para o abate.

*“José Dumont tem gestos lentos e interiorizados que criam uma expectativa, algo parece estar para acontecer, mas o espectador não sabe o quê. Lentamente, Dumont vai esfregando o ombro contra uma tábua, e repete o gesto obsessivamente, com força cada vez maior. Ele virou boi.(...) Os bois batem e se esfregam nas tábuas. Uma maneira densa de expressar a solidão, a revolta e a impotência, de sintetizar a origem rural do operariado oprimido na cidade, de renovar a tradicional metáfora que de *Greve* (Eisenstein) a *A Queda* compara o operariado ao gado exterminado.”*¹¹⁵ Segundo o autor, esta ambigüidade de estar dentro e fora deste grupo, faz de Deraldo um mediador entre o cineasta e o operariado, para o qual o filme foi produzido. Ele é a projeção do intelectual realizador cuja convicção consiste em levar aos operários a conscientização de sua realidade.

No *Beijo 2348/ 72* as leis que constróem a comédia, ao invés de facilitarem as vidas das personagens acabam prejudicando e obstruindo-as. Pautado na exclusão social, o filme narra o

¹¹⁴ Idem. p. 47.

¹¹⁵ Ibid. p. 47-48.

cotidiano de pessoas que se vêem lentamente obrigadas a modificar suas atitudes, no filme. A história se passa no período em que o “milagre econômico” ou “milagre brasileiro” dá sinais de sua falência, ampliando o processo de desigualdades e miséria no país. O tom cômico que percorre toda a história, lembra as chanchadas dos anos 50 e em várias passagens, Norival caracteriza referências à personagem *Carlitos* de Charles Chaplin. São as circunstâncias de declínio no seu padrão de vida e as constantes oscilações de ambiente nos quais ele frequenta os elementos que acionam a dinâmica e a comicidade dos fatos revelando cada vez mais a condição de não-cidadania da personagem. Não há um instante que indique expansão de perspectivas. Consegue um emprego e perde, mora num quarto de pensão e perde, arranja um amor proibido e perde. Todos os momentos de sua vida são marcados pelas portas fechadas. A única coisa que ganha é sua causa na ação trabalhista. Com uma trajetória destas, a conclusão mais óbvia a se chegar seria que esse filme se encaixa melhor num drama. Porém, é exatamente a figura tradicional do “clown”, encarnada por Norival, que quebra a tragédia e a transforma num instrumento do riso através de acontecimentos inusitados do seu cotidiano.

No filme há uma continuidade e uma ruptura no tipo clássico da personagem cômica. Enquanto continuidade, Norival incorpora o modelo do vagabundo sempre envolvido em encrencas e afrontando o poder instituído. Quando beija Catarina, ele quebra regras do trabalho que proíbem qualquer atitude que não vise a produtividade na empresa. Ao mesmo tempo, ocorre aí uma ruptura com o modelo clássico, pois como demonstra Edgar Morin¹¹⁶, o herói cômico é um inocente sexual e o que vemos durante a narrativa, ao contrário, é uma personagem inteiramente sensual. Norival beija Catarina e tem uma relação sexual com Claudete. Esse rompimento com a narrativa clássica tem sido comum na comédia brasileira, como afirma José Mário Ortiz Ramos¹¹⁷ ao analisar os filmes dos “Trapalhões”. Sem a intensidade do filme em questão, as obras mostram que “Didi” - também um tipo inspirado em Carlitos - ao apaixonar-se e ficar sem a heroína, sempre leva uma compensação. Fato inadmissível na tradição do herói cômico marcado para viver na solidão, sem vínculos afetivos.

Norival não se adapta à vida do operário, porque sua liberdade de aventureiro impede seu enquadramento. Ele será nesse sentido o típico “idiota”, nos termos descritos por Morin representando os anseios burgueses tanto positivos como negativos (liberdade-opressão). Ele é o anti-herói, a corporificação do palhaço presente na estrutura do melodrama¹¹⁸ que perpassa toda a narrativa do filme, porém fundido na comédia centralizada em sua figura. Sem ele teríamos um típico

¹¹⁶ Morin. 1989. p. 143 e p. 146.

¹¹⁷ Ramos, J. M. 1995. p. 164-165.

¹¹⁸ Martín-Barbero. 1997. p. 165

drama onde personagens centrais passariam apenas por tristezas irremediáveis: Catarina seria a mulher frustrada e desvalorizada pelo marido e Claudete uma operária bajuladora que se casaria pelo dinheiro. Ao mesmo tempo em que Norival se apresenta como este anti-herói, também assume as novas aparências do herói¹¹⁹ em tom humorístico. Ele tenta salvar Catarina do marido opressor quando sonda sua casa, no entanto, é expulso do bairro ao entrar num bar encontrando-o. Representa a proteção sob a roupa do gorila, mas se vê impotente sem poder realizar seus desejos diante da família de sua amada.

Claudete e Catarina constituem duas mulheres com perspectivas diferentes de vida, tendo em comum apenas a paixão pelo mesmo homem. Claudete, moça interiorana, comunicativa e ousada, tem sonhos de melhorar de cargo na empresa. Essa personagem é uma extensão cômica de Norival. Apaixona-se por ele logo no início da história e indica um emprego na fábrica onde trabalha. Espera com isso ver correspondidas suas expectativas. No entanto, Norival se apaixona por Catarina, sua amiga de seção. Um dia Claudete vê o casal se beijar. Decepcionada e movida pelo ciúme, os denuncia ao chefe provocando suas demissões. Numa audiência como testemunha ainda narra o fato, consumando sua vingança em tom de ingenuidade. Casa-se com o chefe, pára de trabalhar e transforma-se numa dona de casa típica. Catarina a princípio parece mais ponderada. Casada, com dois filhos, tenta evitar o envolvimento com Norival, mas não resiste. É bonita, calma e cobiçada por todos na empresa, inclusive pelo chefe que depois casa-se com Claudete. Ao perder o emprego, não procura seus direitos por razões morais e pede para que Norival não destrua mais sua vida. Na família, assim como Claudete, transforma-se numa dona de casa frustrada, importunada por um marido machista.

As personagens secundárias iniciam e terminam seus papéis congeladas em funções que lhes parecem ser designadas eternamente, compondo a imagem de um quadro que garante o bom funcionamento das estruturas sociais. Contraditoriamente, movimenta-se o que atrapalha a vida das personagens: a lei quase imóvel, personificada no processo sobre o “beijo”, absolve Norival. Aqui, a justiça faz da lei uma outra personagem. No plano ideológico esta possui poder de mobilidade espacial, podendo percorrer e se estender até onde for necessário, prejudicando a vida dos envolvidos. As personagens que a representam nos tribunais são frias, sem expressão e extremamente técnicas. Apenas o advogado que defende a causa da empresa possui uma certa maleabilidade. Ainda assim, seus discursos se detém exclusivamente ao processo judicial. O amigo da fábrica onde Norival

¹¹⁹ Ramos, J.M. O. 1995. p.170

trabalha é uma personagem secundária que ilustra a passividade operária cotidiana. Descontraído, também interessado em Catarina, sem no entanto cortejá-la, ele aparece nos momentos de descanso com Norival e transmite informações sobre as mulheres que conheceram na fábrica. As demais personagens ilustram as tantas situações em que Norival se vê colocado antes e após perder o emprego: o supervisor controlador, a dona da pensão, os colegas grosseiros do quarto, o “lanterninha” que o expulsa do cinema, a prostituta Carmem, que dança com ele na rua, o fotógrafo no parque de diversões.

Como já indicado, neste filme todas as personagens populares, operários ou não, possuem um grau de despolitização muito grande, situação bem distinta da encontrada em *Eles Não Usam Black-tie*. São alienadas no sentido marxista¹²⁰ do termo e por isso não lutam por seus direitos. Ao que tudo indica, não é objetivo do filme colocar isso em questão. A única “luta” por direitos que ocorre é a de Norival e é individual. Isso reflete o clima político do final dos anos 80 - época da produção desta obra - onde a efervescência operária se dilui em decorrência da organização de vários movimentos sociais que desde meados dos anos 70 se organizavam e do restabelecimento das instâncias democráticas oficiais. A abertura política veio a fortalecê-las: movimentos populares reivindicatórios, centrais trabalhadoras e a formação de novos partidos políticos¹²¹. Por outro lado, o filme também reflete o período a que se refere esta história, época em que a sociedade civil estava impedida de expor suas vontades. A autonomia dava-se apenas entre os representantes do Estado - juizes e tribunais. A trajetória de Norival nesse contexto, sintetiza o quadro dramático da condição dos operários nos anos 70 e seu desdobramento nos anos 80, só amenizada pela construção cômica da personagem.

II. 2.2. Vivendo como ninguém quer

Como o interesse aqui é analisar a vivência dos operários e considerando-se que as personagens já foram delineadas individualmente há pouco, cabe entender agora como se relacionam e como conduzem seu dia a dia nos percursos dentro da metrópole. Apesar de em *Eles Não usam*

¹²⁰ Na concepção marxista, todo o trabalhador que não se reconhece no trabalho objetivado, fruto do desenvolvimento das forças produtivas na sociedade, através da mercadoria e que ao contrário, cada vez menos se encontra como um ser criador dentro das transformações que realiza na sociedade capitalista, é um alienado.

¹²¹ Com a decretação do AI-2 em 1965, os partidos até então existentes foram proibidos. Em seu lugar passaram a existir apenas duas alas: o MDB (a oposição) e a ARENA (do regime) que funcionavam como fachada democrática à ditadura militar. Apesar da forte repressão, houve um aumento da oposição. A expansão das pressões populares provocaram a “distensão lenta e gradual” do governo Geisel, a anistia política e finalmente a abertura política do governo Figueiredo em 1979 que promulgou a nova Lei

Black-tie a fábrica representar o captador das ações dramáticas, provocando atitudes e conflitos nas personagens, grande parte das seqüências desenvolve-se fora de seu território. Estas concentram-se mais na família e/ou no bairro. Essa opção do diretor em mergulhar no universo doméstico, faz com que toda a atenção seja voltada para a rotina que poderia ser a de qualquer cidadão comum. A projeção de identificações¹²² nesta obra ocorre quando são despertados valores vitais para a sociabilidade como a compaixão, a solidariedade e o senso de justiça. Independentemente das ideologias de cada espectador, o que é apresentado na história busca resgatar esses valores utilizando como veículo a família e as relações de amizade. Desde o início abertura do filme a vida familiar já é destacada.

Percorrendo vitrines de lojas, Maria vê roupas de crianças, o que nos remete à sua gravidez, anunciada na casa de Tião na seqüência seguinte. Este valor delegado à família sustenta toda a narrativa¹²³. De um lado, será em nome de um futuro familiar mais estável para seu filho que Tião prejudicará os companheiros na greve, supondo que nessas condições Maria não o rejeite. De outro, Otávio encara sua consciência de classe como continuidade de sua confiança na harmonia e igualdade da família. Quando as coisas começam a ir mal em casa, instaura-se um impasse que culmina na quebra da convivência.

Romana e Otávio mantêm uma grande relação de amor e fidelidade. À noite, numa cena onde estão deitados na cama e ele diz já saber da gravidez de Maria, ela briga de brincadeira reclamando que nunca escondeu nada dele. Riem e iniciam um romance, Bráulio bate à porta para avisar da deflagração da greve. Esse é um outro aspecto retratado na história desses trabalhadores: os momentos de calma e de prazer ou são curtos ou são interrompidos abruptamente. A privacidade é pequena e conserva-se sempre aquele estado de vigília na iminência de alguma surpresa. O momento do descanso é quase inexistente. Mesmo no passeio de Tião e Maria no parque, a discussão na hora do piquenique é sobre o casamento e sobre direitos trabalhistas. A relação íntima se faz de maneira tranqüila, mas ainda aí Maria adverte: “- aproveita agora por que depois, óh ... “ (faz uma grande

orgânica dos partidos, acabando com a ARENA e o MDB, possibilitando o surgimento de novos partidos. Na época: PDS, PTB, PP, PMDB, PT e PDT.

¹²² Ver novamente : Morin, Edgar (*O cinema ou ...*), op. cit., cap. IV. Vejo que da forma como esse filme foi construído inclui-se essa dinâmica com a imagem numa projeção ideológica que induz o espectador a uma identificação ligada à solidariedade humana, mesmo que este não partilhe das mesmas convicções políticas dos seus criadores. Especificamente sobre este comentário e a “participação estética” ver também : Morin, 1975. cap. VII, esp. p. 71.

¹²³ Hirzman concentrou suas atenções na família por acreditar que todos os males sociais passam por ela. “eles são inter-relacionados no sentido de que a família possa ter uma base para uma resistência popular - consciência política, partidos organizados, religião e mesmo festivais (...) Nesse sentido, *Black-tie* é paralelo ao trabalho que usa a família como uma base para discutir as relações sociais dos indivíduos”. Ver: Johnson, R.; Stam, R. 1984. p.21

bochecha e um gesto de inchamento da barriga). As cenas nos botequins também possuem essa construção narrativa de pouco descanso e muita tensão.

A marginalidade é algo muito presente nesse universo, assim como a arbitrariedade policial na periferia que cala a voz dos moradores e que se auto-denomina “a lei”, controlando a vida das pessoas comuns. Também presente é a religiosidade, principalmente ligada à Igreja Católica, instituição cujos membros - em especial aqueles afinados com a teologia da libertação - desde fins dos anos 60 até meados da década de 80 participaram ativamente das lutas populares. A cena em que Otávio e Bráulio distribuem panfletos sobre a greve em frente da igreja e depois entram para despistar da polícia, alude à cidade de São Bernardo na região do grande ABC, onde os operários chegaram a fazer assembléias dentro da igreja matriz devido à intervenção que havia ocorrido no sindicato. A crença em poderes transcendentais também se estende para outros territórios místicos: Romana lê cartas para saber o futuro dos familiares no movimento grevista. Há portanto, uma certa aura que - de certa forma - sacraliza o movimento do trabalhador como justo, se não pela lei dos homens, pela lei divina. Há uma vivência implícita mediada pela fé e pela cultura popular.

As poucas cenas abordando a produção não mostram personagens insatisfeitos, no entanto os horários de entrada e de almoço acirram as posições. Vemos que a categoria não é homogênea e que existem divergências quanto à forma de condução do movimento. As tendências vão desde os mais sectários até os que vivem pensando em se auto promover e prejudicar a organização da classe, fazendo o jogo dos empresários. Esse aspecto é importante, pois demonstra como historicamente tem existido uma grande dificuldade em unir a classe operária, mesmo em momentos em que se acredita nela como força renovadora do país. À época de realização do filme, as questões sobre a greve abordadas pelo mesmo, foram as que causaram maiores polêmicas, gerando críticas de vários setores. Um debate promovido pelo DCE da PUC-SP e pelo Sindicato dos Artistas e Técnicos de São Paulo, reunindo alguns sindicalistas e artistas, retratou bem as divergências. Entre os presentes Luís Inácio Lula da Silva, à época presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo, julgou a apresentação da greve no filme como portadora de um papel negativo.¹²⁴

Temos nessa história, um quadro de trabalhadores divididos em de um lado “os companheiros” - firmados na amizade e na solidariedade - e de outro, “os traidores” - debruçados sobre o individualismo e na manutenção da ordem (família, estrutura produtiva, tradição) porém,

¹²⁴ Ver o resumo das opiniões dos participantes, ver: Lessa. 1981. Ver também a repercussão entre deputados - *Jornal O Estado de São Paulo* - 1981. p. 20.

sem muita rigidez. A disputa no filme é moderada, mas num momento mais extremado os caminhos se dividem, os ânimos se acirram e tudo toma uma definição inesperada. Para “os companheiros”, a classe está acima dos anseios pessoais chegando ao ponto de Maria não querer mais casar-se com Tião e se dispor a assumir o filho como apenas seu - o afeto desaparece. Para Tião que afirma ter tomado certas atitudes pensando na futura família, não há motivo para arrependimento, sua consciência é outra - julgada por Otávio como: “voltada para a ‘ponta do dedão do pé’”. Na luta pela sobrevivência, as leituras podem ser feitas de diferentes ângulos. Nesse filme, esta se encontra na defesa da dignidade do trabalhador: quem pensa na família, pensa em sua classe. Quem a nega, nega a si próprio e aos que ama, por isso acaba sem espaço nesse lugar, como Tião.

Em *O Homem que Virou Suco*, os aspectos econômicos e sociais de Deraldo, são percebidos nas casas e nos empregos, numa multiplicidade de ambientes que define um leque de situações vividas pela população urbana de baixa renda. A polícia que destrói o barraco à noite reafirma, como em *Eles Não Usam Black-tie*, sua impunidade e seu livre arbítrio sobre a periferia, num agir rotineiro que não visa proteger, mas intimidar a população. A seqüência seguinte reforça esse dado em cenas noturnas de busca policial na escuridão do bairro sem luz elétrica, iluminando com holofotes os rostos sofridos dos moradores - adultos e crianças - com traços nordestinos, olhares assustados e expressões consternadas. As noites no alojamento revelam o analfabetismo dos operários da obra e o compromisso do intelectual orgânico que deve estar a serviço de sua classe, personificados na figura solidária de Deraldo lendo e escrevendo para todos¹²⁵. A leitura da carta da noiva de um deles sintetiza bem os sonhos, as projeções e a vontade de vencer daqueles que chegam na cidade grande para tentar a sorte. Cenas comparando os tipos de relacionamento entre ricos e pobres, revelam a existência ou ausência de solidariedade, além do grau de contraste de certas situações como a tosa do pêlo de cães de luxo, seguida por uma cena de crianças numa favela.

Obviamente as situações apresentadas buscam sensibilizar o espectador com os contrastes, mas sabemos que são tipos ideais¹²⁶, no sentido weberiano do termo e também imagens de uma visão de marxismo simplista para evidenciar o conflito e a desigualdade de classes sociais no meio urbanas.

¹²⁵ Vejo nesta função exercida por Deraldo, um prolongamento do seu papel de poeta de literatura de cordel cujas origens remetem à cultura oral que deveria ser lida em voz alta e coletivamente. Essa literatura é a mediação entre as linguagens (cultura e popular) e uma ponte entre o oral e o escrito. Ver: Martin-Barbero. 1997. p. 143-146.

¹²⁶ Max Weber desenvolveu uma construção teórica para analisar a sociedade, na qual as ações dos agentes sociais são mediadas por “tipos ideais”. Para cada situação deve-se construir um tipo com atributos máximos de valor em relação ao objeto que se está analisando. Para sabermos se ocorre maior ou menor semelhança deste com o “tipo ideal”, deve-se aproximá-los e compará-los. Assim, torna-se possível com a observação, discernir sobre quais pressupostos se baseia a ação social, compreendendo-se quando esta pode ser mantida ou deve ser modificada na sociedade. Vejo que nestas cenas de diferentes universos sociais, o filme coloca a questão de dois tipos ideais: justiça e desigualdade. Ver: Weber. 1991. p. 79-127.

As obras no metrô definem, desde o momento da apresentação dos funcionários até a saída de Deraldo sob agressão física, o preconceito contra os migrantes. São apresentados como pessoas culturalmente instintivas, sem valores morais ou civilizados. O audiovisual apresentado aos operários mostra através de uma pequena história, as dificuldades de integração de alguém que vem do sertão e as conseqüências para aqueles que não têm capacidade de adaptação aos padrões cosmopolitas. A análise de Jesús Martin-Barbero avalia que diante do urbano popular a tendência mais freqüente é negar sua existência cultural. *“Trata-se de um mito tão forte que falar em popular automaticamente evoca o rural, o camponês. E seus traços de identificação: o natural e simples, o que seria o irremediavelmente perdido ou superado na cidade, entendida como o lugar do artificial e do complexo. E se acrescentarmos a essa visão a concepção fatalista com que hoje se encara a homogeneização promovida pela indústria cultural, dizer urbano é falar o antônimo do popular.”*¹²⁷

O autor ainda lembra que essa visão - tanto da esquerda como da direita - mantêm forte vinculação com aquela *intelligentsia* que identificava no popular, o infantil, ingênuo, cultural e politicamente imaturo. Assim, vemos que as reações de Deraldo diante da projeção do audiovisual e sua performance na cena seguinte imitando o gado no matadouro, refletem a compreensão e o sentimento que ele capta, em resposta ao tratamento que recebe na obra. Seu protesto contra a qualidade da comida encerra um ciclo de atitudes interpretadas e punidas dentro de uma lógica que vê os operários nos moldes de análise vistos acima. A suposta “alteridade cultural” e as condições do trabalhador levam ao desmerecimento deste pelos demais, atingindo o limite da agressão física.

No filme, os cidadãos metropolitanos querem ver destes migrantes, apenas sua domesticação. Isso é reafirmado quando mais uma vez perdido na multidão e imolado como um cordeiro, Deraldo cai na calçada é elevado para um albergue de indigentes para ser tratado. Ali temos mais um quadro deplorável da situação a que chegam os seres humanos em São Paulo. Apresenta-se tanto o trabalho assistencial, como o oportunismo dos mantenedores que se utilizam da imagem da miséria humana, para promoverem as instituições ou a si mesmos - no filme, uma condessa. A imprensa sensacionalista que identifica Deraldo como Severino é um poder negativo, que ao pensar somente na notícia como produto para venda, acaba por prejudicar as classes desfavorecidas. Diante desta, o cineasta se encarrega de mostrar o verdadeiro jornalismo dispondo de Deraldo para saber da vida de seu sócia.

¹²⁷ Martin-Barbero. 1997. p. 265

A narrativa circular do filme leva Deraldo a reencontrar sua ex-vizinha Maria, agora se prostituindo nas ruas, após perder o marido que voltou para o Rio Grande do Norte. Na visita ao cortiço, envolvem-se sexualmente e “Ceará” invade o quarto. Agressões e insultos revelam todo o desencanto da personagem com a situação que vive. O extremo da ação dramática mostra cinematograficamente o embrutecimento desses migrantes, moradores da periferia, que em face das próprias condições subumanas de vida, acabam se desentendendo entre si - os três são nordestinos. Ao despedirem-se, Maria entrega a Deraldo várias poesias que ele havia escrito e algumas roupas. Na cena seguinte, munido com seus cordéis, Deraldo tenta vender outra vez seu trabalho numa livraria e na conversa com o proprietário decide escrever a história de José Severino. Inicia-se aqui uma nova trajetória dentro do filme em estilo de reportagem que buscará - através de relatos dos ex-colegas de trabalho de José Severino - informações sobre o sócio que esclareçam as razões que o levaram a praticar o assassinato do empresário. A partir daí o artista, que até então era o centro das vivências, passa a ser um observador das condições da classe trabalhadora e da mobilização por seus direitos.

Começa sua busca por José Severino num salão de baile e à noite a retoma no show, num dos raros momentos em que tem uma prática relacionada ao lazer. Como aquele intelectual popular que nunca pode deixar suas origens, mais uma vez Deraldo volta à periferia e encontra José Severino em estado de demência lutando com uma faca contra o vento. Apresenta-se uma panorâmica do bairro. Da pesquisa feita, sai a história sobre a vida do homem que foi usado pela cidade, a ponto de “virar suco”. A vida de José Severino e de sua família acrescenta mais um número nos índices daqueles milhares de migrantes que não encontraram no sudeste do país a realização de suas expectativas. Entretanto, a figura central de Deraldo demonstra o espírito de perseverança e a persistência desses grupos. A imagem que encerra a história é sugestiva nesse sentido. Ao fazer um grande *travelling* e panorâmicas que vão da periferia ao centro com o recurso de fusões¹²⁸ e da música cantada por um repentista, cria-se uma idéia de abrangência das classes populares pairando sobre toda metrópole.

Nessas seqüências finais, a inclusão de quatro planos narrados em *off* de uma multidão de operários-concentrados num Estádio de futebol acentua essa sensação. Jean-Claude Bernardet afirma que *quem conhece Greve!*, filme anterior do diretor, identificará neles sobras deste documentário sobre a greve dos metalúrgicos de São Bernardo, em 1979. Considerando que não pertencem a nenhuma situação específica do filme, este autor entende que a inserção destes planos representa a

¹²⁸ A fusão é um recurso produzido na montagem. Acontece através da sobreposição de imagens sucessivas com o auxílio de dissolvência e clareamento constante da penúltima imagem que vai desaparecendo no espaço diegético para dar lugar à mais atual.

ampliação daquela roda de pessoas que cercam Deraldo quando este vende seus folhetos na praça em dois momentos do filme. Na sua interpretação, isto acabou por estabelecer um diálogo entre aquele público da rua e o da assembléia: "... a literatura que Deraldo escreve fala desses operários que constituem seu amplo público; eles são o público espectador desejado do filme ..." ¹²⁹. Pode-se visualizar desse modo, que as vivências abordadas nessa história remetem à importância do povo como elemento transformador, que se organiza, cresce em consciência e que, por essa razão, é sujeito de tantos conflitos, tendo como porta-voz de seus dramas o poeta.

O filme *Beijo 2348/ 72* concentra-se num universo historicamente determinado, num ambiente metropolitano específico, abrangendo um grupo de operários com questões particulares restritas a suas necessidades locais e imediatas de sobrevivência. Não se trata de discutir as conseqüências diretas da produção em massa na vida dos operários. Essas questões, quando aventadas, restringem-se apenas à resolução de um processo trabalhista e à referência de uma época de crise econômica no país. Mesmo Norival que move um processo contra a empresa, em dado instante da história comenta com o amigo que o seu caso tinha ido parar em Brasília, mas trata o assunto como algo que não lhe dissesse respeito. A influência da lei no cotidiano só é clara para o público; as personagens permanecem alheias a ela. Esta postura alienada salienta, por outro lado, que ao apresentarem um perfil conformista, estas personagens explicitam outras formas de relação firmadas pelas classes populares perante a lei.

Como as relações sociais ainda estão alicerçadas sobre o trabalho, este consolida-se num forte instrumento de controle social sobre os indivíduos. O não ajustamento ao seu ritmo e imposições, implica na resignação, marginalização ou revolta daqueles que integram suas atividades. Nessa narrativa, todas as situações voltam-se à primeira e segunda alternativas: Catarina, sai do emprego e passa a ser uma dona de casa, negando o discurso feminista de libertação social. Claudete casa-se com o supervisor reforçando todos seus valores de servidão e perspectivas de ascensão social que almeja e Norival oscila, de uma circunstância, à outra sendo lentamente conduzido à margem da sociedade. O único fator de insubordinação fica por conta da relação amorosa no âmbito do desejo e da fantasia, mas mesmo esta - além de ter sido punida com a demissão de Norival e Catarina - acaba se transportando para o campo da alegoria, do imaginário.

O extremo controle não impede que haja companheirismo e amizade entre os operários. Com a denúncia do beijo, entretanto, as relações se modificam fazendo com que ocorra um isolamento das

¹²⁹ Idem. p. 46.

personagens principais. A vida de Catarina é na periferia e como nos outros dois filmes, um local de condições de vida deficientes e monótonas. Seu marido é um machista freqüentador de botequim. Quando chega em casa à noite, exige a comida pronta, discute sua autoridade com a esposa e fala da falta de segurança no bairro. Percebe-se que Catarina tem a vida desprovida de prazer. Procura a pensão onde Norival morava e descobre que ele não está mais lá. Sua conversa com a dona da pensão ilustra o drama de mulheres que investem todo o dinheiro em algo que lhes proporcione uma tranquilidade futura e que acabam recebendo o contrário. A mulher é viúva e demonstra no seu discurso, como tornou-se uma pessoa amarga que reclama de tudo em sua vida.

No Beijo não há sentimentos polarizados como em *Black-tie*, Claudete denuncia Norival à chefia e depois reforça sua contribuição na audiência como testemunha. Porém quando se reencontram, ambos não tocam nos assuntos do passado. Nesse filme, é sempre o presente o fator de referência e a consciência da classe “em si e para si”, não existe. Os sentimentos não são incorporados aos compromissos políticos. As condições de vida dos trabalhadores que a partir de 1972 vêem suas esperanças de “milagre” se desfazerem, aparecem também na vestimenta de Norival. Na medida em que vai empobrecendo, suas roupas ficam cada vez mais simplórias, a ponto de simbolicamente - quase que no final do filme - voltar aos primatas vestindo-se de macaco para sobreviver (ele tira fotos com pessoas num parque de diversões). Este é o limite da miséria brasileira e o retrocesso de um país que prometeu “dividir o bolo”¹³⁰, e agora, reduz o povo a uma existência primitiva.

II. 3. Os Conflitos

Obviamente o fato de as classes sociais possuírem entre si algumas similaridades não as faz necessariamente mais homogêneas, nem solidárias, muito menos mais conscientes de seu papel dentro da sociedade. Entretanto, nada está paralisado. Existe uma dinâmica discordante dentro das relações que ora impede e ora permite certos avanços ou retrocessos. Essa dinâmica apresenta-se no conflito. Resultado da própria estrutura dos interesses humanos e acentuado no sistema capitalista, este fator revela as contradições da sociabilidade moderna, tornando-se ao mesmo tempo objeto de reflexão e ação dos agentes sociais. Através dele ocorre a dinâmica social e criam-se novos modos de ver o

¹³⁰ Apenas a título de lembrança, esta expressão é de autoria do então ministro da fazenda Delfim Neto que comparava a arrecadação da receita no país a um grande bolo. Sua promessa era a de que, primeiro a população deveria contribuir para fazê-lo crescer. Quando ele estivesse no ponto, o governo se encarregaria de dividi-lo a todos em forma de benefícios para atender a

mundo. Nos filmes aqui analisados, o conflito é exatamente o elemento dramático que modela as tramas. Todas elas partem de um eixo narrativo específico e se ampliam para outras questões sempre permeadas por ele. O trabalho e as condições de vida desses trabalhadores indicam uma inadequação contínua às suas vontades e necessidades imediatas. Isso motiva a confrontação de atitudes e aumenta os choques pessoais e coletivos.

Embora sabendo que exista uma inter-relação entre conflitos pessoais e sociais, estabeleci uma divisão entre eles para tornar mais nítido o tratamento das questões apontadas nos filmes. Algumas apresentam singularidades que não seriam notadas numa visão genérica. Isto também é adequado no sentido inverso, pois determinadas situações sociais só podem ser entendidas pela ação coletiva, pois indicam consciências coletivas que atuam em certas circunstâncias. Possivelmente uma análise particularizada tiraria sua importância analítica. Algumas situações serão vistas nas duas esferas, exatamente por evidenciarem essa indissolução dos acontecimentos que contêm valores relevantes tanto no plano pessoal, quanto social. Segundo os movimentos anarquistas da virada do século passado, a cultura popular cria as possibilidades para novas formas de expressão e práticas por intermédio do conflito. Inspirado nesse ponto de vista pretendo discutir essa última seção observando como esse fator aponta caminhos nas relações entre as personagens e proporciona fluidez à narrativa.

II. 3.1. As questões individuais

Em *Eles Não Usam Black-tie* a greve parece ser o principal foco dos conflitos. Contudo, ao estender a temática operária para o universo familiar e para a vida na periferia, o autor acentua as influências do capital em todos os aspectos da vida da classe trabalhadora. Isso ocorre na família de Otávio e desdobra-se no relacionamento entre Tião e Maria. Em sua casa, Otávio carrega uma tradição de militância sindical, sempre apoiado pela esposa Romana. Já foi preso em outras ocasiões, mas mantém-se firme em suas convicções. Tião no entanto, pensa diferente e prefere não se manifestar. Na verdade ele não acredita na organização de sua classe e a princípio - para evitar problemas com Otávio - opta pelo silêncio. Esse alheamento político é atribuído por Otávio à influência sofrida por Tião, decorrente do tempo em que morou com a tia, possivelmente de situação financeira melhor. Seu maior ressentimento é não ter dado pessoalmente ao filho o acompanhamento

todas as necessidades dos brasileiros. O bolo cresceu, foi dividido, mas não da maneira que se esperava. Pelo contrário, as necessidades da maioria populacional aumentaram e nada foi feito para mudar o quadro da miséria no país.

que pudesse ter construído para ele valores morais compatíveis com sua consciência de classe. Numa conversa com Tião ele afirma : “- quem muda de casa, muda as idéias ...”

De uma pequena mágoa, as coisas tomam maiores proporções para Otávio. Para ele é inadmissível haver diferentes posturas ideológicas na família, e à medida em que a greve começa a ser pauta freqüente na fábrica, aumenta a tensão em sua casa. A discussão no momento em que todos estão reunidos na cozinha, deixa bem claros os propósitos de Tião em não continuar a luta operária do pai e a decepção de Otávio em ver o filho cheio de medos, voltado apenas para suas preocupações pessoais. O drama de Tião é duplo, pois de um lado acredita que a defesa de sua futura família dependa somente de seu desempenho de bom trabalhador, por outro, não consegue pensar um novo modelo familiar. Jesuíno, faz com se sobressaiam nele tendências ao individualismo que já possuía. Ele materializa a outra face de regras sociais que possibilitam mudanças pessoais ao trabalhador. A chance de proporcionar à futura família aquilo a que não teve acesso na infância, faz com que Tião escolha seu caminho jogando ao lado dos adversários de seu grupo social.

O poder de alcance da relação capital-trabalho na vida dos cidadãos força-os a tomarem atitudes que colocam em risco tudo o que mais prezam no seu universo cotidiano interferindo inclusive nos seus valores morais, culturais e políticos mais profundos. Porém, as desavenças estão todas no plano das consciências e é nisso que o cineasta tenta insistir para mostrar que visões de mundo incompatíveis, inevitavelmente causam crises internas só resolvidas com o rompimento. O discurso de Maria quando já está na casa de Otávio após o piquete, reforça esta opinião num *close* de seu rosto. Apresentam-se conflitos de valores que passam pelo posicionamento das novas gerações em oposição àquele período de ditadura contido nas entrelinhas de suas críticas a Tião e ao sistema. Durante todo o tempo em que se desencadeia a greve, apenas Tião vê as coisas como se estivessem deslocadas. Justamente quando os operários começam a dar sentido à sua produção e reprodução sociais ele, em repetidas cenas afirma que há alguma coisa errada, que todos estão loucos. Essas falas agem como porta-vozes do desconforto do sistema em ver as coisas saírem de seu controle. Não acreditar na luta da própria classe é dar vazão aos valores de uma outra e Tião prefere essa alternativa, por isso entra em seguidos confrontos.

Diferentemente dele, Maria descobre sua posição dentro de sua classe social. Como Otávio, ela também tornou inseparável sua consciência pessoal da social, deixando perplexo o noivo, cujo único sonho é ter uma estabilidade às custas de seu individualismo. Quando pensa no aborto - no intuito de amenizar as preocupações econômicas com um casamento precoce - ela não imagina que

os fatos irão tomar esse curso. Tradição e crença religiosa passam sutilmente pelas preocupações, deixando subentendido o peso da sociedade. Com o rompimento do noivado, Maria terá o filho, mas não se casará. Novamente o eixo principal, que motiva as relações, localiza-se na lógica de um sistema que descarta a emancipação das pessoas e dificulta a união de fatores aparentemente separados: amor-consciência de classe-família. Criar uma nova vida em comum torna-se impossível nessa história, pois a dimensão individual apresenta problemas estruturais diretamente vinculados aos coletivos.

O momento da reflexão sobre todos estes acontecimentos e sentimentos pessoais é feito na penúltima cena do filme, numa forma contemplativa de tentar “reler” os fatos. Na mesa da cozinha estão sentados Romana e Otávio de mãos dadas, muito tristes. Ele bebe uma cachaça, ela pega o feijão e coloca-o na mesa. Chora. Dão-se novamente as mãos; Romana as leva ao feijão. Pega uma bacia para separar os grãos ruins¹³¹. Ele também os separa. Há um *close* nos grãos de feijão o que aumenta a densidade dramática. Ele passa para ela o que separou e ela continua escolhendo¹³². Em um silêncio total temos a separação dos “bons e dos maus”, a unidade e a solidariedade da luta, a colheita. Acabam-se os desentendimentos definindo-se o que é importante, o que fica e o que não fica. A próxima cena é o enterro de Bráulio. Assim, temos o contraponto das divergências, as lições colhidas e a perseverança da classe diante dos infortúnios. Não é um conflito qualquer: presencia-se simbolicamente na separação dos feijões a necessidade do discernimento no plano individual para a manutenção da luta.

No plano individual as questões apresentadas em *O Homem que Virou Suco* confrontam simultaneamente arte e poder, choque cultural e social. O artista, como ser potencialmente revolucionário, será sempre um incompreendido e não se acomodará aos padrões da sociedade. O maior conflito é a resistência ao ajustamento social. O sócio é o contraponto disto, alguém ajustado aos padrões, que acabou em estado de loucura e não o contrário, como afirmam os valores da sociedade. O narrador, na figura de Deraldo, faz um alerta contra a acomodação dos indivíduos aos padrões vigentes. No entanto, nem todas as regras são contestadas. A crítica se detém ao poder que cerceia o homem de liberar suas potencialidades e sua inspiração. As seções anteriores já apontaram os tantos percalços vividos por Deraldo e nelas se pôde constatar que o enfoque está diretamente

¹³¹ Fernanda Montenegro conta que numa madrugada antes de iniciarem esta cena, Leon explicou que iria fazer uma homenagem aos grandes cineastas que criaram o cinema na Rússia, em especial à Eisenstein. Ver: Salem. 1997. p. 265

¹³² Este momento traz à lembrança mais uma referência a diretores soviéticos: a transposição para o cinema da peça teatral “A mãe” de Gorki, feita pelo diretor Pudovkin em 1926.

ligado ao artista diante do poder. Em todas as cenas isso fica notório e só quando a personagem tenta estabelecer um diálogo - na maioria das vezes agressivo - com o social é que seu lugar como trabalhador começa a tomar forma.

A construção de uma nova imagem do migrante se processa nos conflitos de identidade vividos por Deraldo, numa cidade como São Paulo onde todos se encontram na iminência constante de reconstrução de papéis, por influência dos valores impostos e absorvidos inconscientemente. O filme demonstra que este migrante também influencia a cultura da cidade. O artista, particularmente, busca ainda afirmar sua dimensão pessoal e social através de sua arte para dela poder sobreviver e para ser reconhecido. No filme, a cada desmerecimento de seu perfil, unindo estes dois aspectos, a personagem reage para não ficar mais à margem da sociedade. O espaço concedido ao narrador e seu grupo é por ele rejeitado, pois corresponde a um poder que ele critica desde a primeira cena do filme, quando o que ainda se tem é a imagem de José Severino. A busca por cidadania aparece várias vezes diante do poder cívico simbolizado pela bandeira nacional.

As várias cenas em que Deraldo aparece no meio da massa populacional, delineiam tanto o sentido da constante movimentação do migrante pela metrópole, como a sensação de ser estrangeiro numa cidade que não o acolhe. A cada mudança de local revelam-se novas faces da cidade e seus problemas sociais. Assim, a vida de retirante se estende também para a cidade grande. A resposta da estrutura metropolitana é sempre de exclusão ou de exigência de acatamento às regras impostas. Como isso é inadmissível para a personagem, as possibilidades começam a se reduzir. Como artista, ele procura suas chances, mas diante de cada recusa ele revê suas perspectivas e constrói uma forma de resgatar tanto sua cultura como seu espaço em novas terras. Deraldo encontra-se, mas os conflitos não acabam. A postura em manter-se com sua poesia, apresenta momentaneamente a vitória da arte sobre o poder instituído, no entanto ele mesmo sabe que isso é uma luta infundável.

O aspecto individual que estamos analisando neste tópico, não atinge diretamente a consciência de todas as personagens em *Beijo 2348/ 72* em virtude das características cômicas e do caráter-ingênuo de algumas. Não é típico da personagem humorística carregar em sua fisionomia as marcas de seus dissabores e conflitos pessoais. Ele em geral passa pelas situações que o fazem entrar em confronto com aquilo que o desagrada, mas contorna os problemas partindo por outros caminhos¹³³. Sua alienação diante dessa realidade impede que entrem em choque valores pessoais e

¹³³ Morin. 1989. p. 145-7. Esse perfil ocorre porque os heróis cômicos são ingênuos, possuem uma inocência quase infantil não compreendendo o que se passa. Transformam todos os seus desejos em atos e fazem tudo o que é proibido. "O herói cômico viola portanto os pequenos tabus da vida social (...) ignora as censuras (...) vive sempre as mesmas situações e assume sempre

os acontecimentos por ele vivenciados. Norival incorpora esses traços, não se abatendo com as circunstâncias em que se vê colocado. Ele personifica uma classe em declínio, que não percebe estar sendo desfavorecida gradativamente pelas transformações econômicas e políticas ocorridas no país à época. Tudo o que gira ao seu redor retrata situações que podem levar a desentendimentos, mas sua alienação classista não permite que isso ocorra.

Em todas as situações ocorridas com Norival não há enfrentamento, porque ele simplesmente não dá continuidade às ofensivas que lhe são direcionadas. No baile, dissimula quando vê que a moça com a qual flertava tem namorado; na audiência só responde ao que lhe perguntam. À noite na pensão, mantém-se sonhando acordado com Catarina enquanto seus colegas brincam no quarto. Quando fica desempregado e acorda com as reclamações da dona da pensão, não responde. Quando o “lanterninha” o expulsa, sai do cinema em que dormia, sem oferecer resistência. Todas essas cenas testam o espírito reivindicatório de Norival, mas ele permanece imobilizado. Geralmente ele não cumpre as regras sociais determinadas. Porém, isso não o preocupa. Como o tradicional “clown”, ele parte sempre por outros caminhos. Evita, assim, qualquer ação que dê margem a um conflito.

Catarina é a única personagem principal que explicita suas vontades frustradas, no seu conflito entre a paixão e a família, entre a vida como operária e a vida no lar como dona de casa. No primeiro momento, ela tem claro que como mulher casada, não pode vivenciar aventura duradoura. Sabe da paixão do chefe e ignora suas investidas, mas deixa-se envolver por Norival que proporciona o carinho e a valorização que não recebe em casa. Ficam claras, pelo seu discurso, as atitudes conflitantes entre a obrigação (moral familiar, deveres domésticos) e a emoção (o relacionamento proibido com Norival). Por mais que tente evitar, ela só rompe o relacionamento quando a demissão está consumada. Pelo seu estado civil, prefere não dar margem a escândalos e entra num processo de resignação que a conduz para o universo do lar, aumentando as contradições de suas expectativas. Se, ao sair da empresa, ainda discute com Norival pedindo para que ele desapareça de sua vida, no mundo doméstico subordina-se ao poder e às vontades do marido machista, apenas reivindicando, em certo momento, a valorização de seu trabalho caseiro. No limite de suas insatisfações, ela procura a pensão onde Norival morava e o que encontra é apenas a senhoria que externa suas frustrações e conflitos pessoais.

os mesmos papéis . Nesse sentido está próximo dos bufões e palhaços dos quais é herdeiro. Mas também está próximo dos mártires inocentes (...) é uma variante do herói purificador, do mártir redentor. Seu trágico é ridículo, seu ridículo pode-se tornar trágico e implica mesmo um trágico permanente”.

As reações de Claudete diante das adversidades são semelhantes àquelas adotadas por Norival. No entanto, é ela quem provoca a demissão dos dois colegas, causando um conflito entre eles. Como Catarina, sua vida se reduz ao lar depois que se casa e sai da empresa. Mas diferentemente desta, ela se realiza, mesmo abrindo mão do prazer e da paixão que sentia por Norival. Quando o reencontra e surge o momento para liberar sua libido, entra em contradição com sua opção de vida e se pune por ter deixado queimar o café. Esta crise de consciência de Claudete reforça a idéia da desarmonia entre desejo e regras sociais personificadas no filme através da lei e do casamento. O desenvolvimento da ação dramática nessa história, não concentra sua narrativa em personagens politizadas, como nos outros dois filmes citados anteriormente. A vida comum e sem pretensões de participação política acaba delegando ao plano coletivo, alheios às personagens, os embates da sociedade.

Lei e trabalho versus direito e desejo - se mostram incompatíveis e levam as personagens a subordinarem-se à primazia da sobrevivência econômica, acima de qualquer outro valor ou necessidade. No desencanto das vontades não realizadas, o conflito revela-se no escapismo dos sonhos ou no conformismo de casamentos que prometem a estabilidade material. Ficam, no entanto, fatores pendentes e a resolução das dimensões essenciais trilham caminhos diferenciados para homens e mulheres. No filme, estas se abandonam às preocupações ditas "femininas", enquanto no universo masculino, Norival paga seu preço, com a decadência econômica, por manter-se fiel a seus desejos. Como na ética calvinista citada por Max Weber¹³⁴, servir bem a uma causa divina requer muito trabalho e a abdicção de causas mundanas. No filme, a causa divina seguiu a lógica do capital e a mundana, a lógica do coração, mas este não tem lugar na escala produtiva. Permanece o eterno conflito das ações onde as normas não visam a harmonia entre sentimentos e atitudes dos agentes.

II. 3. 2. As questões sociais

O tópico anterior busca demonstrar que muitas vezes torna-se difícil separar o aspecto pessoal do social, considerando-se que ambos se encontram intrinsecamente ligados. Contudo, também se percebe que existem situações onde a separação é possível, prevalecendo um destes aspectos a prevalecer sobre o outro. Neste último tópico pretende-se verificar a ocorrência de fatos que indo além das vontades particulares atuam em acontecimentos mais abrangentes, abrindo caminhos para

¹³⁴ Weber. 1987. p. 67-90

mudanças na coletividade. As obras em pauta nos levam a discutir a consciência de classe¹³⁵, a participação política e a diversidade cultural. Contidas no plano social, essas temáticas têm em comum seu dinamismo, modificando-se a cada movimento ocorrido setores da sociedade, excedendo os ritmos individuais sem esperar que eles as acompanhem. As surpresas e questões surgidas a partir disso, atingem as várias instâncias sociais, construindo e destruindo hábitos, valores e crenças.

A participação política e a consciência de classe são indubitavelmente os geradores de todas as discórdias em *Eles Não Usam Black-tie* e o eixo da mensagem de um diretor que acredita na força da organização popular. Conhecendo-se o clima político do início da década de 80, caracterizado pelas lutas operárias, época marcada pela expansão de inúmeros movimentos populares na periferia da cidade de São Paulo torna-se mais fácil vislumbrar a importância reflexiva deste filme para o período. Cada cena dispõe que apenas a integração às causas da categoria pode levar à libertação. O discurso progressivo de tensão e repouso da narrativa que culmina no confronto da greve e externa as contradições sociais e políticas da história prega uma cautela que evita os exageros ocorridos em décadas anteriores sem ser derrotista. Direciona-se muito mais para a idéia de reformas, do que para mudanças radicais. Dividindo a história em cinco blocos temáticos, acredito ser possível visualizar o desenvolvimento desses enfoques, verificar suas repercussões sociais e compreender como se processam os conflitos.

Compreendido da abertura do filme até a cena em que Tião e Maria namoram no quarto, o primeiro bloco faz os anúncios da gravidez, do noivado e da greve. A primeira notícia é dada a princípio apenas a Tião e as outras são recebidas com apreensão pelas personagens, gerando preocupações com suas condições de vida. No segundo bloco, que interpretei como a apresentação dos preparativos da greve, aparecem as dificuldades e as diferentes visões estratégicas para a organização do movimento, seguindo em paralelo o namoro de Tião e Maria. A ação começa na cena em que o pai de Maria chega à porta de casa, a encontra namorando com Tião e vai até a cena de Romana conversando com o filho sobre seu pai e a greve, enquanto estende roupas no varal.

Nestas seqüências a família marca presença como elemento essencial para a formação do caráter e da consciência das personagens. A afirmação de Tião que diz não acreditar na luta da categoria, atribuindo a ela a culpa pela situação de pobreza da família, leva Otávio a lamentar a postura do filho e marca um dos empecilhos que impedem o desenvolvimento do espírito classista na

¹³⁵ Antunes. 1995. p. 117. A colocação do autor sintetiza três questões que acho essenciais para esse conceito: a classe como mediação, o sentimento de cada indivíduo em pertencer a ela e o seu despertar no interior da vida cotidiana. Ver também o tópico "1.1" deste capítulo.

sociedade. O clima na fábrica mostra as diferentes visões para a organização do movimento sindical. Bráulio e Otávio discutem as demissões. Vêem que o momento é desfavorável à greve, mas Santini tem uma postura sectária e impulsiva, não querendo esperar que mais demissões ocorram para ser tomada alguma atitude e prefere acelerar o processo da paralisação.

Começando com as demissões na empresa e indo até a decretação da greve - informada por Bráulio que vai de madrugada à casa de Otávio - a terceira parte desta divisão em blocos, discute o papel determinante do trabalho na vida do ser humano. Tião e Otávio se entendem, falam sobre valores familiares, a gravidez de Maria, valores éticos e sindicato, o pai de Maria decide se regenerar mas é assassinado. Essa primeira parte de informações prenunciam os próximos passos da história. Tião e Maria refazem seus planos, ela pensa num aborto, a situação na fábrica está difícil. Em todos os diálogos o trabalho permeia as novas atitudes e as crises pessoais se desdobram nas sociais. Otávio e Romana sintetizam essa discussão num momento de descontração, quando estão deitados comentando a morte do pai de Maria e a gravidez dela, até serem interrompidos por Bráulio para indignação de Otávio¹³⁶

A tensão persiste durante todo o quarto bloco, indo desde as divergências políticas entre Otávio e Santini, até o momento em que Otávio é solto da prisão. A greve quebra o cotidiano das personagens e todos os conflitos giram ao seu redor. As imagens apresentam uma atmosfera carregada. Tudo parece estar na iminência de acontecer: a repressão, a expectativa dos acertos, as demissões, as traições. Na discussão de Otávio com Santini, misturam-se questões pessoais e políticas. Santini acusa Tião de estar trair e denunciando os colegas aos patrões, Otávio comenta a fragilidade do movimento lembrando que não estão em São Bernardo¹³⁷. Essas afirmações provocam uma briga que termina com a mediação de Bráulio. A participação política continua dando as coordenadas aos diálogos. Maria reivindica sua autonomia para apoiar o movimento mesmo contra a vontade de Tião. A partir daí a história toma novos rumos e abre-se para a polarização de atitudes. No café da manhã Tião acorda mais cedo e não espera o pai. Na portaria da fábrica chegam as

¹³⁶ Como observa Maurício Segall, Otávio que vive afirmando ser necessário organizar a categoria, nem está na assembléia quando a greve é decretada. Aqui, a personagem aponta uma de suas contradições. Ver: Segall. 1982. p. 25. Porém, considerando-se que Hirzman optou exatamente por apresentar as imperfeições das personagens nessa história, pode-se caracterizar nessa cena uma nova construção de perfis narrativos da classe operária.

¹³⁷ Vejo nessa cena de referência ao sindicalismo de São Bernardo, uma homenagem do diretor às greves metalúrgicas do ABC paulista, cujos movimentos vitoriosos a partir de 1978 mostraram a capacidade de organização dos operários e contribuíram para o enfraquecimento do regime militar, afrontando seu poder e dando novas diretrizes ao processo histórico de lutas populares no país.

viaturas policias. Em casa, Romana vê a sorte nas cartas. Ocorre o primeiro ato de repressão policial. Confusão das lideranças, nova repressão e fuga dos operários.

Tião entra para trabalhar, discute de longe com pai e incentiva a entrada de pessoas. Otávio pega o megafone e discursa em nome dos direitos coletivos em oposição ao filho que discursa em nome do direito individual. É interessante perceber nessa seqüência, que a atitude de Otávio a princípio é emotiva: primeiro ele se decepciona com o filho, depois assume a liderança da greve. Esta é a alternativa dada pelo filme para quem tem consciência de classe e isto só pode ocorrer em sintonia com a classe social ainda que sujeito a punições - Otávio é preso. Novo ataque da polícia com bombas de gás acontece em outra rua, visando dispersar a multidão. Lá estão Maria e sua amiga Silene. Na cena seguinte elas são agredidas. Essa seqüência reforça a anterior e coloca a família ameaçada pela repressão policial e não pela participação na greve. Tião é perseguido pelos grevistas e salvo por Bráulio, que acentua a importância do discernimento das posições classistas no movimento. O namoro de Maria e Tião se desfaz e há um novo discurso em nome da dignidade da classe operária. A narrativa associa portanto a família com esses pressupostos. Com a consolidação desses posicionamentos, entra-se na cena seguinte em que Otávio é solto.

A recusa dessas premissas, implica na ruptura - eixo do último bloco - das relações e da busca de outros horizontes. Tião comete seu "pecado social", não podendo edificar sua família. Expulso como Adão do "jardim do Éden" (o quintal de sua casa) conversa com seus criadores para trilhar novos caminhos. Essa cena define dois níveis de leitura sobre os fatos ocorridos, através da posição das personagens no espaço. Otávio conversa o tempo todo olhando Tião do alto, num patamar bem acima dele e a câmara o focaliza a partir do plano de Tião, num *contra-plongée* que o torna onipotente. Romana ao contrário, desce a escada e se iguala ao filho, abraçando-o no final da cena. No plano coletivo, tanto a lógica patronal - individualista e opressora - como a lógica do movimento sindical - participativa e "democrática" são excludentes. Não se pode esperar que estas instâncias dialoguem. Ao contrário, como na morte de Bráulio¹³⁸, o mais forte destrói o mais fraco. Novamente num tom religioso (elemento coletivo) é a esperança na luta social que ressuscita os ânimos transformando a dor da morte em vontade de mudanças, delineando outro pólo de forças. As questões sociais se revelam no conflito, cabendo a seus agentes resolvê-las. Estes não são levados

¹³⁸ O documentário *Santo e Jesus, Metalúrgicos* de Cláudio Kahns e Antônio Paulo Ferraz, discute a morte desses operários e o processo de luta dos trabalhadores.

pelas regras do sistema que os oprime; decidem seu curso e fazem sua história como na passeata fúnebre¹³⁹.

Reforçando esta última questão que implica em fatores sociais ligados à religião, percebo a existência de algumas projeções. No filme de Hirszman, Maria gera uma nova vida, que deverá ser alguém digno e consciente da justiça humana. Mas na luta pela libertação surge um traidor que impede o avanço deste desejo. Há um mártir que morre pelos direitos da maioria e paga - como um cordeiro imolado - com a vida, a esperança da continuidade da luta. Otávio e Romana compõem a família dos justos, por isso julgam, expulsam o filho e celebram num ritual simbólico a separação - com muita dor - do joio e do trigo nas cenas finais. Talvez por sua formação religiosa, o diretor tenha passado inconscientemente suas influências na obra¹⁴⁰. É pouco provável que a idéia do Deus justiceiro (Iahweh), desdobrando-se nas figuras de Maria (a virgem, ou a Eva submissa) que se liberta, Braúlio (o mártir) e os pais de Tião - todos justos - contrapondo-se à traição de um projeto de sociedade nova estejam aí por mero acaso. Esses elementos simbólicos pontuam todo o filme e atestam a presença da religiosidade na cultura popular.

Como vimos nas questões individuais do filme *O Homem que Virou Suco*, Deraldo se debate constantemente contra um poder que despreza sua arte. Isso figura no plano social no encontro entre uma cultura diversificada da metrópole com seus valores e outras oriundas da migração.¹⁴¹ Em quatro blocos temáticos será possível visualizar como se processam os conflitos sociais nessa história. O eixo da análise localiza-se na proposta de trabalho da personagem e na resposta dada pela metrópole que precisa de seus esforços para suprir necessidades. No entanto, as expectativas destes migrantes é bem diferenciada. Como no filme analisado anteriormente, a crítica recai na contradição entre o capital e o trabalho, mas enquanto em *Eles Não Usam Black-tie* isso repercute na família, neste filme ela incide sobre o indivíduo e sobre a arte. Sob esse prisma, ficam claras as conseqüências sociais decorrentes do enfrentamento direto das classes trabalhadoras no seu dia a dia com as estruturas da sociedade, quando procuram dar vazão a práticas que refletem seus anseios.

O primeiro bloco está no prólogo do filme. É curto e abre uma trama que só será fechada quando conectada ao último, nas seqüências finais da história. Neste, apresenta-se uma entrega de

¹³⁹ Essa seqüência faz uma recriação das imagens reais do enterro de Santo Dias contido no documentário citado na nota anterior. Ver: Ferreira, P.R. 1986. p. 69-71. A seqüência é também uma homenagem ao movimento popular e ao teatro de Arena (vários atores que dele fizeram parte compõem a cena) ver: Salem. 1997. p. 268.

¹⁴⁰ Leon teve uma mãe extremamente religiosa e ortodoxa e estudou em escola israelita no Rio de Janeiro, tida como judaica liberal e progressista, mas bastante rígida. Ver: Idem. p. 34-38

¹⁴¹ ⁴ Rever comentários sobre o preconceito cultural urbano e suas origens nesse capítulo.

prêmio a um operário que, ao recebê-lo, mata o diretor da multinacional em que trabalhava. Repórteres, transmissão televisiva, propaganda moralista pela austeridade, todo o clima criado é envolto pela super valorização do evento que termina em tragédia. Logo de início uma coisa é questionada: por alguma razão, o trabalho não respondeu a alguma necessidade da personagem. Como ele desaparece após essa cena, isso só será esclarecido quando sua história for contada no final da narrativa do filme. Pode-se deduzir, de qualquer modo, que ela não é diferente da de outro migrante na metrópole, pois Deraldo também passa por várias dificuldades de adaptação. Vemos com o decorrer da narrativa, que apesar de díspares em perspectivas e personalidade, os dois têm em comum o estranhamento cultural que será o alvo de lógicas conflituosas durante todo o desenvolvimento e conclusão do filme. Portanto, não é só o trabalho o causador do conflito. O que soa como um encontro entre cultura e barbárie é na verdade a desarmonia de linguagens tornadas incomunicáveis pela subordinação ao poder, numa cidade movida pelo interesse monetário e resistente à diversidade cultural.

Os ambientes noturnos onde Deraldo se apresenta compõem um segundo bloco em situações que deveriam remeter ao descanso, porém revelam a constante vigília da vida popular. Em todas as situações o conflito social está posto e serão estas as fontes de inspiração para Deraldo criar seus versos sobre a vida e as dificuldades que o povo humilde enfrenta na metrópole. O terceiro bloco abarca a vida pública da personagem, basicamente no seu ambiente de trabalho. Como um elemento social, o trabalho atinge diretamente a ação dramática centrada na imagem de Deraldo. As cenas sempre se iniciam com a população envolvendo a personagem e denotam a existência de algo que redundará em conflito.

O encontro na rua com o colega da obra abre um momento de solidariedade, quando este informa a Deraldo sobre o trabalho no metrô. Entretanto, este emprego leva Deraldo a uma série de confrontos, sobretudo mo que diz respeito ao preconceito diante da cultura trazida pelos migrantes nordestinos. Considerando que a massa populacional vinda de outras regiões é enorme na cidade de São Paulo, a discriminação explícita a seus valores e costumes demonstra uma lógica que busca uniformizar relações e que pretende ser hegemônica, que no entanto não se legitima, como deseja, perante os grupos subalternos. Concentra-se aí um conflito cultural profundo que acaba derrotando, aparentemente, quem não se adapta aos modelos dominantes. A ampliação destes problemas é apresentada na seqüência do albergue onde migrantes, em sua maioria, chegam como indigentes.

A construção do resgate cultural que situará Deraldo e José Severino dentro da sociedade personifica todos aqueles que, como eles, vieram em condições desfavoráveis para a metrópole e tentam ali se estabelecer. Isso acontece no quarto bloco, subdividido em discursos em *off* e em *flash-backs*. Mais uma vez, Deraldo vai à periferia, agora à procura do sócio. Encontra os ex-colegas de fábrica de José Severino, trabalhando em empregos avulsos como pedreiros numa casa. Eles narram a convivência que tiveram com este durante o tempo em que estiveram empregados na fábrica. Relatam suas atitudes, ao mesmo tempo em que descrevem o processo de organização e repressão do movimento sindical que se desenvolvia. Brigas entre os próprios operários, alianças com o empresariado estrangeiro, desencanto de José Severino quando já não serve mais aos objetivos da multinacional e sua vingança. Todos esses elementos condensam e denunciam o tratamento que recebem os trabalhadores servis ou não ao sistema capitalista. Este operário mostra-se como mais uma vítima das circunstâncias. Chegou à loucura por não conseguir compreender o que fizera para provocar o isolamento político e social daqueles que conviviam ao seu redor.

Os quatro blocos não deixam dúvidas sobre as pretensões em discutir a problemática da migração e da cultura diante de um poder econômico e social cosmopolita que procura diluir a diversidade a fim de ajustar as pessoas a seu modelo "civilizatório". Nesse filme, as questões sociais não distanciam cidade e campo. Há uma continuidade discursiva que funde os trabalhadores desses meios numa única força de trabalho necessária ao desenvolvimento produtivo. A máxima positivista da "ordem e progresso" contida nas várias pontuações em que aparece a bandeira brasileira no decorrer do filme é paradoxal frente às condições de vida da população. A que ordem e a que progresso se refere essa nação que estamos vendo? O patronato que em *Eles Não Usam Black-tie* se apresenta como ser um inimigo do trabalhador, nesta história representa o capital estrangeiro e sua interferência direta na vida econômica e política brasileira. Há uma sociedade que precisa restabelecer sua ordem, resolver seus conflitos e isto só acontece quando um poeta conquista seu caminho e dá um norte à história das personagens contando, em seu repentes, suas próprias histórias. O tom panfletário e -ativista se faz presente em diversas cenas, porém num período em que se buscava revelar as contradições no país em "abertura" a possibilidade de tratar essas questões era restrita.

A religiosidade popular, também está presente no filme. Deraldo apresenta características de líder Messiânico - como tantos do sertão - que sai pregando sua boa nova, mas que é incompreendido pelas estruturas de poder urbano. Acaba sendo aceito apenas por aqueles que necessitam de seu apoio. Não consegue divulgar seu discurso apesar de sua busca e luta por justiça passarem pelas

esferas econômica, cultural e social. Passa por um processo de “imolação” devido à sua rebeldia - pois o todo justo e puro deve passar por ele - e cambaleando, desmaia na rua. Volta a seu povo e ao se recuperar prossegue como um profeta na sua missão de difundir a verdade por intermédio de sua arte e colocar em ordem um mundo desarmônico - distinguindo-se do sócia. Além disso, o filme tem elementos do drama, cuja gênese quando poética coloca em sua narrativa o mito como uma forma de simbolismo semelhante ao sonho e à arte. Os mitos “expressam terrores, desejos, tabus e devoções; constituem um modo de catarse.”¹⁴² O mito cria estilo à história, lhe dá ressonância. Deraldo personifica esse mito, tanto pela tradição poética do drama, como pela tradição religiosa cristã que incorporou elementos da mitologia greco-romana.

As questões sociais em que aparece o conflito no *Beijo 2348/ 72* são projetadas na forma como as personagens devem exercer seu papel social através da lei. O eixo narrativo se estrutura em quatro blocos temáticos: a vida cotidiana dos trabalhadores, o universo do trabalho, as audiências do processo trabalhista e as alegorias. Neles, o desejo age como elemento de contestação de um sistema organizado em função do cumprimento das regras, podendo acarretar um descontrole social se não for contido. No cotidiano, fora da rotina do trabalho, verifica-se o comportamento das personagens diante de suas condições de vida. Nessas situações não ocorrem conflitos sociais, tudo se reduz ao universo pessoal, que também não é discutido. As imagens ilustram um contexto de consentimento silencioso das próprias situações, fato que basta para o bom funcionamento da lei.

O diálogo entre o universo do trabalho e a lei se estabelece na busca do controle sobre os operários. O relógio de ponto institui a determinação da rotina a ser seguida durante o dia. No entanto, quando Norival e Catarina são demitidos procura-se dar um outro sentido ao tempo, que perde sua exatidão¹⁴³. Essa proibição em liberar as pessoas do controle do relógio, aparece na cena onde apresenta-se a rotina de trabalho na cidade de São Paulo em vários setores produtivos. Logo depois o relógio cria como que uma autonomia, girando seus ponteiros aceleradamente, indo para frente e para trás. O faxineiro da fábrica presencia a cena e acaba por controlá-lo a muito custo. É um momento alegórico (?) que demarca a necessidade do poder sobre as horas e conseqüentemente sobre a vida dos operários. Apenas Norival e Catarina ousam quebrar a regra e pagam por suas

¹⁴² Peacock. 1968. p. 291-294.

¹⁴³ Esta cena é intrigante dentro da narrativa deste filme, pois mistura o real e o alegórico sem delimitar suas fronteiras. Utiliza Ankito, um ator conhecido das chanchadas que faz praticamente um número de espetáculo circense de palhaços. Pareceu-me em dado momento que foi algo colocado experimentalmente, porém lembrando a construção de Raymond Williams sobre os três estratos da formação cultural. Pode-se perceber nessa passagem, o elemento que ele aponta como *residual*. As atitudes cômicas

atitudes. Tudo o que sinalizar nessa direção deixará em desequilíbrio a ordem aparentemente natural do capital. Não é por acaso que Norival, por não cumprir corretamente seu papel de trabalhador, age em conflito até com os objetos ao seu redor.

A alegoria é a única forma de se manter o equilíbrio mental dos indivíduos. Pode-se notar nos mínimos detalhes, a projeção do desejo, como na cena em que Norival admira as máquinas funcionando de forma semelhante a movimentos de relações sexuais. A ampliação para imagens de um balé no meio das máquinas com danças eróticas enquanto acontece a sessão do tribunal revela o aprisionamento das fantasias sociais. Há portanto, uma tensão social sutilmente contida por leis que aparece no conflito silencioso das personagens. O estado de imobilismo em que estas se encontram, sem poderem expressar devidamente seus desejos, reflete também o clima vivido pelas classes populares nos anos 70 que viam-se jogadas à margem da participação política no país e que só em detrimento de muitas lutas e perseguições chegaram aos anos 80 levantando suas reivindicações. O exemplo particular de Norival que tentou seguir suas próprias vontades e pagou os encargos sociais em vários conflitos por não cumprir fielmente o papel determinado dentro da sua classe social, traduz uma época de intolerância. Um período de invasão de espaços, de arbitrariedades que para muitos passou como mais um infortúnio, porém num sentido mais amplo denunciou a escassa e às vezes inexistente, democracia.

*

Nas obras estudadas, as narrativas passam por três formas básicas de abordagem sobre a produção das necessidades humanas. *Eles Não Usam Black-tie* ocupa-se da produção social, na dimensão familiar e política. *O Homem que Virou Suco*, volta-se para a criação artística e para a consciência de cidadania, centralizando sua reflexão na arte popular e no poder da palavra. *Beijo 2348/ 72* opta pela produção do desejo e pelas dificuldades em emancipá-lo devido às regras sociais e morais existentes. A forma de produção subordinada ao trabalho capitalista apresentada no conjunto dessas obras, coloca as personagens centrais numa situação de inconformidade. Elas se defrontam com suas vontades mais íntimas e reagem diante das imposições sociais apresentadas. Apesar disso, as críticas recaem sobre o contexto no qual cada história se desenrola, não existindo atitudes que

do faxineiro, se encaixam nessas referências culturais que ainda permanecem e atraem a atenção do público. Ver: Willians. 1979. p. 125-126

ataquem diretamente a questão. Embora a base produtiva seja o fator essencial usado pelos diretores na construção das narrativas, os comportamentos têm esta dimensão social fragilizada, quando não apontam como o processo da produção material interfere na reprodução das relações.

Poder e liberdade populares são os objetos fundamentais que nos três filmes o sistema capitalista procura minar. De um lado, o objetivo é manter e fortalecer a disciplina com a finalidade de evitar que os trabalhadores desenvolvam seu próprio poder. De outro, à medida em que estes aumentam sua resistência, mais se manifesta a possibilidade de construírem sua liberdade. Este valor por sua vez, se torna uma ameaça no fluxo das relações econômicas e sociais que, como uma máquina, foram pensadas para funcionar sem necessidades humanas: justiça, criação ou paixão. Revela-se nesse sentido um embate infundável entre os elementos capital e seres humanos, dos quais o único interesse do primeiro é tirar proveito da capacidade produtiva do segundo. Por reação consciente ou não, politizada ou não, isso projeta consecutivas vezes nas histórias a idéia de que a humanidade transcende seu explorador. Com esse espírito presenciamos o discurso de Otávio no velório e a passeata no cortejo de Bráulio em *Eles Não Usam Black-tie*. Assim também é o orgulho de Deraldo ao mostrar todos seus documentos quando o fiscal tenta confiscar seus poemas sobre a história de José Severino em *O Homem Que Virou Suco*. E também é a celebração da vitória do processo na dança - em mais uma alegoria - de Norival e Catarina que, em trajes de gala, flutuam felizes em câmara lenta numa cama elástica nas últimas cenas do filme.

Em todos abre-se uma mensagem vitoriosa para os trabalhadores que acreditam em seus direitos e não abandonam suas convicções. Permanece a idéia de que lutar vale a pena e que a justiça é sempre conquistada. Combater o controle das mentes e vidas humanas significa enfrentar um senhor no qual às vezes não se identifica sua imagem, mas pode-se constatar suas formas de domínio no dia a dia. Estes aspectos confirmam as contradições da própria sociedade que, ao pregar a liberdade, desvela inversamente nas regras do trabalho sua face mais cruel com o uso da repressão, o descaso com as classes populares e a morosidade da lei quando se trata de favorecê-las. Sociologicamente, transparece nos filmes a crítica de uma idéia funcional e positiva das regras durkheimianas¹⁴⁴ na sociedade onde qualquer subversão é tida como uma patologia que deve ser sanada com uma coerção social eficiente. A resposta para este enfoque vem do próprio comportamento insubordinado das personagens que, particularmente em *Eles Não Usam Black-tie* e em *O Homem que Virou Suco*, assumem posturas claramente socialistas, no sentido de evidenciarem em suas ações e discursos as

¹⁴⁴ Durkheim. 1978. p. 75-83 e p. 110-124.

contradições da relação capital-trabalho. Essas histórias exploram algumas faces da luta pela emancipação humana vislumbrada por Marx numa sociedade livre do fetiche da lógica da mercadoria.

A supremacia de uma cultura burguesa estruturou no processo histórico uma sociedade cujos interesses forjaram os modos de vida da população em todos os níveis das esferas sociais, incidindo especialmente sobre os hábitos e valores das classes populares. Disciplina e controle sobre os corpos e almas constituíram uma meta lentamente moldada por uma elite dominante que desde o século XVII retira as práticas disciplinares dos quartéis e conventos, tornando-as fórmulas gerais de dominação. Michel Foucault¹⁴⁵ assinala que *“a disciplina fabrica (...) corpos submissos e exercitados, corpos ‘dóceis’. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência)”*. Segundo o autor, ela transforma o poder do corpo em aptidão e a energia que poderia resultar do aumento de sua capacidade, em sujeição. A isso se associa o controle das atividades através do tempo medido e aproveitado produtivamente. Nestes filmes, os operários buscam se esquivar desse tipo de coerção para resgatar uma unidade criadora deles retirada.

Sociedade de direitos desde que se cumpram as regras. Regras que comportam um ônus por demais cruel para tão poucas recompensas, como a garantia de sobrevivência - um direito humano, portanto natural e não social. Resultado das relações sociais, trabalho, direitos e deveres, poderiam se refletir em leis advindas desse processo, condizentes com os esforços conjuntos dos trabalhadores que cumprem suas obrigações, mas não é o que acontece. Nos três filmes isso fica patente na atitude dos seus protagonistas. O trabalho humano objetivado na forma mercadoria, tornou-se abstrato e com ele criaram-se leis sociais estranhas aos homens¹⁴⁶. Estas leis aparecem no cotidiano dos filmes sempre como externas às personagens. Elas seriam o elo de equilíbrio entre as necessidades desses trabalhadores e as da produção capitalista, mas não estão estruturadas nesse sentido.

A noção de trabalho construída segundo valores de burgueses e proprietários, se personificou como o instrumento da conquista progressiva da natureza pelo poder do homem, por meio do aprimoramento tecnológico¹⁴⁷. Porém, acabou por contradizer sua capacidade humana criadora ao desumanizar suas relações em nome do lucro e dos interesses de manutenção de uma minoria que detêm esse lucro. Leis e mercado unem-se para o funcionamento da máquina capitalista. Entretanto, como vimos nesses filmes, acabam por emperrá-la ao desconsiderarem necessidades dos

¹⁴⁵ Ver: Foucault. 1991. p. 125-199, esp. p. 125-127; 130-141.

¹⁴⁶ Lukács. 1989. p. 101.

trabalhadores que não são mecânicas. Cresce a cidade, aumentam-se as contradições e as regras do trabalho subsistem amparadas por um grande aparato repressivo oficializado judicialmente. Estas histórias traduzem a idéia de que só a própria classe operária pode transformar essa estrutura. Reflexos do espírito da época, a mensagem de *Eles Não Usam Black-tie* e *O Homem que Virou Suco* deixam clara a crença na emergência de mudanças.

A participação na esfera pública¹⁴⁸ e o desencontro do trabalhador como ser social diante do seu trabalho, aparecem também como questões pertinentes. Em ambas, a lei existe para evitar esse encontro do ser humano com seu lado coletivo. A primeira corresponde à realização de uma natureza humana que é política - segundo o pensamento de Aristóteles. Contudo, para que esta ocorra é preciso que haja o uso da palavra e da ação como algo efetivo. Esse uso foi dado no entanto, a minorias que se apoderaram dos discursos através da lei, da ciência ou da cultura. Estas instrumentalizaram a palavra em função de instituições intimamente ligadas a uma sociedade do trabalho que segrega o trabalhador das decisões e da participação¹⁴⁹. Estes filmes sinalizam a chegada do momento dessa regra ser restaurada, quando as classes populares descobrem que suas palavras devem ser ouvidas.

O outro aspecto diz respeito à contradição gerada por um trabalho que, sendo fundador de um ser social que pensa, produz e reproduz seus objetos e relações, se vê na sociedade capitalista degradado e aviltado. Ele não concretiza sua finalidade básica de realizar-se como ser social *no e pelo* trabalho. Este trabalho torna-se estranhado ao trabalhador - um trabalho forçado e involuntário¹⁵⁰, externo a ele. Vejo que os três filmes procuram resgatar essas duas essências sociais perdidas no capitalismo e por isso as circunstâncias que retratam são repletas de resistências e incompreensões sociais. Porém, a insistência de suas personagens em sustentar suas convicções dá a nova tônica para anunciar as várias formas do auto reconhecimento.

As opções coletivas e individuais direcionadas a mudar determinadas situações, colocam as consciências em xeque, dotando as personagens de atitudes decididas, sem dúvidas quanto às suas metas. As crises - quando existem - são para alterar conjunturas, nunca por indecisões sobre qual caminho seguir. Sejam progressistas, conservadores, militantes ou alienados, todos caminham com suas convicções diante dos desafios apresentados no dia a dia. Exceto em *Beijo 2348/ 72, as*

¹⁴⁷ Ver. Bresciani. 1985/ 86. p. 7-9.

¹⁴⁸ Arendt. 1995.

¹⁴⁹ Bresciani. 1985/ 86, p. 10-21

¹⁵⁰ Antunes. 1995. p. 121-125

construções cinematográficas da vida das classes operárias nos filmes consideram a solidariedade como saída para muitos problemas e apostam neste valor como garantia das mudanças. Nestes grupos sociais depositaram-se esperanças de uma época e de várias outras classes, cuja projeção dos cineastas não foge à regra e não disfarça preferências. As narrativas nos três filmes não se concentram em discursos ou situações institucionais para provar o descaso de órgãos públicos e do Estado diante da vida dessas populações. O fato de não aparecerem já indica sua ausência no dia a dia. São os afetos entre as personagens, a partilha dos sofrimentos e a busca de saídas para um futuro melhor que norteiam essas produções. Os bairros e edifícios em construção são a metáfora dessas classes que ao mesmo tempo constroem a cidade e a si mesmas, num constante movimento que une numa relação de equivalência, o indivíduo e a sociedade em que vive - sempre em formação.

O parâmetro para o conflito individual está no plano das consciências que carregam valores e anseios divergentes dos modelos consensuais existentes nas histórias. Há três níveis dominantes distintos, nesse aspecto, nas personagens dos filmes em questão: a consciência coletiva e individual em que prevalece o interesse coletivo, a coletiva e individual em predomina o interesse individual e a consciência individual que age individualmente. A primeira está em *Eles Não Usam Black-tie*. Ela exclui os ainda indecisos ou convictos de opiniões que não favoreçam a luta de classes, a segunda contida em *O Homem que Virou Suco* vê as limitações da consciência social que não aglutina forças com outras na sociedade para transformá-la e a terceira que aparece no *Beijo 2348/72* que retira dos cidadãos seu poder de ação, transformando-os em pessoas medíocres. Nessas obras, esses níveis não se complementam. Cada um revela as limitações pessoais das personagens e inevitavelmente tornam-se conflitantes, pois não conseguem equilibrar as necessidades existentes no nível básico das relações humanas.

No campo social, a prática frágil de uma democracia sempre cerceada por grupos dominantes no âmbito político, econômico ou ideológico, os avanços conquistados pela sociedade moderna atingem de maneira contundente as classes trabalhadoras. Pressupondo que os conflitos sociais são inerentes a elas, inicialmente por serem aquelas que representam maior risco de mudanças e posteriormente pelo papel que desempenham como força propulsora dos mecanismos de transformação, pode-se entender porque são tão controladas e reprimidas. Também é possível visualizar porque a classe que se faz por sua ação na história não tem consciência plena dessa ação

ação transformadora¹⁵¹ e continua seu caminho deixando um legado para que outras também os trilhem e abram novos horizontes.

Em *O Homem que Virou Suco*, o operário/ artista procura recuperar aquela unidade perdida entre o trabalhador e sua obra, como o artesão tradicional observado por Marx. Em *Eles Não Usam Black-tie* procura-se manter, conquistar e também restabelecer o operário cidadão, dono de sua obra política, ou seja, da própria sociedade que constrói e transforma. No *Beijo 2348/ 72*, a dimensão do desejo também parte do operário que trabalha e busca sua totalidade desfalcada por um ritmo de tarefas que negam os anseios mais profundos dos trabalhadores. Esses três filmes não abarcam toda a problemática do trabalhador na sua diversidade existencial. Porém, eles privilegiam três aspectos essenciais do ser humano em sua trajetória pela vida: a criação, a participação política (num sentido semelhante ao vislumbrado na “A Vita Activa” apontado por Hanna Arendt, em *A condição humana*¹⁵²) e o sonho. Estes três elementos compõem uma unidade que existe potencialmente no íntimo de qualquer pessoa. O “fazer-se” historicamente aparece na necessidade do trabalho intelectual, material e onírico, nos quais o ser humano transforma e reproduz suas necessidades.

¹⁵¹ Ver Marx. 1985. p. 329-332

¹⁵² Arendt. 1995. Neste trabalho a autora desenvolve uma profunda reflexão sobre a ação e o discurso, modos pelos quais entende que os seres humanos se revelam como agentes uns aos outros na teia das relações intersubjetivas. (cf. p. 194 e 201) Coloca o espaço público como essencial para a liberdade moderna e a participação democrática. O fio condutor de seu pensamento pode ser assinalado nessa passagem: “O único fato de que podemos estar seguros é que a coincidência da inversão de posições entre a ação e a contemplação com a inversão precedente entre a vida e o mundo veio a ser ponto de partida para todo o desenvolvimento moderno. Foi só quando perdeu o seu ponto de referência na vida contemplativa que a vita activa pôde tornar-se vida ativa no sentido mais amplo do termo”. (cf. p. 333). Ainda para a autora, a garantia dessa vida ativa reside na atividade de pensar, independente de suas liberdades políticas. (cf. p. 338).

III. AS MULHERES GANHAM A CENA

*Um ...ou dois ... ou três ... ou quatro ...
Dê-me os papéis que me der
Se a vida é mais que um teatro,
Eu, mais que atriz, sou mulher !!¹⁵³*

Alguns depoimentos de atrizes brasileiras no início de 1998 sobre o cinema nacional, assinalaram que a representação da mulher nos espaços e na ação dramática tem ampliada melhor quando comparada a décadas anteriores. Segundo elas, isso tem ocorrido em decorrência do próprio crescimento da produção cinematográfica no país¹⁵⁴. No entanto, reconhecem que faltam personagens femininas e narrativas mais interessantes diferentes dos modelos que as apresentam como apenas a sensualidade central ou então as que lhes reservam o segundo plano nas histórias. Timidamente aparecem trabalhos esparsos colocando-as como protagonistas e revelando aspectos mais profundos da mulher brasileira. Os maiores incentivos para a produção, roteiros mais elaborados, um apuramento técnico crescente e a emergência de novos valores, certamente estão dando margem a narrativas onde mais aspectos da dimensão feminina transparecem. No entanto, isso não é um fato novo. Em muitos dos trabalhos produzidos ao longo dos últimos 35 anos destacam-se em vários deles personagens inovadoras do perfil da mulher no cinema nacional, principalmente no meio urbano.

Nos anos 60, a presença da figura feminina urbana no cinema brasileiro adquire um lugar de centralidade nas histórias. A mulher sai do segundo plano para questionar a figura masculina. Influenciada pelas inúmeras transformações sociais e culturais do planeta na época, esta construção se impôs sobretudo em decorrência das modificações no mercado de trabalho e da necessidade de participação política incidindo diretamente na esfera do comportamento, em especial das mulheres. Filmes como *Os Cafajestes*, *São Paulo S/A*, *Porto das Caixas* e *a Falecida* atestam este novo papel como elemento essencial no processo de metamorfoses então em curso.¹⁵⁵ A década posterior investiu intensamente na imagem erótica da mulher em pornochanchadas. Porém, outras leituras utilizando-se desse elemento procuram colocá-la nas narrativas como geradora, ao mesmo tempo receptáculo, de conflitos sociais, psicológicos e aspectos culturais. Produções como: *Toda Nudez Será Castigada*, *Jocana Francesa*, *Lilian M. Relatório Confidencial*, *As Amorasas*, *Ainda Agarro*

¹⁵³ Esta trova foi escrita por *Antonio de Oliveira* em homenagem a todas as mulheres trabalhadoras.

¹⁵⁴ Felinto. 1998. p. 4. 12

¹⁵⁵ Ver: Noritomi. 1997. caps. III.1, IV.5, V. 2

Essa Vizinha, Dona Flor e Seus Dois Maridos, Chica da Silva, dentre outras¹⁵⁶ ilustram este panorama.

Naquele momento pretendia-se desenvolver no país uma produção de bom conteúdo e qualidade - nem sempre com sucesso - que ampliasse a parcela do mercado nacional cinematográfico e ao mesmo tempo garantisse boas relações com o Estado e com o público. A participação crescente da mulher na vida econômica do país projetava-a como agente social. Nas grandes cidades isso tornava-se notório e contribuía para que no cinema houvesse um aumento do espaço da personagem feminina nas narrativas. Resultante do avanço do capitalismo nacional desde fins da década de 50, o crescimento das metrópoles brasileiras desencadeou a expansão dos centros e das periferias de maneira acentuada. Super valorização imobiliária nas áreas mais próximas aos eixos centrais e correntes migratórias - vindas sobretudo, do norte e nordeste do país para o sudeste - encontraram uma infra-estrutura urbana incapaz de comportar tão rápido adensamento causando o agravamento de problemas já existentes como moradia e gerando outros, como a violência. A forte absorção da mão-de-obra feminina pelo mercado de trabalho, desde a década anterior, cresce em processo simultâneo com as mudanças políticas, sociais e culturais que se sucedem.

As mulheres nesse contexto são as mais atingidas pelas transformações, seja por viverem o cotidiano do bairro, seja por enfrentarem maiores discriminações profissionais. A reação diante de tantas adversidades passa por uma longa gestação que se rompe nos anos 80 e eclode em movimentos populares, luta por direitos, cidadania. Ampliam-se as organizações compostas por mulheres e mesmo aquelas que não estiveram dentro desse processo de lutas, mudam suas atitudes e subvertem hábitos familiares tidos antes como tradicionais. No decorrer da década, ocorre uma revisão da imagem social da feminilidade, com a difusão de novas proposições reafirmando o princípio da equidade entre os sexos¹⁵⁷. Desde então, indubitavelmente, as mulheres não foram mais "as mesmas". Diante de tantas alterações, também os diversos setores que trabalham com arte e comunicação, passaram a vislumbrar uma nova mulher. Difundiam e inovavam sua imagem em revistas, novelas, no cinema, na política e no trabalho. A década de 80 fornece nesses termos, uma riqueza de elementos para serem analisados. Como o propósito desse trabalho é discutir as classes populares nesse período, um capítulo específico dedicado às mulheres na análise de filmes tornou-se indispensável.

¹⁵⁶ Para informações sobre outras produções da década e seus respectivos interesses culturais e mercadológicos, ver: Ramos, J.M.O. 1990. p. 401-438

¹⁵⁷ Giuliani. 1997. p. 649

A consolidação do desempenho deste imenso grupo social no processo de transformações do país na década de 80, colocou a imagem feminina numa posição de destaque dentro das inúmeras manifestações por direitos em todos os níveis sociais. Exceto em *Eles Não Usam Black-tie*, onde os aspectos políticos femininos são acentuados, os filmes selecionados para essa discussão, entretanto, não ressaltam esse papel atuante da mulher. Os enfoques estão mais voltados para aquela mulher que enxerga intuitivamente uma nova conjuntura, não para aquela transformadora histórica. Protagonizando as histórias, as personagens demonstram características que evidenciam buscas interiores, anseios cotidianos e a vontade de viver - independentemente do que acontece nos aspectos político e social do país. As mulheres dos filmes analisados fazem sua própria transformação pessoal, sem demonstrarem ligação direta com as mudanças na sociedade. No entanto, suas atitudes refletem as influências que recebem e exercem dentro da conjuntura.

Três olhares masculinos e apenas um feminino revelarão cinematograficamente, personagens cujos sentimentos e ações - em particular das mulheres - buscam compreender e interferir nas regras sociais a todos impostas¹⁵⁸. A maneira de olhar e registrar a imagem é tão múltipla quanto a interpretação que possa ser feita sobre ela. Aqui a questão principal será: como o homem vê essa mulher? Como a mulher se vê? Essa discussão estará subjacente nas abordagens apresentando a classe social, a família, o trabalho, a moral e o bairro. Estes aspectos implicam comportamentos e atingem tanto as concepções do universo feminino, como as do masculino. Mesmo reduzidas, diante da variedade de perfis, essas personagens femininas compõem um painel que abre caminhos para a observação da diversidade humana existente sobretudo nos grandes centros urbanos. Em cada filme, essas narradoras conduzirão o foco dos cineastas a fim de explicitar seus universos de convivência. A mulher que emergiu de um processo iniciado em fins dos anos 50, se fortaleceu nos 60 e 70, aflorou nos 80. O modo do cinema narrar seu espaço, gerou e deu forma a novas imagens femininas. Inserida totalmente na rede de participação e intervenções desse amplo panorama da vida social, assumindo novos papéis na família ou nas perspectivas de vida pessoal, esta mulher garante, a muito custo, uma posição mais digna na sociedade. Na imagem cinematográfica ela também trilha esses passos.

¹⁵⁸ O olhar feminino a que me refiro é o de Suzana Amaral em *A Hora da Estrela*. A difusão de uma possível existência de uma linguagem feminina no cinema, causa polêmica no sentido de apontar nas cineastas uma maior percepção para o mundo. Dentre as divergências sobre este ângulo de interpretação temos a opinião da própria diretora: "*Não existe uma linguagem feminina no cinema, existe um problema de código, de comunicação (...) existe uma visão feminina das coisas, o seu próprio repertório é o repertório de seu código. Existe uma linguagem própria para cada pessoa. Existem mulheres cineastas de cinemas ditos masculinos; o que existe são cineastas que fazem filmes de acordo com sua própria personalidade.*" Ver entrevista: Gubernikoff. 1992. p. 102

III.1. Lar e Moradia Não São Sinônimos no Cotidiano

Considerando-se que hoje o campo de atuação social feminino não se restringe unicamente à casa, como outrora, pode-se notar que aquele “lar” antes correspondente aos seus domínios ficou na verdade, mais no plano mítico do que no real. Há uma relação íntima que vincula agora o lar, o bairro e o trabalho delineada pelo cotidiano das mulheres. A versatilidade que possuem em transitar nestas esferas tem demonstrado há algumas décadas que somente aquele papel tradicional da dona de casa, não lhes cabe mais¹⁵⁹. Diante das múltiplas funções que desempenham para manter a própria sobrevivência e a da família, isso tem ficado evidente. Proveniente das exigências de condições de vida do mundo contemporâneo, esta remodelagem trouxe de inovador um processo sutil de mudanças nos hábitos que passam despercebidos no dia a dia. O lar nesse sentido aparece como um paradigma a ser avaliado em virtude das inúmeras relações que abriga e reproduz na vida social dos indivíduos. Nesses filmes, há uma construção imagética abordando sua presença e interferência na caracterização dos comportamentos das personagens. Ela é revelada por um cotidiano que se transfigura lentamente nas possibilidades diárias mesclando a casa e o bairro.

Desde o êxodo rural ocorrido no país na década de 50, o lar tem sofrido uma metamorfose. A idéia, a forma como se mora e se entende esse “morar” modificam-se influenciadas pelo crescimento urbano desenfreado e a conseqüente ampliação dos fenômenos sociais. A expansão acelerada das favelas, da violência urbana, da migração regional, resultado das sucessivas crises econômicas e da má administração política no país, criaram uma nova forma de compreensão do lar e influenciaram na geração de novos mecanismos de convivência. Nos filmes analisados, as questões que abordam das vivências e interpretações do bairro e da casa sustentam-se sobre esses fatos. No bairro de periferia, na favela ou na pensão, a vida de mulheres da classe popular transcorre em meio a conflitos e são elas quem determinam a ação detendo com isso, o curso da trama. Uma história diferente passa a ser contada quando chegam às suas mãos e veredictos, os rumos da sociedade onde vivem. Apenas reagindo aos acontecimentos, elas criam um novo papel para si mesmas e para outras em seu meio.

III. 1. 1. A casa - habitação e convivência

A vida agitada da metrópole, o tempo curto para o exercício de inúmeras atividades e a resultante desses fatores: a pouca convivência familiar dentro das residências - mudaram o modo de compreensão do lar e este se transformou apenas em casa. Em outras palavras, aquele vínculo que

¹⁵⁹ Ver: Giuliani, Paola C.1997. p. 650

havia do lar como fonte do carinho e do calor do parentesco, se diluiu. Restou em seu lugar o espaço para a manutenção das necessidades corporais, fisiológicas e para as formalidades sociais. O lar transformado em casa viu as pessoas se relacionarem pelas conveniências da vida, pela dependência econômica ou por pura acomodação. Existem exceções. Porém o contexto da década de 80 mostrou que houve um momento de readaptação e reposição de valores. Uma época de transição onde se negava o velho sem saber ao certo o que o novo poderia trazer de vantagem. Os filmes que entram agora em discussão apontam esse quadro social, sem no entanto apresentarem saídas para os conflitos.

Em *A Hora da Estrela*, a personagem principal Macabéa vem de algum lugar indeterminado, atravessa viadutos, ruas e chega a uma pensão onde se instala.¹⁶⁰ No primeiro contato com as colegas de quarto conta para uma das moças que todos os seus parentes morreram, que é sozinha. Seus hábitos noturnos são exóticos. Na fila do banheiro, duas colegas comentam que a acham estranha e tudo o que se passa nas cenas da pensão reforça essa imagem. Declara inusitadamente anseios pessoais como adorar passear de metrô aos domingos. Seu universo de sonhos – de uma moça com 19 anos de idade - é povoado do desejo de ser feliz casada. É na pensão que reserva seus momentos para tentar refletir. Integrando-se pouco com as colegas, mantém-se isolada pela sua forma de ser. Nem ela mesma tem certeza de sua existência. Olha-se em seus reflexos no espelho, na janela e cultivava a audição das atrações oferecidas pelo rádio para desenvolver algumas deduções.

Exercita assim, uma sensibilidade de maneira sutil que permanece incompreendida, inclusive para ela, até o final da narrativa. Em plena fase de descobertas numa cidade cheia de surpresas, ela ainda não sabe o que é ter amor próprio e o mundo que a rodeia dificulta ainda mais suas tentativas para se encontrar, sendo-lhe sempre hostil. Desencantos que enfrenta, não são partilhados com as colegas, não há pedidos de ajuda para solução de seus conflitos. A busca para encontrar sua identidade transparece em seu recolhimento à noite na sua simplicidade e introspeção. Os vários *closes* e as cenas na penumbra do quarto, constróem o grau de intimidade através do qual o espectador vai se tornando cúmplice e se identificando com o sofrimento e os anseios da protagonista. O olhar da câmara se coloca ao lado de Macabéa como um amigo solidário que ela não possui.

¹⁶⁰ A pesar de possuir uma lista infindável de traços característicos, esta construção narrativa assemelha-se muito ao cinema clássico que ao inserir o forasteiro na ação dramática, não especifica sua origem. Os filmes de western americanos estão repletos desse exemplo. No entanto, vejo uma pequena diferença dessa estrutura com a deste filme: geralmente o forasteiro é aquele que chega para fazer a justiça e mantém uma posição de domínio na cena. O caso de Macabéa é oposto, pois ela chega numa posição inferior - se desculpando - e prossegue toda a história nessa condição.

Nos termos então descritos, a moradia torna-se ao mesmo tempo descanso e transtorno. Nem a idéia do conflito é vislumbrada por Macabéa. A rádio se encarrega de apaziguar sua insurgência dando sempre a ela instrumentos para alçar vôos com sua imaginação, no entanto dá a possibilidade para que ela associe sua vida ao que ouve. Silenciosa ao som das músicas e curiosidades dessa rádio, ela vai criando uma idéia do que pode ser neste mundo novo no qual está inserida. Tudo está aberto em seu horizonte e quando está fora da pensão, dispõe suas dúvidas sobre o que apreendeu da audição noturna no quarto. Chora ao ouvir uma música numa noite em sua cama e até se inspira para escrever e colocar fotos na parede. Quando se imagina vestida de noiva faz sua primeira tentativa para existir definindo sua pessoa: - sou datilógrafa, sou virgem e gosto de Coca-cola. Acumulam-se no olhar que ela direciona para si mesma, os perfis que está traçando para a sociedade e para ela. Está procurando se reconhecer como alguém na vida moderna: trabalha e tem uma profissão, possui valores morais e os conserva, tem preferências de consumo, mas absorvida pela sociedade ela não consegue distingui-los.

A vida na casa vincula-se ao bairro definindo diretamente o tipo de relação imagética estabelecida entre as personagens em *Anjos do Arrabalde*. São vários universos que se cruzam e que possuem particularidades caracterizadas com as condições e o convívio dentro da residência. Entre as três professoras, Carmo é a única das quatro personagens principais que forma uma família nos moldes tradicionais: o marido Henrique e a filha Lucinha. Dália mora com o irmão Afonso. Ambas possuem casa própria com boa estrutura. A primeira, um sobrado moderno e a segunda um mais antigo. Rosa paga um apartamento popular financiado pelo BNH¹⁶¹ e vive sozinha. Aninha é a menos favorecida de todas: tem parca formação escolar, está desempregada, é maltratada pelo companheiro e mora numa parte do bairro de condições precárias. A diferenciação das moradias gera dois níveis de relação: de um lado, as especificidades de perspectiva em decorrência do padrão econômico e de outro, as semelhanças quando ligadas à dimensão do gênero feminino e da categoria profissional dentro da classe social.

Não lecionar mais e ter que adaptar-se a uma nova rotina de dona de casa remediada, levam Carmo a iniciar um processo de conflitos que incide diretamente sobre seu jeito de conceber a vida. As cenas em que se aborda esse aspecto ocorridas no espaço da cozinha¹⁶², constituem

¹⁶¹ O Banco Nacional da Habitação foi um órgão estatal concebido a princípio para financiar a construção de casas populares com recursos provenientes do FGTS (Fundo de Garantia por Tempo de Serviço), ambos criados em 1966 no governo de Castello Branco, dentro do Plano de Ação Econômica do Governo. Hoje o BNH não existe mais. Foi extinto no governo de José Sarney no final de 1986 visando salvar os objetivos do *Plano Cruzado*, dentro de um pacote econômico contendo várias medidas, uma delas: a contenção do déficit público.

¹⁶² Como já observado no capítulo I, a cozinha é o espaço produtivo da casa.

simbolicamente um paradoxo para a personagem. Aos poucos, ela percebe sua falsa estabilidade e vê declarados em sua vida, fatores dos quais antes não observara como os negócios ilícitos de Henrique e seu machismo. A imagem de segurança familiar que a princípio era motivo de sua arrogância, aos poucos cede lugar à procura de seu redimensionamento no bairro, pois a casa não responde mais às suas necessidades e descobertas tanto pessoais como sociais. Na medida em que a dependência em relação ao marido se torna explícita, os conflitos familiares se acirram chegando ao ponto da agressão física. Nem a paixão que Henrique afirma sentir, nem sua reação negativa ao fato de Carmo voltar a lecionar, fazem com que ela desista de suas novas intenções. O rompimento consuma-se quando os dois conversam na cozinha e ela decide retornar ao trabalho. A forte desavença entre os dois, realçada com a câmara lenta, mostra a intensa revolta de Henrique que sente seu poder familiar abalado. Seguindo os caminhos da instabilidade social reinante no bairro, a convivência da casa também recebe seus reflexos e deixa de transmitir harmonia familiar.

Na casa de Dália também há conflitos. O irmão Afonso possui certa debilidade mental e é viciado em drogas, fatos que o tornam dependente dela em alguns sentidos. Permanece diante da TV a maior parte do tempo, ampliando a sensação de monotonia (que estende os problemas do rapaz). Dália é amiga de Ana e sabe dos seus problemas conjugais. Carmona chega, encontra-as reunidas na cozinha. Enquanto Dália passa roupa, as conversas giram em torno do seu relacionamento com ele e brincadeiras sobre Afonso. A enorme carga de trabalho e a falta de recursos para a contratação de uma empregada, devido ao seu baixo salário, preocupam Dália que ainda tem de pensar no assédio que o irmão faz às mulheres. Temos aqui uma contraposição à casa de Carmo e a variedade de situações a que ficam expostas as mulheres trabalhadoras na periferia.

Reunidas em sua casa, Rosa e Carmo falam do caso de Aninha que é agredida pelo companheiro. Afonso acha Ana um problema. Dália pede para que ele se retire e confessa estar cansada de seu papel servil. Carmona chega, beija Dália e logo depois recebe a ordem de lavar os pratos. Percebe-se um tom irônico na inversão de papéis tradicionais, pois enquanto ele ocupa-se dos afazeres domésticos, elas conversam na sala de jantar. Depois, todos decidem ir ao cinema. A vivência afetiva entre Dália e Carmona é sempre interrompida com a chegada de Afonso em casa. Apenas numa cena ela mantém seu envolvimento, mesmo vendo o irmão ferido em razão de um estupro que sofreu. No final da noite, ao desligar a TV, ela é surpreendida pelo irmão que segura em seus seios. Por alguns instantes, entre desespero e lágrimas, Dália permite que ele satisfaça seus desejos numa mistura de maternidade e culpa. Fernanda, ex-namorada de Dália, faz uma visita à sua

casa para entrevistá-la para saber sobre a tentativa de suicídio de Rosa. Esta seqüência marca as possibilidades da liberação do desejo de Afonso e Dália. Sobretudo Dália, que terá um envolvimento com os dois em momentos distintos. Percebe-se que a relação interna de Dália e Afonso é permeada por uma série de privações afetivas e sexuais em nome da proteção. O desejo e a dor estão sempre na pauta das discussões e das atitudes. Apesar deste contexto, esta é a residência mais democrática. Local favorável à colocação das vontades particulares das personagens e de suas perspectivas.

As cenas no apartamento de Rosa - todas noturnas - restringem-se a poucas passagens que ilustram sua solidão. Na primeira vez em que é apresentado, a câmara vem se aproximando pela janela da sala ao som de uma música erudita e chega focalizando Rosa escrevendo e fumando. Na outra, ela recebe a visita de Gaúcho. Ele elogia o apartamento, vê os discos e percebe que ambos possuem gostos parecidos. Coloca uma música, dançam e beijam-se rapidamente. Ele tenta aumentar a intensidade da relação, mas ela bloqueia e ele vai embora. Numa última cena, Rosa faz a comida e imagina seu amante Soares deitado nu em sua cama. Ela o acaricia e em determinado momento verifica que a cama está vazia. Este conjunto de planos encerra uma narrativa do isolamento, das projeções afetivas e prazeres limitados. A intimidade revela uma mulher cheia de incertezas, sonhos e um pouco submissa. Difere daquela que publicamente é decidida e autoritária. Este contraste social torna-se insuportável e sintetiza-se na relação que possui com Soares através do poder institucional (da escola) e afetivo que este possui sobre ela.

De todas as personagens, Aninha é a que possui a vida familiar mais difícil. Na visita de Valéria que a chama no portão, pode-se notar sua casa e o perfil de suas condições. Aninha foi violentada por Nivaldo um rapaz, mais adiante identificado como um colega do bairro, no início da história e conta apenas para a amiga o que houve. Seu companheiro não é muito diferente desse modelo. À noite, diante da recusa de um beijo, ele a agride. Valéria rouba a motocicleta de Nivaldo para vingar a atitude do rapaz. Ele vai à casa de Ana na intenção de obter informações. A postura de Ana acaba dando margem à desconfiança do companheiro, logo depois confirmada quando ela conta o que ocorreu. O companheiro chora. Mas no outro dia, Ana estende roupas no varal do quintal e ele a puxa pelos cabelos para dentro de casa. Em off ouve-se o som da agressão física. A câmara segue em *travelling* à esquerda até a porta focalizando Ana que sai com uma faca e as mãos cheias de sangue. Este universo privado centraliza todas as culpas sociais sobre a mulher e silencia sua expressão. Somente num momento extremo ela começa a tomar atitudes.

O conjunto desses contextos privados tem em comum os conflitos e a presença feminina como fator central no desencadeamento das relações internas familiares suportando toda a carga das

relações. A elas cabe o fortalecimento ou o esfacelamento desse grupo afetivo. Por estarem em tensão constante, as atitudes inusitadas são freqüentes. São desfechos apontando várias realidades das personagens: decisão profissional, auto-afirmação, insubordinação, assassinato, submissão, solidão, compaixão e liberação de desejos. Essas questões definem um quadro em fase de constituição completado apenas, à medida em que é delineada e configurada a apropriação dos destinos de cada personagem por si próprias. Os conflitos domésticos dão as bases para o confronto de suas vidas e abrem as possibilidades para novos horizontes, sempre numa circunstância que coloca em risco o poder masculino e a relação social criada entre os sexos.

No *Romance da Empregada* os relacionamentos no âmbito privado desenvolvem-se em duas moradias e há uma outra que integra a esfera pública, pois refere-se ao trabalho. Fausta transita pelas três unindo as relações a seu modo. Todas dependem dela de alguma maneira: em sua casa (econômica), na pensão de seu Zé (onírica e sexual), na casa da patroa (social). Fausta mora com o marido João numa favela ao lado de um rio poluído em Gramacho - um subúrbio da grande Rio de Janeiro - em condições de vida materialmente insustentáveis. Além disso, as relações sociais são tensas. Há pouca solidariedade entre os vizinhos, sua relação conjugal é tempestuosa e sempre entra em conflitos com a patroa do apartamento em que trabalha. No quarto de seu Zé não há como divergir muito, pois ela é apenas uma visita. Mesmo assim, se indispõe uma vez com a proprietária e briga pelo dinheiro que seu Zé afirma possuir. A narrativa frisa uma contínua negação daquele lar ideal que acolhe. As associações entre os indivíduos só ocorrem como reflexo das necessidades econômicas e sociais inevitáveis, nunca como uma busca voluntária pela comunidade.

O único fator que torna suportáveis tantas agruras vem da opção do diretor por descrever tal realidade pela via cômica. Essa escolha favorece a entrada do espectador na pequena casa de Fausta. Visualizam-se ali desde os incessantes desentendimentos envolvendo a autoridade familiar, a incapacidade sexual de João para com Fausta, a briga pela televisão, pela cama, a embriaguez do casal, até o privilégio da protagonista em comer um pedaço de carne que havia embrulhado numa folha de jornal. O aspecto-cômico também se faz presente no quarto de seu Zé, com as fotos de mulheres nuas na parede contrastando com sua idade avançada. Os pôsteres acentuam sua disposição para suprir suas carências com Fausta. No apartamento, a desordem do ambiente e o histerismo da patroa combinam-se à confusão da família e cabe a Fausta organizar tudo. Todas essas narrativas realçam a energia transformadora da personagem, verbalizada por seu Zé que a admira e a deseja por ela ser uma mulher "animada e trabalhadeira".

Este perfil de mulher ativa e decidida faz da protagonista um símbolo do dinamismo das classes populares e da nova mulher que procura sempre razões para acreditar no seu futuro, afinal é ela quem o traça. Fausta puxa todos para seu ritmo e deixa para trás quem não a acompanha, como as personagens masculinas principais: seu Zé está sempre atrás dela nos passeios e seu marido em casa com o pé quebrado. Quando chega a enchente, enquanto ela tenta salvar suas coisas, os dois morrem. Subindo no telhado afirma para si mesma: “ - Começo tudo de novo, bicho ruim não morre.” Aí se encerram os diálogos do filme colocando Fausta como a grande lutadora depois do dilúvio. Como que inaugurando uma nova sociedade, ela deixa submergir um modelo de relacionamento homem-mulher e abre-se para novos caminhos. Restam com ela, apenas os animais - particularmente num tom humorado: as galinhas. Fausta liberta-se deste lar e perde a oportunidade de recomeçar sua vida com outra pessoa, mas não desiste. Suas palavras finais contrastam a perseverança e a crueldade que a vida lhe apresenta.

As contradições do lar diante das mudanças sociais são mais caracterizadas em *Eles Não Usam Black-tie* do que nas outras obras analisadas neste trabalho. Isto ocorre em razão do perfil das mulheres deste filme que procuram sustentar as estruturas do lar, mas que também acabam por rompê-las. O que as distingue das outras personagens é o fato de possuírem uma consciência política diante do processo no qual estão inseridas. Romana compartilha, da sua forma, as lutas de Otávio. Maria ao se conscientizar de sua condição de classe e de mulher explorada, desfaz as relações tradicionais deixando em aberto seu futuro. Estas mulheres evidenciam que são a base da família tanto no campo econômico quanto moral. Suportam as dificuldades a todo instante até chegarem nos momentos de manifestarem tudo o que pensam e sentem de forma incontrolada. No entanto, isso não tira a ternura das relações familiares e o carinho pela casa, fato que pode ser notado em várias passagens da narrativa construída pelo diretor de maneira a não separar sensibilidade e lutas sociais. São elas que num processo crescente dominam as tramas e as fecham. Nesta história lhes é confiada o papel de discernimento dos fatos, ora julgando, ora intervindo como mediadoras dentro de assuntos concernentes ao lar - um papel predominante de Romana. Mas como neste filme o discernimento está ligado à militância política, elas atuam de maneira mais extensa ao longo de toda ação dramática.

Já o que está em questão em *Beijo 2348/ 72* para as mulheres que representam as personagens principais - Claudete e Catarina - é a busca da estabilidade afetiva e por sua vez, a casa. Quando Claudete, depois de casada, deixa o café queimar no reencontro com Norival, seu sentimento de culpa ocorre por reconhecer-se uma dona de casa relapsa e não por ter traído o marido. Preocupa-se com o não cumprimento do contrato doméstico estabelecido. No curto diálogo entre ela e Norival

não existe nenhuma indagação sobre felicidade ou tristeza conjugal. No entanto, verifica-se nas preocupações por ela suscitadas que, o casamento é apenas um acordo para manter a ordem física da casa. Depois que perde o emprego na fábrica, Catarina também se assume apenas como dona de casa e começa a entrar em profundos conflitos pessoais e conjugais. Quando discute com o marido, em dado momento coloca-se em pauta a questão do trabalho como fator de respeitabilidade e ela sublinha as conseqüências sociais no relacionamento de sua vida conjugal depois que perdeu seu emprego.

As duas personagens reforçam a imagem da submissão feminina e a ausência da necessidade de emancipação individual. Elas não pronunciam palavras de ordem. Optam pela conformação com as regras da sociedade, numa situação bem diferente do que se conhece sobre a participação das mulheres na periferia das metrópoles nos anos 70 e 80 em vários pontos do país¹⁶³. Distinguem-se assim politicamente de *Eles Não Usam Black-tie* e socialmente de *Anjos do Arrabalde* e do *Romance da Empregada*, pois não assumem lugar de destaque como agentes de suas vidas e não conduzem a narrativa. Refletem ainda a projeção da sensualidade e da resignação familiar, cuja independência ainda não representa um anseio tão forte a ponto de romperem com as regras impostas e seguirem seus desejos. Pode-se visualizar nesse sentido, como diferentes escolhas pessoais constróem lares tão diversificados entre si e dentro deles, também as perspectivas mais íntimas de cada personagem.

III. 1.2. O advento do bairro nas mãos femininas

A relação entre os objetos organizados pelos ocupantes do bairro na vida cotidiana, estabelece um vínculo que une o espaço público ao privado gerando em seu espaço social atitudes individuais correspondentes às regras das ações inconscientes de seus habitantes. *Os comportamentos* desenvolvidos por eles visam *benefícios simbólicos* que não se encontram totalmente presentes nas consciências, mas que se revelam na arte de conviver com a vizinhança compreendendo-se aqui: comerciantes, moradores, dentre outros. A articulação desses dois sistemas se dá pela conveniência de cada pessoa que renuncia às suas pulsões individuais para contribuir com sua parcela para a vida coletiva a fim de tornar possível a convivência social.¹⁶⁴ Em outras palavras, se estabelece um acordo

¹⁶³ Entre os vários movimentos, a participação das mulheres ocorria sobretudo na luta por creches em 1970, além dos grupos feministas e centros de mulheres em 1975. No meio rural haviam os grupos femininos ligados à Pastoral da Terra e o Clube de mães que funcionavam como uma espécie de instrumento de denúncia diante da ausência ou da precariedade dos serviços coletivos municipais. Ver: Giulani, 1997, p. 648-649.

¹⁶⁴ Certeau, M.; Giard L. e Mayol, P. 1997. p. 37-40.

implícito em que todas as partes possibilitam a prática cultural¹⁶⁵ no bairro em amplos aspectos das relações sociais. Para o usuário, esta é uma parcela do espaço urbano na qual ele pode ser reconhecido e ir moldando lentamente este espaço público que torna-se um espaço privado do coletivo através do uso recíproco da vizinhança que se apropria dele no cotidiano. No bairro, o público e o privado coexistem de forma interdependente e só possuem significação nesses termos.¹⁶⁶

A finalidade desse tópico é discutir a linguagem narrativa das personagens femininas no bairro. Nesses filmes selecionados há um tratamento bem peculiar destes enfoques pois eles abrangem na ação dramática, habitantes de áreas periféricas da metrópole. Os desequilíbrios econômicos e sociais da cidade, derivados da saturação urbana nas últimas décadas, são caracterizados por imagens de crises que oscilam da vida pessoal à coletiva das personagens. A análise de Jesus Martín-Barbero diante desse quadro histórico e cultural vem contribuir para reforçar a idéia de que a participação feminina na cidade foi central no processo recente de transformações cosmopolitas. Os resultados de sua pesquisa retratam as mulheres como portadoras de vida e dinamismo no bairro, fazendo dele lugar de constituição das identidades. Desfazem desse modo, um discurso muito difundido que o indicava apenas como “espaço dormitório” ou como simples abrigo para multiplicar a força de trabalho. Para Barbero, o desenvolvimento da cultura de bairro é a reprodução simbólica dos setores populares na cidade, instância que comporta as diversas manifestações dos moradores sejam elas positivas ou não.¹⁶⁷

Essa interpretação auxilia numa visualização sociológica do problema, podendo enriquecer os objetivos aqui levantados sobre o discurso cinematográfico. Entre os seis filmes pesquisados o que mais evidencia essa convivência no bairro e a preponderância das mulheres é indiscutivelmente *Anjos do Arrabalde*. Com uma linguagem descontínua, contando pequenas histórias que se entrelaçam ao longo da narrativa, esta produção vê a cidade a partir do bairro de periferia¹⁶⁸. Indicam-se claramente os propósitos do diretor em valorizar o ator social que ocupa este ambiente, por isso fica tão marcada a imagem da periferia como a condição mesma da vida metropolitana. Este local possui lógica e movimento particulares no cotidiano das pessoas, ainda que dialogando com os múltiplos processos

¹⁶⁵ *Idem*, p. 39-40. Os autores compreendem o conceito de prática cultural nos termos apontados aqui como: “... a combinação mais ou menos coerente, mais ou menos fluida, de elementos cotidianos concretos (menu gastronômico) ou ideológicos (religiosos, políticos), ao mesmo tempo passados por uma tradição (de uma família ou grupo social) e realizados dia a dia através dos comportamentos que traduzem em uma visibilidade social fragmentos desse dispositivo cultural, da mesma maneira que a enunciação traduz na palavra fragmentos de discurso. ‘Prático’ vem a ser aquilo que é decisivo para a identidade de um usuário ou de um grupo, na medida em que essa identidade lhe permite assumir o seu lugar na rede das relações sociais inscritas no ambiente.”

¹⁶⁶ Para uma discussão mais ampla sobre o conceito e o significado do bairro ver: *Ibid.* pp. 41-45.

¹⁶⁷ Martín-Barbero. 1997. p. 270-276

¹⁶⁸ Este elemento constitui no filme um “ponto de fixação” conforme denominação de Pierre Sorlin. Ver: Sorlin, Pierre. 1985. p.196.

gerados na ocupação espacial mais distante. Nesse meio, a mulher é parte essencial no processo de funcionamento das ações. Seu perfil social se apresenta repetidas vezes desvalorizado profissionalmente e valorizado sexualmente pelos homens enquanto que a presença constante da violência constrói e permeia as relações durante toda a narrativa.

A participação das mulheres dentro do bairro se faz em quatro níveis de exposição. Dália e Rosa lecionam numa escola estadual local.¹⁶⁹ São decididas, independentes e não demonstram suas fraquezas em público em oposição ao universo da casa - como vimos no tópico anterior - onde esses sentimentos podem ser expostos. A imagem que a sociedade formula disso é estigmatizada, pois Dália é vista como uma homossexual, enquanto Rosa é tida como uma pessoa amarga e estoíca. Isso se sustenta para Rosa somente até quando se vê enganada pelo namorado Soares. A cena em que uma aluna lê uma poesia, explicita seu desencanto. Ao cortar os pulsos durante a aula, ela dilui os limites desses espaços aparentemente dissociados. A grande quantidade de crianças sinaliza a responsabilidade e os desafios profissionais a serem enfrentados. Dália parece gostar da clientela infantil, mas Rosa abomina. Sua vida pública contrasta com a particular na qual mostra-se carente de afeto. A vida tensa nas ruas está sempre na iminência de ameaças de assaltos ou algum outro ato de violência. Como numa das cenas finais em que Dália sofre uma tentativa de assalto por ex-alunos.

Carmo circula pelo bairro como se tivesse perdido sua função social, dividida entre os anseios de se tornar uma senhora de classe média dependente do marido ou fazer o que gosta. Sua entrada em cena acontece num plano geral da periferia em direção à feira livre acompanhada da filha. Indicam-se nos planos que são as mulheres que movem a economia da região e abastecem a casa. As ações de Carmo revelam o ressentimento da mulher que conquistou seu lugar no lar, mas o perdeu na sociedade. Ana é o contraponto delas. Procura algum emprego no bairro, mas por ter pouca instrução escolar não encontra nada e só começa a trabalhar na casa de Carmo, devido às circunstâncias da violência que sofreu. Há porém, um processo de mudança profunda em seu trajeto. De mulher submissa e violentada no início da história, abertamente assediada na rua por rapazes e maltratada pelo companheiro, ela adquire coragem e decide se impor diante da situação usando da mesma violência com que é tratada. Esfaqueia o companheiro, mas ele sobrevive, e racionalmente prepara-se para matar Nivaldo treinando com um revólver, fato que se concretiza nas cenas finais da narrativa quando ele joga futebol num campo de várzea do bairro.

¹⁶⁹ A escola de nome "Luis Sérgio Person" é uma homenagem de Reinchenbach a esse diretor que exerceu influência sobre seus trabalhos, inclusive nesse filme que em alguns momentos lembra o realismo de *São Paulo S/A*. Ver: Segundo Caderno, *O Globo*, 19. 03. 87. p. 5.

Existem ainda personagens femininas secundárias que reafirmam sob outras formas, uma certa preponderância na região. Valéria se prostitui em Moema - um bairro de classe média alta paulistana. Procura penalizar Nivaldo pelo que fez a Ana, roubando sua motocicleta. Ela comercializa seu corpo e nota-se que tem certa autoridade diante dos homens, mesmo sobre Nivaldo que mostra-se impotente com a atitude do roubo. Holanda é a diretora da escola que conserva relações com o poder através do supervisor Soares, mas quando toma conhecimento da relação entre ele e Rosa, entende a verdadeira razão de sua transferência e alia-se às professoras. Há também Fernanda, uma ex-namorada de Dália que apesar de não pertencer ao convívio do bairro apresenta seu poder de influência junto à imprensa sensacionalista. Juntas, todas estas mulheres definem os contornos sociais do bairro, através da formação escolar, do direito em serem respeitadas afetivamente ou pelo poder de decisão sobre alguns aspectos da vivência dos moradores. Diante de homens autoritários e dependentes, elas assinalam com seus olhares, novos pontos de vista diante do mundo. Mesmo sem a imagem tradicional política de lideranças locais, elas moldam a vida do bairro com suas ações pessoais e cotidianas.

O mesmo ocorre com o *Romance da Empregada*, pois Fausta leva sua vida na favela de maneira alegre e tranqüila em oposição ao seu universo privado no barraco. Entre mulheres com latas d'água na cabeça e crianças brincando, Fausta circula pela rua principal mantendo uma grande cumplicidade com elas. Porém ali envolvem-se simultaneamente intrigas e fidelidade. As relações quase de parentesco se fazem por intermédio do compadrio reforçando a imagem familiar. Isso pode ser notado quando uma das vizinhas que acompanhava a novela da TV em sua casa, a trai com seu marido. Num dos retornos de Fausta à favela, as informações já são transmitidas. Uma colega aproxima-se e diz: - “Tenho um assunto muito sério prá contar prá cumadre ...”. O desinteresse pela política não é ingênuo. Fausta afirma claramente que não acredita nos discursos dos políticos e reconhece que aquele lugar é péssimo, sem estrutura para sobreviver, tanto que planeja sair da favela de Gramacho e ir morar em Morro Grande. A favela é um local excludente. Não é por acaso que em boa parte do filme a personagem leva o espectador para fora de seus limites.

As mulheres ganham destaque em *Eles Não Usam Black-tie* por assumirem sua própria voz e garantirem seu próprio espaço também ocupado pela atuação dos homens, seja na família ou na manifestação grevista. Elas estão presentes no funeral de Bráulio transformado em protesto, no final da história, na luta operária e no dia a dia do bairro. Apesar de não serem apresentadas como maioria, definem a organização da vida social e econômica local. É Romana quem circula com as compras vindo da feira enquanto Tião joga bilhar. É Maria quem sustenta a família trabalhando em

casa e na fábrica com outras operárias. Há uma imagem da periferia cuja plataforma de relações é dada pelas mulheres. Elas não lideram o movimento reivindicatório, mas amparam e sustentam a luta. Romana liberta Otávio da prisão. A liderança e o poder de decisão da mulher percorrem sutilmente a narrativa. Maria decide que não haverá mais casamento, Romana referenda a decisão de Otávio em expulsar Tião de casa.

III.2. O trabalho Feminino

Nos filmes que mostram as classes populares na década de 80, os efeitos das transformações no campo do trabalho sobre o universo feminino são visualizados de diversas formas. Envolvem a violência ascendente, a exclusão e a discriminação social, diferentes graus de politização e também a permanência ou a inovação de papéis sociais. As personagens femininas obtêm destaque na maior parte das obras discutidas nesse estudo e em algumas delas constituem o cerne das narrativas. Compreendidas como parte da dinâmica social em curso, são caracterizadas buscando garantir seu lugar na sociedade colhendo muitas vezes em razão de suas atitudes, o ônus da incompreensão do meio em que vivem. O clima de estranhamento em várias situações reflete um processo de encontro com uma nova realidade de auto-revelação para as próprias mulheres que estão despertando e externando seus anseios. A busca por autonomia e realização pessoal as faz mais envolvidas no processo produtivo da sociedade em vários setores. Nestes, a reação diante dos desafios e adversidades define territórios, emoções e atitudes, elementos que ocuparão os debates nessa seção.

Como já foi dito, o trabalho feminino teve uma sensível ampliação na década de 80 em todos os setores das economias brasileira e mundial. As histórias dos filmes em geral revelaram esse evento colocando a mulher em várias situações antes difíceis de conceber: falando de seus direitos trabalhistas ou em maior número em atividades outrora de alçada exclusivamente masculina. Mas não é apenas na esfera da produção que as imagens demonstram as mudanças. As mulheres não vão apenas trabalhar mecanicamente. A atividade que desempenham as faz percorrer caminhos, contatar pessoas, enfrentar o mundo sem precisarem da proteção do homem. Em função do trabalho ou por intermédio dele, elas tanto lutam, se divertem e afrontam o poder como também se resignam e sonham. Enquanto as décadas anteriores geraram perspectivas de liberação moral, social e expansão econômica, esta última colheu o desenlace dessas buscas, inclusive as desilusões e as crises surgidas na época. Contudo, também ampliou os caminhos abertos por outras mulheres e independentemente dos fatos, tudo isso ampliou suas esperanças por dias melhores.

III. 2. 1. Caminhos e vivências no trabalho

Este tópico pretende verificar a partir de qual ângulo é vista a vida produtiva das mulheres no trabalho. *A Hora da Estrela*, *Anjos do Arrabalde* e *Romance da Empregada* terão maior atenção por serem aqueles, cujo eixo central da ação dramática é determinado por elas. *Eles Não usam Black-tie* e *Beijo 2348/ 72* funcionarão mais a título comparativo e ilustrativo. Em *A Hora da Estrela*, Macabéa e Glória trabalham num escritório compondo dois universos distintos, tanto pessoal como socialmente. Relacionam-se dentro de um estranhamento de atitudes e visões de mundo oriundas dos seus meios sociais de origem. Glória é uma mulher insegura, mas sua aparência decidida e liberada lhe garante uma imagem de autoridade no trabalho. Para compensar o baixo salário, ela se prostitui num trabalho paralelo que varia sempre entre a busca por uma paixão e uma certa vingança sobre os homens. Na sua opinião, eles só servem para serem usados. Essa postura acaba refletindo numa forma inconsciente de responder à própria maneira como é e sente ser tratada. Faz seus contatos por telefone em horário de expediente. Macabéa impressiona-se com a quantidade de conquistas da colega e esta transforma-se em fonte de referência para sua integração na cidade.

Entretanto, ela é o oposto de Glória: tem um ritmo lento de trabalho, hábitos pouco higiênicos e não cuida de sua aparência. Datilografa devagar, a chefia reclama de seus serviços sujos, mal feitos e Glória critica sua ausência de vaidade. A única coisa que ela sabe fazer, é pedir desculpas. Há um choque cultural entre elas que determina as dificuldades no trabalho e a relação pessoal. Macabéa representa o atraso tecnológico, a rusticidade do migrante que não detém os processos tecnológicos modernos e sua velocidade. Regras de assiduidade que são exigidas nos trabalhos burocráticos passam despercebidas para ela. Seu perfil sustenta o comportamento da pessoa ingênua, não civilizada em oposição direta à Glória que tem reflexos rápidos. Enquanto Macabéa cala-se a cada repreensão, a colega expõe tudo o que pensa. Há portanto, um processo de mudanças internas e externas na vida da protagonista sem que ela perceba a dimensão destas em seu cotidiano. Ela tenta se descobrir aos poucos, como pode-se notar nas repetidas cenas em que se admira no espelho. Sua constante busca pelo outro se encerra na busca por si mesma, mas ela própria não compreende isso.

Procura imitar Glória em tudo, inclusive inventando uma consulta ao dentista para poder faltar no trabalho a exemplo de Glória que faltou ao trabalho para encontrar um de seus clientes. Em resposta às perguntas de uma colega da pensão e da proprietária, ela diz estar de folga. A desculpa do dentista se repete mais uma vez, quando ela precisa ir à cartomante. Totalmente insatisfeito com a

qualidade de seus serviços, o chefe decide demiti-la. Enquanto para Glória o escritório é uma obrigação que lhe fornece uma renda insuficiente de sobrevivência, para Macabéa o fato de ser uma datilógrafa já a integra socialmente no mercado profissional e incorpora-se à sua vida como uma aquisição de *status quo* dentro da metrópole. No dois casos, o trabalho na vida dessas mulheres não as faz crescer substancialmente, nem contribui para o progresso de suas aptidões produtivas, mesmo que ilusoriamente Macabéa sintá-se valorizada.

Em *Anjos do Arrabalde* todavia, ele toma outro rumo. Nesse filme todas as mulheres atuam dentro do seu universo como professoras portadoras de algo a ensinar que ultrapassa os limites da sala de aula. Há antes de tudo, uma visão que inclui em suas funções de formadoras educacionais, a busca pela dignidade. A leitura feminina diante das adversidades que lhes são impostas, faz com que suas atitudes construam uma pedagogia própria que procure dar conta das dificuldades enfrentadas no dia a dia. Assim, o que se aprende na vida refaz a postura ética diante dos valores. Carmo volta ao trabalho por uma realização pessoal e pelo reconhecimento profissional que lhe é delegado pela diretora da escola. Não discute a questão financeira, coisa que em tese ela já teria resolvido, com a contribuição do marido na esfera doméstica. Porém ocorre aí uma contraposição que ajuda a reforçar sua decisão de retorno à escola: sua observação do trabalho de Henrique no qual é aceito dinheiro extra para advogar em favor de bandidos e livrá-los da cadeia. A postura ética que ela sustenta é oposta voltando-se para um trabalho honesto na educação de crianças de baixa renda na região. Assim, enquanto ela assume as boas virtudes, ele é a ausência de escrúpulos.

Rosa passa por uma situação bem diferenciada. Desempenha bem seu papel como professora, mas não gosta dos alunos e da escola. Seu envolvimento com o supervisor de ensino da região traz uma agravante que mistura as questões pessoais de relacionamento com as profissionais. As duas se mesclam a tal ponto que ele a transfere para outra escola, no intuito de afastá-la da presença de sua esposa que a substituirá. Essa situação leva Rosa à tentativa de suicídio. O fator moral da comunidade que identifica Dália como uma homossexual, não afeta sua imagem como trabalhadora. Atitudes pessoais mal compreendidas pela direção da escola são rebatidas ou ignoradas pela personagem. Ela se impõe tanto nessa circunstância, como diante de alguma situação injusta tomando partido das pessoas que percebe estarem sendo vítimas de iniquidades. A situação financeira difícil de sua categoria é tocada sutilmente, quando se faz referência aos textos que datilografa para Carmona. Sua postura como educadora permanece firme até o final da narrativa quando de seu encontro com

os meninos que tentam assaltá-la. A imagem de Dália consolida-se assim na figura da pessoa ética e justa.¹⁷⁰

Ana e Valéria estão à margem desse quadro. A primeira vive o problema do desemprego e da baixa escolaridade percorrendo toda a trama na tentativa de sobreviver com serviços informais. Valéria se prostitui e vê várias vantagens em continuar nesse ramo, tanto que convida Ana para acompanhá-la. No entanto sua permanência no bairro traduz as dificuldades econômicas e sociais que a fazem prosseguir com esse trabalho. Há também a diretora Holanda que mantém-se na posição de defensora da ordem institucional, mas que depois modifica seu comportamento ao saber das atitudes do supervisor. Nesse panorama portanto, mulheres buscam e insistem na sua realização pessoal tendo como desafio a violência imposta pelo bairro e a resistência masculina em vários momentos. De um lado dividem-se as mais racionais: Dália, Rosa e Valéria, de outro as mais emocionais: Carmo, Ana e Holanda. Diariamente estes dois fatores sociais modificam a ação de todas as personagens fazendo com que desenvolvam ainda mais suas potencialidades latentes, sobretudo a persistência.

Isto faz com que haja uma permuta dos padrões de comportamento entre elas, aumentando seu poder de influência sobre a sociedade em que vivem. Os homens nesse contexto apresentam suas fragilidades e dependências diante do universo feminino. Como já foi apontado sobre o bairro, estas personagens não lideram movimentos classistas ou reivindicatórios. As imagens privilegiam as relações e buscas pessoais acompanhadas por discursos agressivos que refletem a pressão social da periferia sobre os relacionamentos. A resistência diante das mudanças de conduta das personagens principais, destacam como a mulher se situa dentro de um dado mercado de trabalho e da organização e reorganização social.

No *Romance da Empregada* há dois fatores narrativos interligados que constroem o universo do trabalho de Fausta: seu trajeto e o apartamento de sua patroa. No primeiro caso, podemos visualizar alguns aspectos constituintes da rotina do trabalho da mulher que vem do subúrbio para o centro da cidade. Das condições ruins de transporte ferroviário, à lotação dos vagões, tudo passa a ser amenizado pela alegria das colegas que diariamente chegam à estação Central do Brasil. O grupo se diverte como pode tornando possível dar vazão aos sonhos, falar da vida alheia, condenar ou absolver as atitudes de Fausta, combinar os passeios no final de semana. No ambiente de trabalho ocorre o contrário: sua patroa é estúpida, o pai da patroa desrespeita Fausta, o apartamento é grande e desorganizado. Mas Fausta não se cala, fala alto, reclama. Em contrapartida, também recebe

¹⁷⁰ A convite do suplemento "Domingo" do *Jornal do Brasil*, três professoras de periferia assistiram ao filme e tiveram uma reação negativa ao trabalho. Dentre as observações colocou-se que a escola do filme é idealizada e as situações em que as personagens

ofensas¹⁷¹. O único momento de alegria de Fausta no trabalho acontece quando a patroa viaja e ela pode usufruir dos benefícios do apartamento, usando tudo o que está ao seu alcance a começar pelas roupas. Duas projeções atuam simultaneamente em suas ações: a incorporação do papel da patroa e o sonho de ser a cantora “pop star” norte-americana Tina Turner¹⁷².

Outro fator importante que caracteriza o perfil de Fausta e seu trabalho é o dinamismo que possui e que se choca frontalmente com o imobilismo de João, seu marido. Em várias passagens esse valor é exaltado e todas suas ações contêm elementos que sublinham o movimento e a vontade de mudar de vida. O fato de querer estar sempre na moda, usar roupas atraentes, arrumar-se na cabeleireira, dançar e se enfeitar, reforçam essa imagem de atualidade, do novo, da busca por transformação. Fausta não representa a imagem do pobre para o qual se deva ter piedade, muito pelo contrário, todos dependem dela: o marido que se acidenta e fica com o pé engessado, seu Zé porque é idoso, a patroa porque não dá conta dos afazeres e quer viajar. A ênfase recai na idéia da mulher da classe popular que trabalha muito, vive explorada, mas não perde a esperança de dias melhores. Essa mulher é aquela que está reconstruindo a sociedade, ironizando os homens que já não são capazes dessa tarefa. E esta reconstrução é feita às custas de seu trabalho. Em várias cenas ela se arroga disso, quando o marido a provoca.

O destaque ao trabalho feminino em *Eles Não Usam Black-tie* ocorre de duas maneiras: na participação da mulher na fábrica e nos afazeres domésticos, principalmente na alimentação. Na fábrica observa-se a grande quantidade de mão-de-obra feminina no setor da produção e na portaria quando se faz a entrada do operariado. Em casa, a alimentação é o principal componente que garante a manutenção de sobrevivência dos operários. Em todos esses planos estão incluídos elementos vinculados diretamente a transformação material e humana da sociedade. Situação semelhante acontece com *Beijo 2348/72* onde as mulheres percorrem uma trajetória que vai da produção na fábrica à vida doméstica de dona de casa. Verifica-se que a participação feminina se amplia e é parte essencial no processo produtivo do sistema fabril, mas permanece vinculada ao papel tradicional do trabalho na casa. Elas atuam dessa maneira, como instrumentos reguladores de funções e

vivem são irrealis. Ver: *Jornal do Brasil*, 31/ 05/ 87.

¹⁷¹ Bruno Barreto evitou fazer um filme paternalista e complacente com a miséria, conteúdo que afirma existir no cinema italiano neo-realista, apesar de reconhecer ter recebido suas influências. Procurou mostrar a “gente pobre” com todas as suas facetas e não despertar piedade dos espectadores. Ver: Maia, P.1988.

¹⁷² A aprovação de empregadas domésticas que assistiram ao filme a convite da equipe do suplemento “Domingo” do *Jornal do Brasil*, foi oposta ao público de *Anjos do Arrabalde*. Refletiu uma forte identificação delas com a história: “é bem realista” – garantiu Vilma de Paula. Mesmo a atriz Betty Faria garante que se tornou mais tolerante com as domésticas após viver a personagem Fausta. Ver: caderno - Domingo, *Jornal do Brasil*, 02/ 10/ 88.

produtividade na sociedade, ora como excedentes ora como mão-de-obra barata, mas sempre contribuindo para a movimentação das estruturas sociais.

III. 2.2. A relação com o poder

Dentro da esfera do trabalho vários fatores contribuem para que seus organismos se movimentem. Entre eles, o poder resultante da dinâmica dos agentes humanos atua como ferramenta essencial para regular as relações. Suas diferentes faces incidem diretamente sobre a convivência das diversas pessoas envolvidas no processo da reprodução material e social da sociedade. Esse fator significou um desafio a mais dentro da trajetória feminina na década de 80, pois correspondia a uma auto-afirmação pública e pessoal que afrontava-a e exigia uma resposta desse grupo. Ressalto para a análise os filmes que abordaram essa questão na ótica da mulheres. Isso aparece de maneira sutil, muitas vezes sem o confronto direto. Porém, diluída em várias instâncias como a família, relacionamentos afetivos e públicos, a narrativa da relação feminina com o poder no trabalho ganha espaço.

O filme *Anjos do Arrabalde* é o que explora os mais variados ângulos dessa dimensão entre as personagens. Na escola tudo segue bem enquanto não se toca no poder do supervisor de ensino. Na relação entre Soares e Rosa não existe a discussão profissional a não ser num determinado momento quando ele propõe a ela uma transferência do local de trabalho. Há uma preocupação gradual de Soares em transferir Rosa de região e colocar a esposa em seu lugar. Isso coincide com o desgaste do relacionamento dos amantes. A morte de uma faxineira da escola, serve de pretexto para que Soares abra uma sindicância na escola para apurar a ocorrência e transferir Rosa. Como a diretora não simpatiza muito com ela, opta por uma certa cumplicidade na situação. Ao ser informada informada sobre os acontecimentos, Dália discute com Holanda. Em sua casa, em função do trabalho, Carmo também não se subordina e acaba entrando em forte atrito com Henrique.

Algumas atitudes ilustram a resposta feminina diante do poder exercido sobre os fatos ocorridos. Rosa que sempre se mostrou segura e racional tenta suicídio. Entrega-se às condições da situação, não luta, não discute. Dália ao contrário tem um encontro tenso com Holanda e Soares na diretoria da escola e pressiona-o a contar a verdade. Holanda assume o lado da professora e também se retira. Carmo decide voltar ao trabalho. Aqui, o poder do dinheiro e da lei nas mãos masculinas não consegue curvar as convicções das mulheres. Falar e calar para elas corresponde à mesma linguagem. Rosa no extremo de seus sentimentos reage de maneira visceral para denunciar sua

insatisfação. Sai das condições de trabalho no bairro, passa pelo seu relacionamento conturbado e desemboca num ato que critica o abuso de poder masculino. Dália e Holanda solidarizam-se com Rosa no plano pessoal, no entanto a indignação delas está voltada contra a atitude autoritária de Soares. Há portanto, um caminho profissional que não dissocia afetividade e racionalidade passando por isso em todos os terrenos da sociabilidade em que vivem e marcando posturas que colocam a mulher como modelo de honra.

O poder enfrentado por Fausta em *Romance da Empregada* adquire outros matizes, pois em relação ao trabalho suas desavenças são com a patroa – dois poderes femininos. É interessante notar que existe uma certa cumplicidade entre elas, mesmo quando se desentendem. Fausta ao limpar a casa reclama das residências com crianças e elogia as casas de rapazes solteiros. Isto é motivo para que perca o emprego, mas sua recontração é feita no momento em que a patroa precisa viajar para Bariloche e precisa de alguém de confiança para cuidar da casa. A abertura de exceções para as regras impostas ao trabalho, apesar de não constituírem um diálogo ameno, também sustenta essa tolerância entre patroa e empregada. Ao mesmo tempo, a concorrência pela autoridade da casa é renovada nas três cenas em que Fausta se apresenta em seu ambiente de trabalho, inclusive quando fica só, durante a viagem da patroa. Sua legitimação como responsável pela economia familiar, embora rejeitada pelo marido, acontece quando começa oficialmente a sustentar a casa e a comprar coisas novas para si própria. Seu discurso dominador caça da incapacidade sexual do marido e destrói a imagem do chefe da família.

Eles Não Usam Black-tie, de maneira um pouco diferente dos outros, enfoca esta discussão frente a dois poderes: o masculino e um “invisível” que exerce influência coercitiva sobre a vida dos trabalhadores e encontra-se instalado dentro das relações de trabalho. No primeiro caso destacam-se novamente Romana e Maria como num ritual de iniciação onde uma prepara o lugar da outra. Romana tem o controle da casa e sustenta um relacionamento de igualdade com Otávio. Sabe distinguir bem tudo o que acontece a seu redor opinando com suas idéias em todas as situações. Maria sai de um processo onde acata todas as idéias de Tião, até inicialmente admirando sua força e autoridade, para entrar em outro onde decide o que quer para sua vida. A greve metamorfoseia sua visão de mundo e a coloca na luta, juntamente com outras colegas de trabalho, contra a opressão da polícia e a exploração da fábrica. Sofrendo as conseqüências de sua opção, Maria toma outras decisões que a transformam numa mulher de luta, uma líder em potencial que descobre os direitos de sua classe e do grupo feminino. A imagem da mulher forte, preparada para enfrentar os desafios da sociedade, agora está construída reconhecendo o poder a ser combatido à sua frente.

III. 3. *A Busca da Plenitude Pelos Caminhos da Afetividade*

O curso da procura pela felicidade difere em cada sociedade salientando peculiaridades de culturas, classes e regiões. Além disso, gradativamente, quanto mais se particulariza cada grupo social, mais se ampliam as alternativas para sua compreensão. Também a busca pelo amor de uma outra pessoa para partilhar o próprio amor, ainda representa ser uma das maiores buscas dos seres humanos em sua trajetória. Considerando os valores resultantes do cruzamento dessas componentes, constata-se que a riqueza de sentimentos e ângulos de compreensão da felicidade por intermédio do amor, se multiplica ainda mais. Sob essa abordagem, a maioria dos filmes dessa pesquisa recai singularmente na intimidade das personagens femininas. Suas alternativas para responder aos anseios de felicidade que vislumbram, seguem caminhos diversos, às vezes inusitados. *A Hora da Estrela*, *Anjos do Arrabalde* e *o Romance da Empregada* serão os condutores dessa análise por destacarem a mulher numa busca permanente pela sua plenitude dentro dos sentimentos e valores.

Também aqui como em outras passagens nesse capítulo, as demais obras serão examinadas mais a título comparativo. Em todos os filmes serão apontados os elementos que foram narrados para construir as atitudes dessas mulheres e em que circunstâncias se impuseram diante delas para facilitar ou dificultar seus objetivos de conquista. Dissabores, alegrias, certezas, dúvidas, fatores sociais e visões pessoais, variáveis cotidianas que podem ou não ser rompidas na medida em que se avistam as chances de se verem realizadas certas vontades. Os ingredientes colocados nas produções, têm duas óticas de análise: uma que fala do encontro do amor-próprio feminino e outra da incompreensão do “outro” diante desse universo. Como as mulheres agem e reagem diante das situações que lhes são apresentadas? Por esse viés entendo que além de atingir os objetivos desse estudo seja possível, a partir dos resultados, ilustrar aspectos sociais relevantes ao entendimento de uma parte dessa complexa rede de relacionamentos gerada pelo ser humano, colocada em pauta pelos cineastas para uma reflexão sobre a vida.

III. 3.1. O encontro do amor-próprio

A própria expressão *A Hora da Estrela* já contém em si vários significados que agrupam o sentido de uma busca afetiva profunda de Macabéa: o momento de fama e brilho, de transparecer para si e para a sociedade - como o sonho de ser artista de Hollywood - ou seu encontro inesperado

com uma luz, ao que parece: divina, representada pela excessiva claridade das cenas finais¹⁷³ quando ela é atropelada. Este filme prima pela introspecção em todo seu desenvolvimento, distinguindo-se dos demais pela busca da compreensão interior, antes mesmo que do amor-próprio e do mundo ao redor. Esta dimensão permeia invariavelmente todo o conjunto da obra. Um outro detalhe ligado ao campo da produção que o torna um pouco mais particular, está no fato dessa história ser filmada por um olhar feminino. Suzana Amaral é a única mulher neste conjunto de cineastas e, ainda, a que dirigiu um romance escrito por outra mulher.

Acredito que este olhar feminino sobre o feminino¹⁷⁴ enfoca de maneira mais acentuada sua problemática sobretudo o aspecto da desvalorização social. O caso específico de uma migrante nordestina das classes populares o destaca. O resultado em relação aos outros filmes expressa uma atenção maior para o sutil, para o detalhe e diálogos sensíveis. Porém, a diretora não associa isto a um feminismo. Ela reconhece que o filme está impregnado de uma sensibilidade feminina - até equipe de filmagem composta, coincidentemente, em sua maioria por mulheres - mas não vê necessidade de rótulos. Na verdade ela mesma entende que tudo é uma questão de escolha sobre como filmar.¹⁷⁵ Nesse aspecto vejo que o ponto central não consiste em detectar algo inerente ao feminino ou a manifestos de gênero. O que aparece na obra é uma interpretação mais identificada com determinadas maneiras de olhar o mundo que são decorrentes da própria formação cultural feminina, inevitavelmente internalizadas no seu imaginário e traduzidas em suas diversas formas de expressão.

Os movimentos lentos que dominam boa parte da película possibilitam a captação total do ambiente. Mas este ao invés de mostrar-se carregado com cenografia minuciosa, aparece em várias cenas externas explorando a simplicidade das locações com as personagens em locais públicos. As cenas internas de penumbra no quarto da pensão ou no escritório, quando ela faz hora-extra, reforçam a imagem de intimidade e reflexão da personagem. A rádio "Relógio" contribui para ampliar sua curiosidade, mas isso não possibilita sua compreensão do mundo. Falta-lhe o nexos que associe este mundo de fora com o seu interior e, dessa forma, ela permanece sempre buscando a si mesma. A fonte de saber fragmentado, músicas e informações gerais, advém do rádio. Porém, mesmo tentando

¹⁷³ Não é preciso ir muito longe para lembrar desse tipo de referência imagética. O cinema mundial está repleto de imagens contendo esse símbolo. Produções recentes como: *Ghost*, *Como Água para Chocolate*, *Cidade dos Anjos*, por exemplo, utilizam-se inclusive do recurso da luz intensa para indicar o encontro do amor e o resgate de uma essência divina que havia sido perdida. A diferença de *A Hora da Estrela* - e sua originalidade - está na realização dessa unidade de Macabéa apenas em sonho, uma ilusão e desilusão a mais em sua trajetória de vida.

¹⁷⁴ Ver: Bernardes.1989. Nesse trabalho pode-se verificar como os autores masculinos visualizam os papéis femininos na sociedade da época e como as autoras pensam as mulheres. A pesquisa coloca as diferentes posturas e valores desses olhares, principalmente diante da educação feminina, da família e do trabalho, além de discutir a luta feminina que era desencadeada em nome liberdade de expressão e participação frente à reação de uma sociedade machista.

¹⁷⁵ Moraes. O. p. 13.

interpretar o que ouve , as respostas que precisa para viver não são encontradas. As vezes em que se olha no espelho vão indicando seu processo de percepção sobre si mesma. Ela procura passar do estado do “não ser” para o “ser” diante da sociedade. De apenas pedir desculpas pelos seus atos, ela passa a falar, questionar e sonhar. Mesmo resignadas, suas atitudes começam a abrir-se lentamente para o mundo que a rodeia.

Macabéa¹⁷⁶ tem em boa parte da narrativa, atitudes miméticas inspiradas em Glória - nome nada casual para ser sua referência - para só depois começar a descobrir que tem necessidades próprias. Mas Glória vive em busca de uma felicidade que a estabilize emocionalmente, mesmo que no limite, seja preciso usar de artifícios desonestos para realizá-la. A cartomante dona Carlota sugere que para ser bem sucedida com o sexo masculino, ela deva cumprir algumas tarefas místicas para livrar-se de seu passado e depois tirar o homem de uma colega – que obviamente será Olímpico¹⁷⁷, o namorado de Macabéa. Após estas atividades, ela conhece alguém na festa de aniversário de sua mãe. Pressentindo a traição da colega em pesadelos onde vê Olímpico e Glória se beijando, Macabéa permanece calada no trabalho e apenas se manifesta para pedir algum remédio para uma dor que nem ela mesma consegue identificar.

A descoberta da sexualidade também é mostrada em algumas passagens, das quais a mais notória se dá numa noite onde Macabéa de revira na cama e ofegante transpira até acordar. Ela começa a perceber seu corpo e seus sentidos. No metrô, fica bem junto a dois homens que falam de futebol respirando seus odores com satisfação. É natural que na medida em que seu auto conhecimento se inicia, o corpo tenda a se manifestar dando os sinais das descobertas e ao mesmo tempo faça a personagem descobri-lo. O processo começa com as mãos, quando seu chefe reclama

¹⁷⁶ O nome da personagem principal é originário da palavra “macabeus”, um apelido do hebraico “makabi” que significa: martelo, ilustre guerreiro, valoroso, algo ligado ao formato da cabeça. Associado ao nome Macabéa podemos constatar um conjunto de significados que vão desde os mais nobres ao mais irônicos e preconceituosos. Para referência ver: Schlesinger. 1985. p. 152. Este nome refere-se a um grupo político judeu que lutou contra a dominação helenística - cosmopolita - no período de aproximadamente 170 - 160 a.C. na Palestina - rural. Ver: Lopes, J. M. 1984. p.79-80. O período dos Macabeus correspondeu a um momento de resistência religiosa, cultural e política marcado por guerras, alianças e jogos políticos, cuja questão principal era a essência do judaísmo. Numa região constantemente invadida, a resistência e a rejeição ao domínio estrangeiro era comum. Nos textos bíblicos é em “Macabeus” que teologicamente aparece pela primeira vez a questão da “ressurreição”. Simbolicamente, Macabéa reflete esse contexto quando resiste à imposição dos valores metropolitanos, ao mesmo tempo em que sofre influência deles permanecendo sempre humilhada, principalmente pelo namorado. Porém, diferente desse povo vitorioso ela não renasce e não vence a cidade.

¹⁷⁷ Este nome também sugestivo e emblemático, literalmente deriva da palavra Olimpo ou seja, alguém pertencente à morada dos deuses gregos – alguém grandioso, vitorioso. Relacionado à nota anterior portanto, este nome adquire maior sentido. É simbolicamente, a opressão grega buscando uma hegemonia sobre outras culturas e povos, uma homogeneização segundo seus padrões, principalmente sobre os judeus, ridicularizados por seus costumes e crenças. Aliás, a razão da resistência, sob o comando da família dos macabeus. O processo de helenização pode ser visto em : Bright. 1985. p. 565-582. Assim, em relação à Macabéa é Olímpico quem mais a oprime e a menospreza. Em contrapartida, sua personagem é o oposto disso. Ele apenas projeta seus sonhos no sentido de dominar, mas sua vida contradiz os saltos de sua imaginação, afinal ele também é um migrante nordestino.

das cartas engorduradas e pede para lavá-las.¹⁷⁸ Segue para a audição nas informações da rádio, vai para o olhar, quando nota seu rosto no espelho, para o paladar na cena em que pede seu café com leite e muito açúcar e para os odores no metrô. Ela segue portanto, da fragmentação para a integração tanto externa como interna. Porém sua dificuldade de reflexão sobre tudo o que a rodeia e as dúvidas ou opiniões que emite, a impedem de atingir sua valorização pessoal, mesmo que às vezes tenha pensamentos filosóficos difusos. Falta-lhe o discernimento para compor a nova vida que surge diante de seus olhos.

Sua trajetória torna-se dramática: rejeitada por Olímpico, com o risco de perder o emprego, ela é aconselhada por Glória a fazer uma consulta em sua cartomante. Esta lhe encanta com todas as ilusões e elogios de que precisa para compor definitivamente seu perfil de existência e suas carências. Macabéa sai feliz da casa, passa em uma loja e compra um vestido novo para inaugurar uma nova fase na vida. Em cortes rápidos, duas alegorias são intercaladas com outra seqüência de cenas que a levarão ao seu fim trágico. Na loja, ela se olha em espelhos que multiplicam sua imagem e a refletem como que num caleidoscópio em constante mudança ao som da valsa “Danúbio Azul” e ao mesmo tempo traça uma analogia da bailarina que dança sobre uma caixinha de música sempre na iminência de cair. A seqüência que já vinha se intercalando entre as promessas da cartomante: um cavalo correndo num haras – no espaço extradiegético e um belo rapaz num carro importado rodando em alta velocidade, misturam-se às cenas do trajeto de Macabéa. Em determinado instante ela é atingida por um outro carro. O motorista foge e a deixa jogada na rua, oscilando entre a vida e a morte.

Abre-se uma grande luz e o rapaz idealizado pela cartomante desce do seu carro importado e vai de encontro a Macabéa que vem em sua direção feliz para abraçá-lo.¹⁷⁹ Os cortes rápidos vão até o momento do acidente. A partir de então entra a câmara lenta e após o abraço, a imagem é congelada no sorriso da protagonista. Esse olhar cinematográfico imerso nas entranhas do universo de Macabéa trouxe a público uma essência que ela mesma não se dava conta de possuir. Seu questionamento: será que eu sou eu? resume em boa parte seu caminho silencioso e filosófico em busca do auto conhecimento. É a voz de uma mulher da classe popular que começa a rever sua posição diante da vida que lhe é apresentada. Ao mesmo tempo, é a realidade dura dessa classe que não tem consciência de que existe como ser humano, sobretudo esta migrante nordestina. O pronunciamento de suas divagações incomodam aqueles que estão ao seu redor porque são coisas da

¹⁷⁸ Ver: Manzano. 1989. p.147.

¹⁷⁹ Este desfecho é bem diferenciado do romance que finaliza apenas com a morte de Macabéa e seu narrador dando os detalhes. A escolha desse final recebeu críticas de inúmeros observadores ... mas não diminuiu a relevância de toda a história e de seus

cotidianidade que geralmente não se discute, seja pelo seu caráter óbvio ou por incomodar a padronização dos comportamentos na sociedade. A diretora seguiu os passos de Macabéa com suas perguntas intermináveis construindo, a partir da protagonista, uma espécie de consciência que não se satisfaz com respostas incompletas considerando que o ser humano deve existir por inteiro.

As trilhas da afetividade também marcam a vida dos *Anjos do Arrabalde*, apesar da profundidade psicológica deste filme ser bem mais branda que o analisado anteriormente. A opção do autor em carregar a densidade dramática com cenas viscerais, aponta as necessidades afetivas não satisfeitas e reivindicadas prioritariamente por Rosa, Dália e Ana três mulheres que olham seu universo com a esperança de compreendê-lo e adquirir dele razões para acreditarem na felicidade. Rosa mostra-se independente, morando sozinha e administrando bem todas as atribuições que lhe dizem respeito. O problema em sua vida está na relação que mantêm com Soares. Por ser casado e ela sua amante, eles só se encontram em motéis e isso é insuficiente para Rosa. Sua solidão e essa circunstância moralmente ilegal a incomodam, inclusive, impedindo a abertura para o encontro de novas paixões. Reclamações de Soares sobre sua frieza na cama, a ausência dele em seu apartamento e os sonhos dela imaginando sua presença, delineiam a carência de companheirismo e a instabilidade emocional, fatores que na intimidade a fazem sofrer por detrás de uma aparência dura e enérgica.

Dália tem características bem mais emocionais que Rosa e carrega socialmente a fama de homossexual, comentários que não a incomodam em demasia. Namora com Carmona sem assumir um compromisso sério, mesmo sabendo de suas pretensões de casamento. Em casa, tem uma relação afetiva tensa com o irmão Afonso, pois se vê obrigada a pajeá-lo. Nesse universo afetivo, ela busca estar bem consigo mesma. Como Rosa, ela também não externa suas angústias publicamente e verifica-se que reprime ou se vê obrigada a reprimir vários dos seus sentimentos para poder conduzir melhor sua vida social. Durante grande parte da narrativa, ela se abstém dos carinhos de Carmona devido às interferências do irmão e não deixa claras suas opções sexuais. Depois disso se reverte e ela decide viver seus momentos tanto com Carmona, como com a ex-namorada Fernanda que um dia a visita. A personagem Dália é contada sob a ótica da discrição e da firmeza social, uma imagem incômoda para Henrique no aspecto da autoridade e para Holanda no campo moral. Ela invade um território de domínio masculino, pelas próprias circunstâncias que a vida lhe apresenta e acaba por dissimular a intimidade, cansada de resistir com sua imagem de mulher decidida.

vários enfoques recorrentes à sensibilidade. No entanto, a mistura dos elementos extradiagéticos contribuindo para o final alegórico, diminuíram a densidade dramática da narrativa e deixaram uma compensação emotiva desnecessária ao espectador.

O encontro de Ana com sua afetividade é o mais violento de todos e se dá pela negação dos sentimentos que possam fazê-la compreender o que realmente procura. Ela começa pelo estágio da auto-defesa. De moça submissa violentada por um rapaz conhecido e espancada pelo companheiro rotineiramente, ela passa a reagir do mesmo modo com que é tratada¹⁸⁰. As influências que a levam a isso são patentes: sua amiga Valéria que aparentemente sabe como tratar os homens, Dália que lhe dá apoio emocional e segurança, Carmo que dá emprego, casa e que vive num ambiente favorável ao aprendizado do tiro ao alvo - o marido costuma treinar no quintal. Portanto, o primeiro passo de Ana para conquistar seu amor-próprio vem por intermédio da resistência, elemento já conquistado pelas outras mulheres que a rodeiam. Temos aí a compreensão da imagem de liberdade e ousadia que elas apresentam para a sociedade onde vivem - o bairro. Ana é calada, observadora, mas suas atitudes vão indicando seu processo de mudanças, muito mais gradual e sensato inclusive, do que aquele ocorrido em *Eles não Usam Black-tie*, com a personagem Maria. Neste filme, o único fator que justifica esta mudança acelerada é o encontro da dimensão afetiva e política que faz emergir uma nova Maria convicta de seus desejos. Como Romana, ela endurece sua postura social, mas aguça sua sensibilidade diante da vida.

Ainda sobre *Anjos do Arrabalde* cabe uma observação sobre a personagem Carmo. Embora esta não contenha no seu perfil, em grande destaque, o aspecto abordado nessa discussão, visualizam-se nela alguns sinais intrigantes em sua trajetória. Ela gosta de Henrique, recebe seu amparo econômico e acredita inicialmente na estabilidade conjugal que edificaram. Sua crise começa quando percebe que a realização profissional a faz mais completa e por isso precisa recuperar uma parte de sua vida deixada de lado. Do conflito interno surgem suas dúvidas sobre aquilo com que pode ou não compactuar. Seu retorno ao trabalho na escola significa, esse resgate de elementos que ela mesma permitiu fragmentar e que agora busca recompor.

Há portanto, uma construção narrativa de mulheres que conhecem suas potencialidades ou que as adquirem por força de circunstâncias que a necessidade de sobrevivência incita a mudar, tanto no encontro de si mesmas, como na aceitação social. Considerando que suas relações racionais e emocionais são apresentadas de maneira indissolúvel, as repercussões pessoal e social também são integradas. Rosa corta os pulsos, Carmo briga com o marido, Ana assassina Nivaldo, Dália discute com Soares. A dinâmica de acontecimentos inusitados no bairro e no trabalho, faz com que as mudanças de atitude ligadas à afetividade, também ocorram de maneira mais acelerada. No entanto, a

¹⁸⁰ A violência masculina é um código machista que busca se legitimar sobre o corpo exercendo poder sobre ele. Ver: Gubernikoff, 1997, p. 26.

solidariedade e a cumplicidade fundamentam o círculo de amizades dessas personagens. Tanto nas três cenas em que apenas as professoras se reúnem, quanto no passeio da praia, fica demonstrado o espírito de coletividade, a partilha sobre os vários aspectos de suas vidas e a imagem de mulheres arrojadas. Isso fortalece os diálogos e proporciona coesão ao grupo.

No *Romance da Empregada*, em decorrência das decepções no casamento com João e pelas circunstâncias miseráveis que enfrenta na favela onde mora, Fausta não acredita mais no amor. Restabelece um amor-próprio muito grande e iniciativa em tudo o que faz. Em nenhum momento da narrativa ela desanima diante das suas condições de vida. Olha sempre para frente mantendo a alegria, ousadia e os sentidos em alerta para as oportunidades que venham a se apresentar ao seu redor. Estes elementos contribuem para que pense como resolver as necessidades materiais de sua vida, como sair das enchentes. Nesse aspecto, Fausta distancia-se das outras protagonistas dos filmes aqui apresentados, por não viver crises interiores, nem se ver obrigada a curvar-se diante das adversidades que aparecem no dia a dia. O aparecimento de seu Zé é oportuno para ela, por isso decide tirar proveito da situação. Nenhuma das personagens femininas que acompanham Fausta a condena por estar tirando proveito da velhice de seu Zé e de seus benefícios.

A cumplicidade se explica pelas próprias condições semelhantes em que vivem onde qualquer sinal de melhoria de padrão é bem-vindo. Há uma ética específica desenvolvida no meio popular dessa história que aglutina os valores capitalistas e a busca pela sobrevivência. Os escrúpulos são relativizados ou então possuem um outro eixo de referência com códigos já assimilados pelo grupo. Assim, não existem crises de consciência, apenas jogos de interesse sugeridos nas cenas às personagens para que movam suas relações. Enquanto Fausta pensa em sua estabilidade social e econômica, seu Zé pensa na retomada de seu desempenho sexual. Sem julgamentos morais, a narrativa dessa história coloca a mulher como principal instrumento para transformar - através do seu cotidiano - a sociedade que a circunda. Fausta sabe que dentro dela existe uma "super-star", tanto que remete-se constantemente à imagem da cantora Tina Turner. Desafia e desdenha da virilidade do marido e assume a liderança econômica da casa. Nada deve para ter que se subordinar, por isso tem respostas imediatas para tudo. Sua independência quebra a imagem da mulher como protetora do lar e sombra do marido; ela brilha com luz própria e o evidencia.

III. 3.2. Quando o “outro” não compreende o universo feminino

O “outro” não representa apenas o homem versus a mulher. O outro é todo aquele que se nega ou não consegue compreender a sensibilidade feminina, mesmo fazendo parte de seu universo. É o que acontece com Glória em *a Hora da Estrela*, quando trai a colega. Numa seqüência de cenas que intercalam Macabéa no escritório e o encontro de Glória e Olímpico: a personagem fica até mais tarde no escritório e pede para Glória avisar Olímpico que só irá encontrá-lo no outro dia. Na medida em que o crepúsculo vai dando lugar à noite e a penumbra no escritório aumenta, Glória sai com Olímpico. Uma cena complementar dá um *close* da escada do escritório focalizando um gato que come um rato - numa metáfora sobre a lei da natureza onde só o mais forte sobrevive. No outro dia, Glória não compreende qual a dor que Macabéa sente e pouco preocupa-se com ela, apenas dá a aspirina solicitada e horroriza-se quando a vê engolindo o remédio sem água. A cena marca o sentimento da personagem pelas múltiplas sensações que causa ao espectador, que sabe da traição e do gosto de um comprimido mastigado e ingerido sem água. A expressão de dor interpretada pela atriz Marcélia Cartacho consoma de forma marcante o sentimento da paixão desprezada e traída.

No entanto, nada se compara à incompreensão de Olímpico diante de cada atitude e principalmente das palavras de Macabéa. As cenas permeadas por uma relação opressiva são tantas que fica difícil tentar entender por que a personagem suporta tais humilhações. Na verdade a questão posta não está em torno destes fatos e sim nos dilemas pessoais que pelas circunstâncias da história provêm de Macabéa. Entretanto, são perguntas não respondidas pelo próprio ser humano e por isso angustiam ou revoltam. Cada dúvida levantada pela personagem, cada afirmação de suas conclusões, tornam-se um martírio para Olímpico que não quer pensar sobre certas coisas, pois elas o incomodam. Ele tem consciência da marginalização sofrida pelo migrante nordestino, enquanto ela não percebe o que ocorre socialmente. O que os diferencia é a coragem para enfrentar os desafios, apesar de Macabéa não possuir essa dimensão.

As dúvidas da personagem são insuportáveis para Olímpico que prefere se acomodar e não fazer esforço para compreendê-la¹⁸¹. Quando se encontram para passear, nas perguntas que ele não consegue responder estão sempre contidas reflexões que ela busca partilhar. Há também o pronunciamento de gostos extremamente insólitos, que ligam-se à intenção de não deixar prevalecer o silêncio. Ela está no estágio de aprender a dialogar. Essas coisas fazem com que ele cada vez mais

¹⁸¹ “Olímpico, que Suzana Amaral vê como uma espécie de ‘matriz dos machos’, é bem um misto de animal e mineral, fóssil arraigado na sua ignorância e já sedento de sangue e poder, desejando arrancar todos os dentes naturais para substituí-los por

tenha dificuldade em entender o universo de Macabéa e acentuam sua impaciência. Os diálogos no zoológico dão o limite de percepção de Olímpico e o rompimento da relação entre eles. Mesmo com os fatos dados, ela não compreende o que fez de ruim. Pela primeira vez ela externa sua decepção pedindo para que ele vá embora e permanece sentada chorando. Este abismo de comunicação é resultado de uma questão básica instalada na aceitação de si próprio, porém enquanto ela se resigna e tenta pensar-se dentro da vida, ele entende sua vida como um fato consumado.

A sociedade representa a última dimensão que dificulta ainda mais a acolhida de Macabéa. Ela se introduz na história pedindo desculpas¹⁸² e a percorre com esse condicionamento, pois aprendeu a carregar culpas sem questionar o porquê das mesmas¹⁸³. As amigas da pensão acham-na estranha, Glória a esnoba, a chefia acha que ela, além de feia, trabalha mal. Suas buscas amorosas são equivocadas: ela flerta com um segurança do metrô, mas que a olha apenas porque ela está cruzando na faixa amarela de segurança indevidamente. Acha que está sendo paquerada por um homem de óculos escuro num bar, mas só depois verifica que ele é cego. São sinais que indicam diretamente para ela sua importância dentro da sociedade, ou seja, nenhuma. Portanto, a rejeição e a incompreensão pelas quais passa Macabéa, exigem dela um sacrifício amargo para o encontro de seu amor próprio; ela precisa antes de tudo, existir. Esses fatores combinam-se motivando-a a descobrir seu universo a cada novidade que chega aos seus sentidos. No auge da desesperança ainda procura uma cartomante que venha contribuir para a abertura de seus horizontes, um auxílio que em meio à alegoria a conduz para a morte. Nada se realiza e o descaso social prevalece.

Anjos do Arrabalde concentra seu enfoque sobre as dificuldades do olhar masculino diante do feminino dentro dos aspectos sociais desencadeados na periferia. Cada mulher suscita uma face desse problema levantando seus direitos, muitas vezes de forma silenciosa. Todas começam a história como vítimas do sistema social em que estão instaladas para depois reagirem a ele, mas sem revanches ou grandes lições morais. Não ocorrem discursos sobre a falta de sensibilidade do homem. Elas agem conforme as circunstâncias da realidade apresentada. Ana acaba por representar a moça que inspira submissão e por isso além de ser violentada, recebe assédios sexuais de rapazes na rua. Rosa procura atender às determinações de Soares desde a rapidez dos encontros até um melhor desempenho

dentes de ouro, ostentando na boca o orgulho da pepita, da estátua, incapaz de reações humanas, animal irracional já petrificado por dentro, Macabéa ao contrário, possui uma alma sensível ...". Ver: Nazário.1986. p. 4.

¹⁸² No livro, os comentários iniciais atentam para este sentimento de culpa que de antemão é um requisito para que a personagem carregue sobre seus ombros todas as dores do mundo.

¹⁸³ Através da passividade de Macabéa, de "não ser" para o mundo, a diretora se propôs a fazer da personagem uma grande metáfora do Brasil. Ver entrevista: Revista *Filme cultura*.1988. p. 64-65. Ela resume: "é uma personagem que retrata o subdesenvolvimento mental do nosso país". Ver: Revista de Cinema – *Cisco*. 1986. p. 7.

sexual. Ele no entanto, não percebe as vontades dela e nem se preocupa com o rumo que as coisas possam tomar entre eles.

Desde o momento em que se assumiu como dona de casa, Carmo não é ouvida quanto aos seus objetivos profissionais. Suas dúvidas silenciosas percorrem toda a narrativa, até se consumir sua decisão definitiva. Dália, apesar de mais independente, não vê possibilidades de demonstrar seus sentimentos mais profundos para uma sociedade que a discrimina, ora com maior, ora com menor intensidade. O que se vê no decorrer do filme é uma inversão de ações que provocarão em todos os homens a perplexidade. Ana se vinga do companheiro e de Nivaldo e duas cenas após, Rosa corta os pulsos. Esta seqüência merece destaque: abre com uma menina lendo uma poesia de Jorge de Lima na sala de aula e fecha-se com Rosa de mãos para o alto no campo de futebol, como numa batida policial, tendo ao fundo, em *plano geral*, todo o panorama da periferia. A locação feita numa parte alta do bairro tendo Rosa em primeiro plano, paralisada, olhando para a frente, rememora as referências da imolação e do suplício de Cristo na cruz do calvário, reforçando iconologicamente a densidade dramática da cena cuja, personagem é o bode expiatório das situações vividas pelas mulheres dessa narrativa.

As atitudes inusitadas prosseguem nas outras personagens. Carmo rompe com Henrique para voltar ao trabalho, Dália decepciona-se com Carmona e Fernanda pela falta de ética de ambos em querer explorar de maneira sensacionalista o caso de Rosa - a cena não deixa claro, mas tudo indica que ela rompe com Carmona. Vê-se que a sexualidade feminina no contexto da periferia não é respeitada e tampouco valorizada; o sexo é algo quase animal, uma necessidade unilateral que precisa ser saciada no momento em que se precisa dele. Este desrespeito garante o domínio machista nas relações, mas as atitudes das personagens questionam e afrontam o modelo instituído, procurando relações mais completas. A convicção com que cada uma manifesta suas vontades constrói a imagem similaridade entre elas e torna-se o fio condutor social da história, paralelo ao ambiente do bairro periférico que produz os desafios enfrentados.

Algumas estratégias para garantir a privacidade dos sentimentos são acionadas nesse contexto. A que se faz comum nas quatro personagens principais é, certamente, o poder de dissimulação. Rosa finge ser fértil, Carmo mente sobre sua exoneração na escola, Dália nunca confirma sua homossexualidade, Ana esconde sua força atrás de uma fragilidade aparente¹⁸⁴. Essas

¹⁸⁴ Há uma música de Caetano Veloso intitulada "Dom de iludir" que é uma resposta feminina a "Prá que mentir", música de Noel Rosa explicando esse tipo de comportamento que parece ser algo difundido culturalmente nas artes em geral no Brasil sobre a dissimulação feminina diante da opressão masculina. Numa das passagens, a letra de Caetano sintetiza: "... você diz a verdade, a verdade é seu dom de iludir, como pode querer que a mulher vá viver sem mentir ..."

atitudes procuram resguardar os horizontes afetivos dentro de um jogo cujas regras confundem amor, poder e verdade. Para não se colocarem em risco seus sentimentos e perspectivas opta-se pelo caminho das meias verdades. Desse modo, mesmo sofrendo toda a pressão social ao redor, elas conseguem manter um olhar distanciado das relações que vivem e discernir como trilhar cada alternativa. Com decisões mais radicais e até exaltadas, essas personagens mostram que seu lugar no dia a dia do bairro é conquistado palmo a palmo, falando, calando ou agindo de maneira mais contundente no intuito de verem correspondidos seus anseios afetivos. Porém, como constatam que a compreensão de seus sentimentos é lenta e às vezes nula, elas criam rumos mais sinuosos.

*

A densidade emocional contida na busca de novos rumos sociais nos três filmes, não se sobrepõe, nem supera as necessidades das personagens. Assim, o homicídio executado por Ana, a atitude de Rosa e os conflitos de Carmo para voltar ao trabalho, configuram reações agressivas que devolvem da mesma forma ao social aquilo que recebem. Fausta não sente remorso ao deixar que os homens morram no barraco. Nessa hora ela sai para a favela submersa e olha para o horizonte vislumbrando-o com esperança num futuro melhor. Romana e Maria sofrem com o rompimento de Tião, mas este desfecho fortalece ainda mais a imagem de pessoas justas consigo próprias e com a sociedade, confirmando a escolha pelo caminho certo segundo a lógica da história. Macabéa representa as tantas mulheres que não se descobrem, sem voz, nem autoridade suficiente para construir seu próprio caminho. Há uma permuta de situações contínuas que integram o social e o particular que mantém um diálogo no qual as mediadoras femininas espelham as circunstâncias da vida metropolitana atuando sobre ela, exceto Macabéa, de maneira ativa. Não se omitem, nem são sujeitos passivos, ao contrário, tomam posição e interferem em situações conforme suas consciências.

Não há nesses filmes uma polarização entre mulheres boas ou más como no cinema clássico, aliás eles rompem com aquele modelo de mulher fetichizada, símbolo apenas da atração masculina¹⁸⁵. Elas são apresentadas da perspectiva de seus sentimentos e expectativas, sem recursos impactantes dos clichês de beleza: roupas, jóias, maquiagens perfeitas. Também por terem explorados mais seus perfis pessoais podemos observar a solidariedade e o companheirismo entre si como fator importante na luta pela sobrevivência em locais ameaçadores. São pessoas comuns que traçam suas

vidas apenas para colherem dela alguns bons momentos. Por esses aspectos, os filmes se aproximam em muito de um cinema realista¹⁸⁶. Acrescentem-se a isso, mais alguns elementos em duas obras de diretores que carregam influências de movimentos dos quais fizeram parte: *Anjos do Arrabalde* com heranças do *Cinema Marginal*, tanto pela narrativa fragmentada como pelas personagens transgressoras e imorais¹⁸⁷ e *Eles Não Usam Black-tie* de um diretor vindo do *Cinema Novo*, totalmente identificado nesse filme com o realismo socialista.¹⁸⁸

Pode-se notar que os caminhos trilhados por todas essas personagens as incluem num processo de transformação no qual elas são o motor do mecanismo social. Os filmes salientam os aspectos do trabalho feminino em oposição ao masculino. Deixam a impressão de que as mulheres além de trabalharem mais que os homens, conquistaram novos espaços que antes não lhes pertenciam. E pelas suas vivências em tantos ambientes diferenciados, passaram a adquirir uma nova consciência do mundo. Aprenderam a conviver com os desafios, com as ameaças de inimigos e a falar de seus anseios, muito mais do que de seus direitos. A cada uma das personagens também coube uma forma de reação e emissão de opinião, mas em todas se fez presente a imagem de ousadia e da busca, surgindo o trabalho como a saída para vários dilemas, principalmente de afirmação perante a sociedade. As imagens mostram que apesar disso, não há sinais eficientes de legitimação desse grupo. Seguem-se planos onde a mulher detém o controle da situação ou abre novos caminhos, mas o conflito com as regras sociais e com o universo masculino permanece forte.

São narrativas diferentes, personagens que se deparam com situações específicas, mas que buscam, antes de tudo, sua realização pessoal. Essa semelhança não me parece casual: num período de lutas operárias, no início da década, a mulher se alia ao homem contra o poder repressor e no final deste período, sob resistências dos homens e da estrutura social, começa a consolidar sua posição no espaço profissional, com mais liberdade. A narrativa de convivência com o poder efetivada de maneira similar, destaca as potencialidades femininas numa década em que a emergência de suas reivindicações coincide com a busca por maior liberdade de expressão e novas perspectivas sociais num âmbito geral no país. Há um sacrifício permanente das personagens no decorrer das histórias, nas quais buscam equacionar adequadamente racionalidade e sentimentos. As dificuldades em garantir o espaço feminino no mercado de trabalho repercutem nas relações afetivas e evidenciam os

¹⁸⁵ Sobre esta construção clássica da imagem feminina voltada exclusivamente para o espectador masculino, ver: Kuhn, 1991.p. 74-77.

¹⁸⁶ Idem. p. 145.

¹⁸⁷ Ver na Introdução as características do Cinema Marginal.

¹⁸⁸ Kuhn, 1991.p.155-158. A autora cita inclusive que na narrativa do filme *La sal de la tierra* as mulheres passam por um progressivo compromisso de apoio a seus maridos operários e despertam também, para a defesa de suas próprias reivindicações.

problemas com o poder. Não há uma fragmentação da vida, como pudemos observar no capítulo anterior, ao contrário, questionam-se as resistências e garantem-se os lugares conquistados.

Há um conflito sensível entre o discurso contido no universo do trabalho que ainda espera dos homens a iniciativa para a ação e a emergência dessas mulheres que querem concretizar suas potencialidades. Nesses filmes os homens são ou dependentes, ou impotentes ou imaturos diante dessas mulheres. A dificuldade em assumir os diversos papéis exigidos socialmente, a necessidade de manter certos padrões, sejam eles de gênero ou de classe social, colocam em xeque todos esses papéis. Mas em cada história é a mulher quem define os rumos e seus desfechos. Os pontos de vista na vida da periferia, a condução dos diálogos e suas resoluções, tudo emana dos olhares femininos. As expressões dessa época de transição soam muito mais como um desabafo, do que como uma novidade uma narrativa dentro das relações de gênero. Aliás, absolutamente, não há mudanças fundamentais de comportamento, nem estruturais indicando que houve uma sensibilização capaz de mudar os modelos instituídos. Tudo continua sob os mesmos referenciais, com a diferença de que essas mulheres aprenderam, cada uma a seu modo, a manifestar suas vontades.

Essa diversidade de mulheres de classe popular apresenta um primeiro dado relevante que as distingue de outras: são elas que narram suas vidas e fazem isso com a propriedade do discurso de suas palavras e sentimentos. A busca que realizam transita entre o interior e exterior de si mesmas, mas não se fixam na realização de desejos impossíveis. O fato de questionarem suas condições e buscarem outras vias de realização, diferentes daqueles já traçadas inicialmente nas histórias, as faz originais. Um segundo ingrediente colocado pelos diretores, atenta para o fato da transformação ocorrer num cotidiano que não corresponde mais às expectativas pessoais de cada uma e que por essa razão, precisa ser repensado. Um último elemento que figura diluído na ação dramática é a emergência de uma nova mulher que constrói um novo lugar no seu meio, diferente daquele tradicionalmente reproduzido pela sociedade. Esse fator dá dinamismo aos filmes ao provocar reações diversas nas personagens das quais destacam-se a surpresa ou a rejeição tanto do universo masculino, como daqueles que compactuam com os condicionamentos sociais voltados à conservação das regras estabelecidas.

Percebe-se nas obras que a proximidade da câmara com as personagens femininas, repleta de planos médios e *closes*, busca uma intimidade que aproxime o espectador de seus sentimentos. Para isso fixam-se diretamente no reconhecimento dos dilemas pelos quais passam essas mulheres demonstrando nas suas situações vividas os diversos caminhos que abrem para realizar seus objetivos suas intenções. O confronto inevitável com os próprios condicionamentos, descobertas interiores e

exteriores, conflitos sociais e pessoais, se fazem presentes em cada seqüência. Dão assim, os contornos necessários de um quadro de mulheres cujos níveis social e cultural se diferem, mas que se identificam na busca pela realização pessoal. Elas inovam pela ousadia em dizer o que pensam, incomodam pela forma como agem. Estes aspectos traduzidos aqui pela ótica da afetividade trilham percursos que evidenciam personagens de personalidade verdadeira e objetiva.

Essa análise procurou demonstrar que o dinamismo dessas mulheres buscando integrar-se as tantas situações que lhes são impostas socialmente, passa pelos caminhos de suas inquietações e sentimentos. A circunstância de classe popular é o elemento mediador da relação delas com o espectador. Através delas pode-se perceber as afinidades e diferenças de temáticas levantadas pelos cineastas, mas principalmente modificar ou ampliar a compreensão destes universos. Participantes integrais da sociedade moderna, estes grupos femininos apresentados personificam pessoas que estão no cotidiano de qualquer cidade. Como que desfazendo-se dos modelos mitológicos da mulher cinematográfica, elas se apresentam diante do público com seus anseios e desencantos. Porém nas histórias, não esperam complacência daqueles que as rodeiam. Estes são filmes narrados por elas e seus olhares traduzem os difíceis acertos dentro de uma sociedade que resiste em aceitar novas atitudes.

IV. EMERGÊNCIA DO COTIDIANO E CIDADANIA

*Entre o pintor e a pintura
Somos a angústia indistinta
Querendo ser na moldura
Um pouco mais do que tinta¹⁸⁹*

Nas concepções sobre participação popular no Brasil nos anos 60, predominava o entendimento de que as classes trabalhadoras correspondiam a uma massa amorfa que precisava ser conscientizada¹⁹⁰. No entanto, dos anos 70 até meados dos 80 essa massa dispensou definições e construiu sua maneira própria de ação para suprir suas necessidades na sociedade. As classes populares desenvolveram seus próprios instrumentos de luta e diante da omissão do Estado, conquistaram seus direitos através da organização na sociedade civil. Nesse momento rompe-se radicalmente a imagem de um povo passivo e cria-se outra nova e oposta. Agora o popular é ativo na história do país, rejeita a política do Estado-nação e busca realizar seu próprio processo de mudanças. O campo intelectual, já abalado com a crescente crise das análises marxistas tradicionais e motivado com o avanço de segmentos da intelectualidade que discutiam o conceito de sociedade civil de Gramsci¹⁹¹, também contribui para a percepção do valor político do senso comum, que entra em oposição ao lado perverso do chamado centralismo democrático. Pode-se constatar portanto, que a atuação inovadora das classes populares modificou as posturas em todos os setores sociais no país.

A maioria do filmes em questão não discute esta organização, mas projeta diferentes maneiras de entender como vivem essas classes, quais são suas necessidades - segundo os cineastas - e o que precisam para transformar suas vidas. Ao que tudo indica nessas obras, esse tipo de população não é mais aquele que apenas sofre sem saber reivindicar. Inversamente, a seu modo, luta e se organiza, como apontam *Eles Não Usam Black-tie* e *O Homem que Virou Suco*. Entretanto, nos filmes já de meados da década de 80, revela-se uma outra face dessas classes: mais individual e sem a presença do Estado. Os discursos por cidadania e participação se diluem e não ocorrem situações de confronto com os poderes institucionais. Estas obras trazem à cena personagens que acreditam apenas nas suas próprias capacidades para sobreviverem. Talvez a herança dos problemas sociais gerados na década de 60, 70 e início de 80, tenham mudado as perspectivas desses grupos situando estes filmes sob outros referenciais.

¹⁸⁹ Antonio de Oliveira escreveu esta trova especialmente para este trabalho.

¹⁹⁰ Refiro-me aqui ao manifesto do CPC e a pensamentos de alguns grupos da classe média militante da esquerda política na época.

¹⁹¹ Doimo. 1994. p. 75.

O Homem que Virou Suco e *Eles Não Usam Black-tie*, notabilizam-se por serem filmes preocupados em demonstrar a importância da organização popular e da luta contra o autoritarismo. As outras narrativas optam por caminhos individuais, num universo que não apresenta os grandes sinais da efervescência política que estavam ocorrendo naquele período. Dos grandes centros urbanos vinham as maiores manifestações políticas, assim como os problemas sociais. Porém as imagens omitem os movimentos populares, tanto da periferia quanto das áreas centrais das cidades. Entretanto, as más condições de vida desses grupos continuam sendo explicitadas com uma marca realista¹⁹² pouco vislumbrada no cinema nacional anteriormente¹⁹³. Comparando o contexto histórico que originou o neo-realismo na Itália e os filmes deste trabalho, veremos que as circunstâncias de suas criações se assemelham. O neo-realismo se desenvolve durante a vigência do fascismo e floresce no pós-guerra. No Brasil, houve a lenta transição democrática da ditadura para a Nova República e desta, para um período de consolidação democrática.

A intenção cinematográfica em expor o popular e a pobreza no país, se identifica com aquela do neo-realismo. Procurava-se chamar a atenção do espectador para o reconhecimento de seu país e para a necessidade de mudanças. *Eles Não Usam Black-tie* possui uma marca que reforça estes discursos, pois sua história teve origem na peça teatral escrita após a morte de Getúlio Vargas, em pleno desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek. A preocupação dos cineastas em exibir as raízes populares e as condições limitadas para produção dos filmes levaram ao ressurgimento de um referencial neo-realista à brasileira¹⁹⁴. Porém, as comparações não se estendem além deste território. Obviamente as obras produzidas no neo-realismo italiano, além de constituírem um movimento relativamente coeso, tiveram um conteúdo crítico muito mais profundo. No Brasil, ao escolherem os vários aspectos da vida cotidiana dos cidadãos comuns, os cineastas registraram em seus filmes as consequências da mudança do comportamento social. Descobririndo a si mesmas, expandindo-se ou resignando-se, as personagens dessas classes, são vistas nas obras como agentes interlocutores da realidade no país.

Estruturadas sobre a vida cotidiana, várias temáticas resultantes das relações no universo urbano já foram suscitadas. Mesmo sem discursos politizados, a busca pelo exercício, cada vez mais amplo da cidadania, encontra-se subjacente na apresentação de todas as histórias afirmando-se como um fator emergente da época. Essa busca deriva dos problemas oriundos de um conjunto de seguidas

¹⁹² Este cunho de cinema realista tem influências do cinema europeu do pós-guerra que também se volta para o cotidiano das classes populares e seus problemas. Ver: Sorlin. 1985. p. 197

¹⁹³ Ver introdução deste trabalho.

¹⁹⁴ Racz. 1987

crises. A crise internacional do petróleo em 1972, do “milagre brasileiro” e a institucional do regime militar começam a dar os primeiros sinais de que a “paz” era realmente passageira. A pressão de grupos democráticos contrários à ditadura: Direitos Humanos, OAB, SBPC, Comissão de Justiça e Paz da Arquidiocese de São Paulo e campanhas como a da Anistia iniciada em 1974, especificam o quadro de resistência política. De outro lado, nos setores populares havia um processo de organização de grupos surgidos dentro da ala progressista da Igreja Católica e nos bairros. Eles lutavam por melhores condições de vida na periferia das metrópoles, mas também estavam sintonizados com a diversidade das lutas no país.

Esse panorama mostra que a grande questão em voga nos anos 80 é a democracia. Como se deve conquistá-la? Quais os critérios para desenvolvê-la e mantê-la? A saída vinha dos discursos pela cidadania e por mais participação na sociedade brasileira daquele contexto. Cidadania é um conceito mutável na história. Sempre envolve interesses específicos ligados às classes sociais nas diferentes épocas entre os diversos grupos sociais. Assim, Locke, Hobbes, Rosseau, Marx, dentre outros, fizeram suas análises e deram ênfase a algum aspecto contido nessa noção, mas não cabe aqui detalhá-las¹⁹⁵. Para o presente estudo satisfaz dizer que a cidadania é um advento decorrente do próprio processo de mudanças econômicas e políticas burguesas que centralizaram na cidade as condições de produção para a vida da sociedade.

No sentido político, ser cidadão é participar ativamente da vida da cidade, agir segundo suas exigências e usufruir de seus benefícios ou seja, participar efetivamente da sociedade através dos seus vários mecanismos. Para ser sujeito de direitos e deveres portanto, este cidadão precisa estar provido de todos os requisitos que a cidade determina para sua integração e esta deve fornecer-lhe: formação escolar, moradia, transporte, trabalho, alimentação, etc¹⁹⁶. É exatamente nesse ponto que começam os problemas, pois a grande maioria da população se vê desprovida ou mal servida por esses equipamentos públicos. Retomando os filmes deste trabalho, pode-se verificar pelas imagens quais as condições de cidadania e de não-cidadania apresentadas. Mesmo sem desenvolver cenas diretamente ligadas à participação como uma luta para garantir os direitos, a maior parte destas obras, evidencia aqueles que precisam vê-los respeitados.

Logicamente, estes filmes não constituem manifestos políticos. Não se reduzem a pregações dos diretores sobre a necessidade de mudanças sociais. Eles são o fragmento de uma parte da vida das personagens e de partes específicas das cidades. A democracia, a cidadania e - não por acaso - a

¹⁹⁵ Para os interessados nessa discussão em especial, ver: Covre. 1986. p. 161-188

¹⁹⁶ Saviani. 1986. p.74-75

emergência desses grupos com voz ativa, condutores de suas histórias, constituem os referenciais para discernir as escolhas feitas pelos cineastas. Como já foi visto, cada diretor preocupa-se em mostrar um tipo de aspecto dentro de todo esse contexto social. *Eles Não Usam Black-tie* está firmado no conflito dos operários, *Anjos do Arrabalde* na vida de professoras da periferia e na violência reinante no local. *A Hora da Estrela* trata da vida de uma migrante nordestina e suas constantes descobertas diante de uma metrópole excludente. *Beijo 2348/ 72* se baseia na relação entre a burocracia e a vida de um operário nos anos 70. *O Homem que Virou Suco*, trabalha a questão do choque cultural do migrante. *O Romance da Empregada* conta a vida de uma empregada doméstica na cidade do Rio de Janeiro.

Grande parte das personagens dos filmes analisados não possui a politização que se acreditava existir de maneira generalizada nas classes populares dos anos 80. Os filmes ilustram os novos eixos de relações sociais no Brasil a partir da emergência dos problemas cotidianos e suas implicações, preocupações e conflitos de determinados grupos. Estes aparecem em maior ou menor grau nas narrativas sobre moradia, violência, transporte, relacionamentos e trabalho ou simplesmente ligado a buscas de expressão pessoal. São repetitivos tanto pelos gestos do trabalho como fora dele. Da detecção crítica destas repetições apontadas nos dispositivos que vão e voltam durante os dias e semanas de maneira linear ou cíclica¹⁹⁷ se torna possível abrir caminhos para rompê-los e criar algo novo nas relações sociais. Nesses filmes, a vida cotidiana inicialmente apresentada mostra processos aparentemente irreversíveis. Mas a introdução de acontecimentos inusitados evidenciam as contradições ideológicas e sociais que levam a questionarem-se as situações vividas provocando rupturas.

Em *Eles Não Usam Black-tie* a greve traz à tona as contradições. Em *Anjos do Arrabalde* é justamente a violência o instrumento que todas as vezes quebra - apesar de aparentar fazer parte do cotidiano - o ritmo das personagens, levando-as à busca de um rompimento. Jogam-se com valores paradoxais, onde ao mesmo tempo o problema é uma das soluções para a mudança. A crítica que aparece nessas duas obras permite desvendar, através do dia a dia das personagens, os resultados de uma “abertura política” que, contraditoriamente, colheu e aplicou os ensinamentos do período autoritário no cotidiano das classes subalternas.

O foco principal nesse capítulo está na análise dos aspectos levantados até aqui. Mas não simplesmente porque são a consequência de acontecimentos provenientes do regime militar. Eles se

¹⁹⁷ Estou me apoiando em noções do cotidiano de Henri Lefebvre que dialogam intimamente com várias passagens desses filmes. Ver: Lefebvre, H. 1972. p. 29

constituem na verdade, como ingredientes que pautam a trajetória tanto de pessoas comuns, quanto dos agentes históricos concretizados nessas personagens. O cotidiano provém de uma modernidade que criou todos os processos repetitivos atuais e dificultou o desenvolvimento criativo do ser humano. No entanto, quando chega a limites que bloqueiam as potencialidades, desenvolve-se conscientemente ou não, um processo de insurgência que constrói novos caminhos. Nos filmes eles ocorrem através do lazer, da greve, da violência, da convivência com as pessoas, da festa¹⁹⁸ (os bailes frequentados pelas personagens). Todas essas situações compõem fatores que mudam o eixo das relações rotineiras.

Os filmes também revelam a crença dos cineastas de que essas classes são potencialmente transformadoras. Porém, eles se preocupam mais em mostrar como estas dinamizam a vida metropolitana, do que como se insurgem. Este capítulo busca observar em que situações se realizam as abordagens cotidianas que despertam discussões para a temática da cidadania em suas diversas nuances. De antemão, é preciso considerar que essa vida cotidiana não é algo estático que possa ser delimitado. Pelo contrário, ela é um processo dinâmico em razão das próprias condições do mundo moderno que a criou. Outra ressalva: os filmes não têm esse tema como objeto central de suas narrativas. Ele aparece apenas permeando as relações entre as personagens. É o enfoque desta análise que o prioriza para dar a ele características que, diluídas nas atividades das personagens, tornam-se relevantes para a compreensão do contexto.

IV.1. A Vida na Metrópole

A vida metropolitana é marcada por um conflito que envolve os relacionamentos e a dificuldade para entender os mecanismos de mudança. Ele surge das situações concretas apresentadas pelos filmes conjugando as condições de vida das personagens, suas atitudes e a intolerância das relações decorrentes do ritmo urbano opressivo. O descaso do Estado frente às classes populares leva-as a lutarem por si mesmas pela realização de uma vida melhor. Porém, esta luta não se traduz apenas na organização popular. Nos filmes ela acaba aparecendo na medida em que as personagens começam a descobrir suas potencialidades, tanto nos sonhos quanto na busca dos direitos ou então na própria necessidade de sair da condição em que vivem. Assim ocorre no *Romance da Empregada* com o projeto de Fausta buscando sair da favela, em *Anjos do Arrabalde* na seqüência da praia ou então no *Beijo 2348/ 72* quando Norival pensa em Catarina nos seus vários devaneios.

¹⁹⁸ Idem, p. 50

Em geral, as condições de vida das classes populares apresentadas pelo cinema não espelham necessariamente sua real situação. Muitas vezes isso não acontece por motivos plásticos ou pela intenção de camuflar a realidade. Dadas as demasiadas nuanças desses grupos, geralmente certas particularidades fogem, até dos olhares mais sensíveis identificados com os problemas populares. Deve-se também considerar que estes olhares não são ingênuos. Todos possuem suas ideologias ou estão desprovidos de alguma mais consistente, mas não estão isentos delas. Os cineastas que realizaram os filmes contidos neste trabalho, nesse aspecto, demonstram grande sintonia ao apresentarem as classes populares. Alguns tiveram sua formação em fontes de inspiração socialista e desenvolveram suas narrativas com esses pressupostos. Particularmente é o caso de Leon Hirszman¹⁹⁹ e João Batista de Andrade²⁰⁰ que sempre afirmaram sua identificação com a temática brasileira popular e sua afinidade com o marxismo. A visão multifacetada do universo urbano possibilita estabelecer contrastes que aproximam o espectador das problemáticas da classe popular. Ao revelar as identidades e alteridades, este tipo de abordagem contribui para o aumento da sensibilidade e da compreensão diante da diversidade humana.

IV.1.1. As condições de vida precisam ser transformadas

Podemos olhar as condições de vida das classes populares sob dois ângulos. Um que demonstra apenas as tristezas e dificuldades que a metrópole proporciona aos grupos desfavorecidos. Outro mostrando como estes grupos convivem com essa realidade. A segunda opção foi a escolhida pelos diretores. Em suas narrativas verificam-se poucas lamentações diretas sobre os problemas e sempre surge, através das personagens, uma nova leitura das vivências. Por exemplo, em todos os filmes onde o transporte está presente as personagens criam uma alternativa que amenize seus aborrecimentos diante das condições de superlotação que estão enfrentando. No *Romance da Empregada* todas as mulheres se divertem conversando. No *Beijo 2348/ 72*, Norival, Catarina e Claudete, usufruem disso no ônibus para liberarem seus prazeres.

A vida societária no bairro, em *Eles Não Usam Black-tie*, é consequência dos desequilíbrios sociais causados pelo jogo de interesses e pela dominação. Os momentos que revelam conflitos orbitam no nível pessoal e social, catalisados pela imagem da polícia: a batida policial no início do filme, a sondagem próxima à igreja, a conversa de Tião e Otávio no bar seguida da morte do

¹⁹⁹ Leon era marxista, membro do PCB, um dos fundadores do CPC da UNE e membro do grupo Cinemanovista. Teve influência direta de Marx, Walter Benjamin, além de Spinoza e Freud. Ver: Salem. 1997, p. 43-66

²⁰⁰ Ver entrevista: Revista: *Filme-cultura*. 1986. p. 40-46. Nesta entrevista o cineasta deixa claras suas posturas ideológicas em favor da luta de classes e do papel do intelectual como elemento revolucionário no processo de luta dos trabalhadores.

marginal e a morte do pai de Maria (sob o mesmo discurso da segurança, revela-se sua ausência). Essas cenas indicam problemas de desemprego e marginalidade que fazem parte da mesma situação conjuntural. O cerco militar não garante nenhuma tranquilidade no cotidiano dos moradores. Ao contrário, deixa um clima de tensão constante, além de instituir um controle que supera a idéia de proteção.

A presença freqüente da polícia no filme, registra a sensação de desconforto causada pelos órgãos de repressão desta história que, ambientada no início dos anos 80, exercia forte influência na vida urbana brasileira, ainda sob o regime militar. Observando estes elementos, Jean-Claude Bernardet vê nos marginais e nas divergências entre os operários uma explosão idêntica de revolta contra esse cotidiano²⁰¹. A falta de segurança no bairro se estende de maneira semelhante em *Anjos do Arrabalde*, porém com uma polícia mais envolvida nas relações pessoais das personagens: Gaúcho é um delegado que tenta uma aproximação afetiva com Rosa. Ainda assim, sua imagem é a de um mau caráter e revela a incompetência da entidade policial na região.

A ausência de conforto e lazer é compensada com os botequins onde geralmente os homens se reúnem para jogar ou beber. Mas a vida social nesses lugares não é expressiva, apenas ilustra locais de passagem. As más acomodações nas moradias criam o ambiente para a intolerância entre as personagens, pois traduzem continuamente a elas as dificuldades de um espaço reduzido que sufoca a cada dia suas perspectivas. Historicamente, a moradia urbana teve seus problemas agravados em decorrência de uma expressiva redução dos investimentos públicos e privados nas obras de urbanização das cidades desde os anos 70. Neste período, a construção civil se volta mais para obras de grande porte e não para casas populares. Com isso surgem entre os próprios moradores do bairro propostas para construções em regime de mutirão, dada a falta de alternativas no mercado imobiliário regular - como acontece numa cena em *O Homem que Virou Suco*.

As moradias compreendem também os cortiços ou então favelas de beira de rio, conseqüência do rápido adensamento populacional como no *Romance da Empregada*. A distância dos bairros em relação às áreas mais privilegiadas da cidade ocorreu em decorrência da valorização do uso do solo que reservou as regiões com melhor infra-estrutura para a força do capital no mercado imobiliário. Para sobreviverem, as classes populares foram obrigadas a ocuparem áreas ociosas, muitas delas insalubres, constituindo favelas ou comprando terrenos em locais de baixo custo, geralmente em áreas íngremes e montanhosas, como as imagens vistas dos bairros nos filmes que se passam na cidade de São Paulo.

²⁰¹ Bernardet. 1986. p. 64.

Outra alternativa que também aparece é o BNH, como verificamos em *Anjos do Arrabalde*. Contudo, esse órgão acabou entrando em colapso devido à má administração de recursos recebidos. No caso de São Paulo, diante de toda a especulação imobiliária as periferias metropolitanas cresceram com as auto-construções. De 1973-75 a 1988, os índices de moradores em favelas e nos cortiços de São Paulo foram de 1% e 9% para 7% e 28%, respectivamente, correspondendo a 1/3 dos paulistanos. A proliferação das favelas no Rio de Janeiro, estendendo as fronteiras daquelas já existentes²⁰², também é resultante da crise econômica e da crise habitacional dos anos 80. A questão do desrespeito à cidadania se dá dessa forma nesses campos. Observa-se assim, que os indivíduos que constroem a cidade não têm direitos, benefícios e acesso ao que ela pode proporcionar.

O recurso narrativo dos cineastas ao apresentarem personagens com atitudes impulsivas, projeta ao mesmo tempo a espontaneidade e a ignorância geral sobre as verdadeiras causas dos problemas. As dificuldades materiais cotidianas tornam insustentáveis as relações. Apesar de cada cineasta ter produzido sua obra em anos diferentes, possuir seu estilo próprio e preocupações bem distintas, este panorama social das carências da cidade percorre um caminho comum. Ao que parece, ele não mudou muito no decorrer da década, mesmo se lembrarmos do *Beijo 2348/72* que trata dos anos 70. O principal recurso para mostrar a intolerância entre as personagens está nos próprios diálogos. Praticamente todos falam alto, se desentendem, se agridem verbalmente - alguns até fisicamente. As conversas são curtas e todas as discussões não se prolongam muito, a não ser em algumas passagens de *Eles Não Usam Black-tie* e em *A Hora da Estrela*.

A meu ver, essa coincidência de visões dos cineastas sobre a dificuldade de diálogo das classes populares, traduz muito mais as conseqüências do contexto de uma época onde tudo está se recompondo em termos democráticos - inclusive o hábito de falar e ser ouvido - do que em espelhar realmente suas incapacidades discursivas ou reflexivas. Logicamente, observando no âmbito específico, alguns realçam mais esse aspecto e outros menos. No *Romance da Empregada* isso é dito diretamente; a dificuldade de relacionamento entre as personagens é explícita. A maneira como vivem é uma resposta imediata a esta vida degradada e subumana na qual muitos outros também foram lançados.

²⁰² Fontes: 1973/5, *Caderno especial n.º 1 e Diagnóstico sobre o fenômeno do cortiço no município de São Paulo*, Secretaria do Bem-Estar Social do Município de São Paulo; 1980, *Plano de Governo*, Coordenadoria Geral do Planejamento do Município de São Paulo, 1988, *Secretaria de habitação do Município de São Paulo*.

IV.1.2. Desafios e alguns sinais de mudança no cotidiano

Para cada dificuldade colocada pelas circunstâncias, se impõe às personagens um grande desafio que cobra posturas pessoais e uma decisão sobre suas próprias vidas. Cada uma delas tem em suas mãos a possibilidade de ver realizados seus direitos de cidadania. Estes não são apontados com essa denominação, mas nas entrelinhas é essa a discussão que prevalece nos filmes do período. O desfecho de cada história é singular e diferenciado dos demais, mas no panorama geral todos deixam uma perspectiva de continuidade ou definição pelas próprias personagens.

Em *O Homem que Virou Suco*, Deraldo conquista o direito de divulgar sua arte, mas sabe que a luta apenas começou. Quando acontece a enchente na casa de Fausta, no *Romance da Empregada* ela decide que vai continuar lutando por aquilo em que acredita. Tião e Maria em *Eles Não Usam Black-tie* tomarão seus rumos individuais. Em *Anjos do Arrabalde* Carmo volta a lecionar e as outras personagens deixam em aberto suas novas perspectivas. Em nenhum caso vislumbram-se situações negativas. Elas continuam seguindo suas vidas e da maneira como é construída a narrativa do filme, são as mulheres que continuarão intervindo nos rumos da convivência no bairro. *Beijo 2348/ 72* apresenta um final feliz, mas deixa em aberto como ficará a vida de Norival. A exposição da vida dessas personagens populares demonstra, além das predileções dos cineastas por determinados grupos sociais, a preocupação em destacá-las como agentes ativos da história do país. Deixam registrado assim, um sentido de construtores da memória popular para esses inumeráveis anônimos da sociedade.

Além das situações colocadas no tópico anterior surgem outros problemas ligados às relações sociais das personagens. No *Romance da Empregada* a questão posta para Fausta não é simplesmente sair de sua casa e mudar de bairro, mas ver sua juventude colocada diante da velhice de seu Zé. Esse é um dilema que não a preocupa, mas que constantemente aflora como a questão do futuro difícil das classes populares. Suas personalidades se contrapõem: enquanto ela é jovem, ágil nos pensamentos e atitudes e vive com pouco dinheiro, ele está num processo inverso, de degeneração, doente sem o controle de seus bens. Ela se submete a esta situação não apenas para apropriar-se de suas posses. A velhice a instiga a tomar atitudes em relação à sua própria vida. Os dois estão buscando a realização de sua cidadania, mas não conscientemente no sentido participativo.

Seu Zé possui interesses sexuais e ela financeiros. Ambos buscam exercer, à sua forma, uma participação dentro da sociedade. Ambos são excluídos da esfera do lazer, ele pela condição de pessoa idosa e Fausta por ser uma pessoa pobre. Esse encontro da juventude com a velhice permite a superação dessa privação. Eles descobrem, na diversão, possibilidades de quebrar-se a determinação

social que segrega jovens e idosos, pobres e ricos. A questão da velhice propriamente não preocupa a Fausta, mesmo que, em determinadas situações, ela se veja obrigada a amparar seu Zé. Estas demonstram a necessidade vivida pelas classes populares de se solidarizarem entre si. Mesmo com impaciência e comportamento tempestuoso, as reações de Fausta em seu convívio com seu Zé e suas colegas, são de companheirismo.

Essas cenas –como muitas contidas em outros filmes – demonstram a solidão no espaço urbano, que isola as pessoas, muitas vezes como fator da própria exclusão social. Seu Zé mora sozinho num quarto de pensão, assim como Norival no *Beijo 2348/ 72* e Macabéa em *A Hora da Estrela*. São pessoas desvinculadas da família e que se vêem obrigadas por circunstâncias de trabalho e econômicas, a morarem com “estranhos”. Essas personagens acabam estabelecendo laços de solidariedade e amizade com tais pessoas. Nasce assim, um universo particular resultante das próprias condições da sociedade, onde a solidão procede de uma escolha ou de uma circunstância imposta. Essas duas situações aparecem nos filmes apresentados e requerem interpretações particulares de cada uma.

A solidão está nas pensões no centro da cidade, em *Anjos do Arrabalde* no apartamento de Rosa e nas atitudes da maioria das personagens, às vezes nos desabafos de Dália, na alegria de Carmona, na tristeza de Ana. Em *Eles Não Usam Black-tie* aparece no nível ideológico através da opção de estar ou não aliado às causas do movimento operário. No *Romance da Empregada*, na exclusão do marido de Fausta, no próprio barraco. Seu isolamento corresponde diretamente à aversão de Fausta diante do relacionamento degenerado que mantém, sua ironia a respeito da capacidade sexual do parceiro e da possibilidade de tê-lo como um companheiro. São aspectos sintomáticos que passam sutilmente, ora nos perfis individuais das personagens ora pelo panorama social de cada filme, sustentando uma dinâmica geradora de comportamentos cada vez mais característicos dos grupos sociais nas grandes cidades.

Sobre o desemprego, a abordagem mais ampla está em *Beijo 2348/ 72*. Esta obra apresenta-o por intermédio das conseqüências do processo de degradação do indivíduo, decorrentes da crise econômica observada naquele período. Norival perde lentamente o acesso aos bens proporcionados pela cidade, reservados apenas aos que se encontram empregados ou com poder de consumo suficiente para usufruírem dos benefícios oferecidos pelo mercado. Esse fato suscita uma outra dimensão da cidadania discutida por Canclini. Segundo o autor, o consumo é um exercício de cidadania, pois pode integrar e excluir o cidadão dentro da sociedade.²⁰³ Em *O Homem que Virou*

²⁰³ Ver: Canclini, 1995, p. 6-9.

Suco e Eles Não Usam Black-tie o desemprego é provocado em virtude da traição dos operários contrários à greve e recai principalmente sobre as lideranças do movimento, mas não isenta aqueles que não o sofrem. Como prolongamento desse desemprego ocorre também o subemprego, descrito em *O Homem que Virou Suco e Beijo* 2348/ 72 numa leitura bem humorada das personagens, sem conotação pejorativa.

As questões da velhice, da solidão, do subemprego e do desemprego, se configuram num mesmo fenômeno de exclusão social proveniente de um processo que surge, sobretudo, com o crescimento das disparidades econômicas dos grandes centros urbanos agravadas na década. Todas se apresentam como a chance de rompimento com o cotidiano, pois colocam desafios nos quais as personagens se vêem obrigada a traçarem novas alternativas para continuarem vivendo. O cotidiano, portanto, de um lado controla e sufoca, mas de outro abre possibilidades para a modificação dos ciclos construídos socialmente. A opção dos cineastas em incluir na narrativa esse elemento ou alguns deles distribuídos no percurso das histórias, suscita em vários momentos a iminência do confronto de circunstâncias, porém as próprias personagens não o percebem profundamente e agem no sentido de manter a situação e não de modificá-la.

A única luta racional e organizada com essa finalidade parece vir de *Eles Não Usam Black-tie* com a greve que atinge a vida das personagens, porque leva para o universo do lar, novas discussões que fogem da rotina familiar, como a questão da consciência de classe. Entretanto, ainda que sob intenso conflito, os discursos pregam a ponderação e a calma, sem apontar para ações mais radicais. Talvez isso indique reflexos de um período histórico que buscava orientar as mudanças com novas táticas imbuídas de precaução, diante de tantas tentativas frustradas no decorrer da década anterior. Ao que parece, simultaneamente à necessidade do diretor em querer mostrar a importância de resistir e continuar lutando, também ocorre um pronunciamento em nome da tolerância. Valoriza-se a observação do que existe ao redor e há um certo cansaço de lutar com os mesmos instrumentos e não alcançar os objetivos almejados. Em sua essência, este é o discurso de Otávio que personifica no filme a ótica do diretor sobre a conjuntura vigente. Contudo, assim como a personagem, ele questiona o processo mas permanece atuando sobre ele.

IV. 2. Questões Emergentes

Como em qualquer época da história em qualquer sociedade, são várias as questões emergentes em determinados períodos. Inovadoras ou conservadoras, sempre ocorrem em profusão e simultaneidade entre outras que vão ficando para trás e outras tantas que se aproximam. No caso dos

filmes desta investigação, algumas já foram abordadas. Cabe contudo, ainda especificar mais quatro que apontam mais detidamente sobre qual bases está sendo visualizado o desenrolar dessas classes populares e como no universo metropolitano elas encontram meios para desenvolverem suas relações. Os migrantes e a redefinição de novos papéis entre homens e mulheres compõem duas questões significativas na dinâmica desse período. Sobre primeira questão, nota-se que os migrantes contribuíram para refazer o mapa da cidade, ampliando-o em limites geográficos e sociais. A segunda veio em decorrência de um processo nacional e mundial que ainda está acontecendo²⁰⁴ e que também não possui previsão de alcance para sua estabilidade.

Juntos, estes fatores modificaram a construção de fronteiras especialmente entre o público e o privado - a terceira questão - e também colaboraram para a busca de saídas para a enorme pressão social decorrente do ritmo alucinado das metrópoles através do lazer - o último assunto. Na intenção de fazer uma leitura que vá de encontro a estas proposições, optei por uma análise dos espaços públicos e privados apresentados nos filmes subdividindo os ambientes naquilo que concerne às condições narrativas em que as personagens se vêem colocadas em cena. Há diferenciações quanto aos períodos do dia e da noite. Os horários determinam usos espaciais diferentes, embora nos filmes eles apareçam mais demarcados em função do domínio das personagens sobre os espaços. O lazer na maioria das narrativas está ligado à necessidade da quebra de rotina das personagens ou então à projeção de seus sonhos pessoais e sociais.

Por maior desvinculação que haja dos afazeres cotidianos, verificam-se nessas atividades diálogos revelando os problemas diários ou então os novos projetos oriundos do contato com as personagens. No entanto, isso não se dá através de queixas indignadas pelas privações que as classes populares enfrentam por não obterem os benefícios maiores de um lazer mais confortável ou refinado. Ao contrário, as imagens de passeios tranquilos pelos lugares que estas têm acesso conformam estas classes nos limites dados pela cidade. As cenas apresentam momentos onde a descontração ilustra aspectos de uma vida mais relaxada e alegre, apesar de uma qualidade irregular. Mostram também as possibilidades de reação popular quando se rompe com o cotidiano. e apontam como a abertura onírica depende de momentos em que a convivência saia dos limites de uma vida excessivamente controlada. O lazer surge assim, como uma necessidade que emerge proporcionalmente oposta ao crescimento da pressão urbana e ao ritmo de trabalho acelerado.

²⁰⁴ Têm havido processos contínuos de novas segregações femininas no campo do trabalho e da educação no mundo atual. Sobre esta discussão ver: Lagrave. 1995. p. 530-542.

IV.2.1. Migrantes, mulheres e homens: redefinição de papéis e novo perfil urbano

Resultado de expansões e crises econômicas regionais na década de 80, o processo migratório para os grandes centros urbanos caracterizou-se por um grande fluxo, sobretudo de nordestinos saindo de regiões carentes no país, para o sudeste do país. Essa questão surge em particular em *O Homem que Virou Suco* e em *A Hora da Estrela*. A exclusão social que se processa nesse meio cria uma reinterpretação de vivências desses habitantes na metrópole. Os dois filmes mostram duas visões sobre o migrante. Deraldo é aquele que não se retrai, enquanto Macabéa passa a maior parte do tempo resignando-se. Os dois não são incorporados pela cultura urbana e muito menos se refugiam somente em suas culturas de origem para criarem um espaço à parte na cidade. Ao contrário, procuram estabelecer um meio termo no qual seja possível desenvolver suas práticas e conviver com esses novos padrões cosmopolitas de vida, mesmo estando em condições inferiores, geralmente discriminados.

A análise de Eunice Durham²⁰⁵ sobre o migrante afirma que em razão de sua exclusão social e política ele tende a produzir alguns padrões do meio rural no novo espaço como alternativa de integração. A autora não fala em sobrevivência do passado e sim numa falta de eficiência dos mecanismos institucionais que possam fazer essa mediação entre o indivíduo e a sociedade mais ampla. Assim, as relações dos grupos primários (entre eles a família, a vizinhança e a religião) tornam-se os principais mediadores dessa relação. Incompreendidos por uns e aceitos com receio por outros, esses migrantes conseguem então estabelecer uma nova relação com a cidade demonstrando também qual sua contribuição para sua dinâmica cultural. Deraldo em *O Homem que Virou Suco* tenta levar sua literatura de cordel que responde ao mesmo tempo à visão que o migrante capta sobre ela e aquilo que lhe é imposto. Une na sua cultura de cordel o tradicional e a reinterpretação da vida moderna na cidade. Ao falar da vida das pessoas simples e do mundo que presenciam, ele elabora seus novos valores, mas também aqueles da sociedade que o recebeu.

O caso de Macabéa em *A Hora da Estrela* mistura anseios e choques culturais. Há uma busca pelas novidades da cultura moderna como o gosto pela Coca-cola, olhar vitrines e andar de metrô. Junto a essas descobertas, ela também carrega suas práticas privadas que são incompatíveis com os modelos da cidade grande. Sua falta de higiene e a forma com que se subordina frequentemente com as pessoas são as imagens mais notórias²⁰⁶. Seu processo de mimese procura mesclar aquilo que

²⁰⁵ Apud. Durham, E. in Doimo. 1994. p. 93

²⁰⁶ No livro ela possui hábitos de ficar olhando fixamente para as pessoas na rua e sorrir para elas, o que só vem acentuar os estranhamentos, numa cidade onde a distância entre os indivíduos garante privacidade e segurança contra assaltos ou abordagens inconvenientes.

consegue assimilar e ao mesmo tempo aquilo que busca reproduzir: roupa, beleza. Ela traz sua imagem original de migrante, mas esta não será apagada para nascer uma mulher urbana. A personagem procura adaptar-se gradualmente à medida que começa a se descobrir. Porém ela não é uma mulher urbana, nem mais rural. Seu “não ser” percorre uma trajetória dramática porque não especifica sua identidade e não proporciona um lugar definido nesse ambiente.

A construção de uma identidade urbana de Macabéa passa pelos fragmentos de seus poucos valores morais, pela função que exerce no trabalho e pelos gostos que vai adquirindo na metrópole: “- sou virgem, datilógrafa e gosto de Coca-cola”. Ainda assim, a exclusão social do migrante nordestino novamente pauta os espaços pelos quais tanto ela com Olímpico circulam, o que vale também para Deraldo. Com a diferença entre eles se dá no seu envolvimento com os habitantes na cidade. Enquanto em *O Homem que Virou Suco* Deraldo é encontrado sempre na multidão, em *A Hora da Estrela*, Macabéa e Olímpico estão sempre sozinhos. O fato das câmaras focalizarem estas personagens como simples anônimos dentro da cidade identifica a semelhança nos dois casos. Eles só possuem importância para aqueles que deixaram na terra natal para os quais, procuram enviar sua melhor imagem.

Macabéa não é uma migrante que resiste aos bens culturais ou que entra em conflito com aquilo que lhe é imposto. Diferente de Deraldo, ela não divulga suas raízes, e se o faz é de maneira inconsciente. Anseia possuir os bens das vitrines, o padrão de beleza da cidade grande. Olímpico já está adaptado às regras dadas ao migrante, diametralmente oposto às personagens José Severino e principalmente Deraldo de *O Homem que Virou Suco* que não aceitam os padrões que lhe vão sendo impostos. Eles são as várias faces do migrante que procura compreender o que está acontecendo diante de seu olhos e que ao reagir nesse ambiente coloca em pauta a necessidade de revisão sobre as relações humanas e novas formas de convivência.

Para vislumbrar as intervenções de homens e mulheres de maneira mais ampla, convém apenas lembrar que diante de mudanças no quadro político e econômico, certamente é esperado que o aspecto social também passe por modificações. Assim, com o avanço da mulher no mercado de trabalho e o agravamento das condições sociais nos bairros o panorama das relações na vida urbana brasileira de homens e mulheres passa por uma sensível mudança. Isso se torna claro em *Eles Não Usam Black-tie*, *Anjos do Arrabalde* e *Romance da empregada*. Nestes os filmes nota-se que a mulher adquire poder de voz e afronta o poder do homem todas as vezes em que é desafiada. Eles são obrigados a ouvir ou então rejeitam essas posturas femininas, mas as cenas nunca são neutras. Elas têm sempre um poder de intervenção e o perfil da personalidade das personagens ou são

equiparados ou são superiores aos masculinos. Algumas diferenças de discurso podem ser vistas em *A Hora da Estrela*, mas mesmo sem afrontar opiniões Macabéa procura cada vez mais abrir suas possibilidades interiores e a expressar difusamente aquilo que vem observando do mundo.

No *Beijo 2348/ 72* também observa-se que apesar da resignação das mulheres, elas têm um papel a cumprir na fábrica e no bairro. Ocorre portanto, um jogo de forças permeado pela situação da vida urbana. Essas mulheres muitas vezes exercem papéis equivalentes aos dos homens e nessas circunstâncias acabam passando-os para o segundo plano como é o caso de *Anjos do Arrabalde*. A própria construção narrativa da violência nesse filme é mais realçada porque volta-se às mulheres. Acuadas pelo universo masculino, mas compondo o grupo principal da narrativa, elas reagem com atitudes que garantem a sobrevivência e a coragem para enfrentar os desafios.

O *Romance da Empregada* talvez seja o filme nesse grupo escolhido o que mais subverte os papéis e apresenta a personagem no domínio das situações. Fausta determina o rumo da sua própria história e também das outras personagens. De uma outra forma *Eles Não Usam Black-tie* coloca também essa mulher como aquela que ajuda a transformar os rumos da história como é caso de Romana e Maria. O que antes era determinado às mulheres, agora é rompido e reconstruído com decisões próprias de cada uma. As reações masculinas são de resistência a esse relacionamento de tempestuoso de equivalência entre os sexos. Isso ocorre às vezes de maneira sutil e em outras de maneira agressiva. Lembrando os capítulos anteriores isso pode ser detectado. A discussão posta se realiza mais na ação relativa de papéis do que na sua inversão. Romana, mesmo sendo uma pessoa decidida, não deixa de cumprir suas obrigações caseiras. Quando sai de casa para tirar Otávio da cadeia, antes dá todas as coordenadas dos afazeres domésticos para as moças que ficam - ainda é a mulher a responsável pelo trabalho e pela ordem da casa.

IV. 2.2. Vida pública, privada e lazer - indícios de rompimento com o cotidiano

A vida privada é uma construção histórica elaborada de diversas maneiras por determinadas sociedades sem um padrão de limites definidos para todos os grupos sociais. Portanto possui diferentes significados em épocas e lugares. Ela define também as fronteiras para a vida pública de acordo com as regras, costumes e domínios daqueles que a integram²⁰⁷. O cinema faz sua própria construção da vida pública e privada e em decorrência da diversidade de olhares de tantos cineastas, apresenta-as num mesmo período histórico de várias formas. Por sua facilidade de penetração nos espaços mais íntimos privados e públicos das personagens, este veículo de massa criou várias noções

de fronteiras que influenciaram inclusive, nos modos de vida do espectador. Assim, falar desses espaços em cinema significa compreendê-los numa linha de variação extremamente relativa que atende narrativas específicas para cada história com seus lugares determinados segundo a lógica interna própria de cada filme. Significa também olhar para o público e o privado de maneira aberta à mensagem desses *espaços filmicos* segundo as intenções da obra.

Em linhas gerais, os filmes aqui analisados compreendem espaços públicos definidos basicamente pelo centro e pela periferia, devido à mão-de-obra que se desloca para o trabalho, para o lazer e de lá, para casa. No filme *O Homem que Virou Suco* o constante vaivém de Deraldo do centro para a periferia e vice-versa apresenta cenas diurnas em locais de grande fluxo populacional. À noite ocorre o inverso, particularmente no alojamento quando lê e escreve as cartas para os colegas de trabalho. Porém nos dois ciclos do dia, mesmo diluído na multidão, Deraldo destaca-se por ser o porta-voz dessa gente que o rodeia. As narrativas que levam ao bairro sinalizam quais caminhos percorrer para chegar e compreender o ambiente da periferia. Em *Eles Não Usam Black-tie* o espectador é levado do grande centro metropolitano à periferia distante pelo ônibus coletivo. Em *Anjos do Arrabalde* o espectador já é mergulhado nesse ambiente desde o início da história e nela permanece até seu final.

A vida privada esteve durante muito tempo convencionalizada ao espaço da casa, num domínio restrito da mulher. O espaço da rua era do âmbito masculino. O campo de atuação feminino ampliou-se para o bairro como um prolongamento da casa e daí para a cidade mais ampla. Se antes a mulher não precisava se deslocar para mais longe a fim de garantir a própria sobrevivência e a do grupo familiar - tarefa esta destinada aos homens, agora ela se vê diretamente colocada na dinâmica produtiva. Além de se apropriar de espaços antes masculinos, passa a estabelecer agora uma nova relação com as pessoas dentro desses espaços. Portanto o público e o privado reconstróem suas demarcações diluindo e edificando costumes. Isso implica em comportamentos, noções espaciais e diálogos refeitos. Os capítulos anteriores demonstraram como homens e mulheres modificaram suas atitudes quando certas intersecções desses espaços puderam ser estabelecidas, nas classes apresentadas nos filmes desta análise.

O lazer nesses termos atua como instrumento integrador ou excludente desses grupos sociais repercutindo nos comportamentos e nas atitudes do dia a dia das personagens. Paralelamente aos lazeres desenvolvem-se os sonhos situando perspectivas e desejos em contraponto às situações vividas. As cenas canalizam estes instantes de lazer dentro das opções dadas pelo espaço urbano às

²⁰⁷ Ver Prost, A.1992. p. 15-19.

classes populares. Os passeios baratos e acessíveis a elas, procuram configurar seus hábitos característicos. Dadas suas diversas nuances é possível observar que em dada medida, estas atividades motivam o fortalecimento afetivo dentro da relação das personagens enquanto outras, produzem um resultado contrário. Porém, apesar desse efeito, não são as atividades em si as causadoras dos bons ou maus relacionamentos e sim as situações criadas em torno delas confrontando necessidades de equilíbrio pessoal com as de equilíbrio social. Sobretudo as mulheres revelam nas seqüências, seus gostos e expressões pessoais desvinculando-se dos outros momentos em que precisam sempre se proteger das investidas masculinas. Os homens ocupam lugares consagrados como masculinos tomando posturas condizentes com essas diversões. O trabalho e a vida privada são os principais elementos considerados aqui, com ações cotidianas das quais o lazer se descola e ilumina as perspectivas femininas para a ampliação de seus sonhos. No entanto, estas atividades não chegam a romper de vez suas trajetórias diárias.

Em *A Hora da Estrela* há um conjunto peculiar de situações sociais comuns a Macabéa e Olímpico que tornam conflitante a relação entre eles: a solidão, a monotonia e a exclusão. Por mais que a protagonista tente diversificar o diálogo entre os dois, a reação dele é sempre de repulsa ou descaso. Os passeios no jardim da cidade são os mais freqüentes, pois são os mais baratos. Lanches são feitos num botequim qualquer. Nas escadarias de um monumento Olímpico faz um discurso político imaginando-se deputado. Em todos esses encontros, Macabéa faz perguntas embaraçosas que constroem seu namorado, pois não sabe como respondê-las. Isso vai gerando contornos monótonos na relação, mesmo considerando que as perguntas feitas por ela dêem margem para grandes discussões. Entretanto, como sua dimensão de vida limita-se ao plano da sobrevivência sua reação natural é a de revolta-se com aquilo que não consegue compreender.

Ousando dizer que Macabéa exercita sua imaginação, pode-se visualizar que isto acontece nas três cenas em que encontram-se debaixo nos bancos das linhas aéreas²⁰⁸ por onde passa o metrô. São momentos nos quais procura expressar seus sonhos, mas ainda tímidos para iniciar uma abertura para o mundo. Na primeira, ela conta coisas que ouviu na rádio Relógio e faz algumas perguntas. O controle do tempo permeia sua relação com o mundo, mas ela não se sente dominada por ele, ao contrário, o fato de ouvir incessantemente uma rádio com nome de Relógio e gostar de ouvir o barulho do tempo a alegra e a faz despertar para outros aspectos da vida. Na segunda, apesar do deboche de Olímpico, ela diz que seu sonho é ser artista de cinema e na última canta uma música que

²⁰⁸ Segundo denominação da empresa do metrô, existem três tipos de trajetos para percurso dos trens: Linhas subterrâneas (os túneis), linhas elevadas (pequenos espaços que podem ter conjugados túneis e viadutos) e linhas aéreas (grandes percursos de concreto armado em grande elevação como viadutos).

ouviu na rádio até cair no chão quando ele estoura um saco de papel em sua cara. Ele próprio a levanta no alto e girando-a diz: “ – vou te mostrar quem é o Olímpico, Macabéa. Ela grita feliz: “- deve ser assim viajar de avião !”

Essa seqüência de planos no metrô compõem a continuidade do processo de aprendizado de Macabéa no qual ela questiona, canta e manifesta suas capacidades: imaginativa e onírica. Também seus passeios individuais revelam outros aspectos de sua singularidade, como gostar de andar de metrô aos domingos ou então ver vestidos em vitrines de lojas projetando desejos. O passeio no zoológico consuma o final do namoro com Olímpico. Os diálogos perfazem os tantos momentos de desafeto entre eles. Nesse encontro, os discursos de Olímpico são os mais amargos e permitem pela primeira vez que Macabéa demonstre dolorosamente seus sentimentos em público. Apesar destes entretenimentos romperem com seu dia a dia, eles não tem força o bastante para transformar os hábitos de submissão que ela carrega para torná-los prazerosos. Quando isso dá sinais de concretização, o desfecho - mesmo cômico - é traumático como no aniversário da mãe de Glória.

A carência de entretenimento no bairro impulsionam as professoras e Carmona a buscarem diversão fora de seus limites, como o cinema²⁰⁹ e o passeio na praia unindo todas as personagens. Estes dois momentos de lazer registram em *Anjos do Arrabalde* que a busca da tranquilidade não é encontrada na região em que convivem. Há o parque de diversões, mas este funciona como ponto de tráfico de drogas e de violência. O motel em que Rosa e Soares se encontram também poderia ser uma referência, por ficar longe dos arredores, mas como os diálogos das cenas são conflituosos, também não conformam rupturas com o cotidiano, ao contrário, já se transformaram nele, por isso a crise. O cinema é a primeira “chance” das professoras saírem do ritmo do bairro para outro espaço onde possam falar assuntos além daqueles sobre a escola e problemas familiares. A trajetória narrativa desses aspectos começa com a visita de Carmo e Rosa à casa de Dália, continua com a chegada de Carmona que as convida para assistirem a um filme e estende-se após a sessão quando vão a uma lanchonete e discutem algumas coisas sobre o filme assistido. Carmona não pertence ao universo social e cultural delas e ao que tudo indica pelos seus discursos, mora num bairro de elite da cidade. Quando conversam, ele faz questão de observar as atitudes suburbanas das amigas.

²⁰⁹ O filme que vêem é “A Balada de Narayama”. A referência do diretor ao cinema japonês de fundo social e político neste momento mostra sua admiração por cineastas que influenciaram em seu trabalho como Shohei Yamamura, deste filme. Reinchenbach faz ao mesmo tempo uma homenagem e uma citação de sua trajetória intelectual especialmente se lembrarmos que um de seus cineastas preferidos - Yasuzo Masumura -trabalha essencialmente com temáticas de mulheres marginalizadas. Ver: Miranda. 1990.

Isso se desdobra de maneira acentuada e cômica na seqüência da praia²¹⁰. Carmona é irreverente, provoca as mulheres - apesar de Dália afirmar sua homossexualidade - fotografa a todos, mas à medida que vai se embebedando, torna-se inconveniente: tenta beijar Ana, faz um charme para Rosa e ganha a antipatia de Gaúcho. Numa cena em que está num botequim bebendo com um rapaz - sutilmente insinuando existir alguma coisa entre eles - ele se desentende com Dália. Já em frente da casa onde estão instalados, ele ofende a todos de "bregas" e "cafonas"²¹¹. Estes dois momentos de lazer são exemplares porque refletem uma total mudança de comportamento das mulheres. Elas riem felizes, se abraçam, conversam tranqüilamente numa situação radicalmente diferente daquela vivida no bairro onde a tensão domina todas as relações. O lazer essencialmente masculino por exemplo, fica por conta do tiro ao alvo e das perseguições aos bandidos, atividades estas que dão continuidade à violência cotidiana do espaço geográfico apresentado do filme.

Olhando para os filmes selecionados e para a temática em questão, *Romance da Empregada* torna-se preponderante tanto na diversidade de lazeres, quanto na forma com que estes se misturam nas relações cotidianas de Fausta. Como o próprio seu Zé afirma, ela é uma mulher "sacudida", "trabalhadeira" e realmente em todas as situações pelas quais passa, a personagem em nenhum de seus gestos dá sinais de desânimo. A vida para Fausta parece uma grande festa e os contratempos são resolvidos no momento em acontecem. É interessante notar que diante de condições de vida cada vez mais precárias em que a pressão social torna-se insustentável, a necessidade de extravasá-las também seja maior para poder suportar, o dia seguinte. A alternativa de Fausta é conservar constantemente o otimismo em sua vida e olhar sempre para frente, postura característica da personagem durante toda a narrativa de seus trajetos até a última cena do filme²¹².

No trem de subúrbio ela e suas amigas conseguem superar a tristeza percebendo nos obstáculos pessoais, o lado burlesco dos fatos. Na chegada à estação "Central do Brasil" Fausta dá seu pequeno "show" no "hall" imitando Tina Turner, sendo aplaudida pelas amigas. Há uma dimensão marcadamente coletiva dessas atividades na vida da protagonista que se contrapõem à sua

²¹⁰ Esta seqüência faz duas homenagens a Jean-Luc Godard: abre com um letrreiro onde se lê "Week-end", nome do seu filme datado de 1967 e utiliza pouca profundidade de campo provocando um efeito de achatamento da imagem, de maneira semelhante ao que o diretor francês fazia em suas produções. Ver: Mendes, D. F. 1987. p. 18

²¹¹ Reinchenbach como ex-integrante do "Cinema Marginal" não deixa de mostrar as influências deste movimento no filme. Além das citações de Godard, há também referência às próprias produções desse grupo. Estas cenas se remetem ao filme de Rogério Sganzerla *A Mulher de Todos* de 1969 onde há várias seqüências debochadas dos passeios suburbanos paulistas à praia. Carmona incorpora o desleixo da personagem "Angela Carne e Osso" (Helena Ignez) que durante toda a história zomba dos tipos cafajestes que encontra. Reinchenbach diz no entanto, que este trabalho é sobretudo uma homenagem a outro filme seu *Império do Desejo* (1980). Ver entrevista ao "núcleo Imaginário" in *Revista Cine Imaginário*. 1987. p. 13.

²¹² Retirando a ingenuidade da prostituta Cabiria em *Noites de Cabiria* (1957) de Federico Fellini (como lembra Paulo Maia, op. cit.) Vejo que Fausta lembra em muito a garra e a extroversão dessa personagem, inclusive por morar num local bem precário nos subúrbios da cidade a exemplo do local de residência de Cabiria.

vida individual do trabalho e à familiar - também quase individual, pois o filho praticamente não aparece e o marido que só a aborrece. O passeio no planetário é o único que ela faz apenas com seu Zé. Os outros incorporam a companhia das amigas do trem. A ilha de Paquetá, as brincadeiras na praia, o retorno à noite na barca, o jardim zoológico, o forró, todos caracterizam o dinamismo feminino e a autonomia familiar - as mulheres casadas nunca estão acompanhadas dos maridos. Também revelam a espontaneidade das personagens.

Característica aliás, deveras exagerada em Fausta que se manifesta ruidosamente de maneira vulgar em qualquer situação que a incomoda. Suas colegas também falam alto, brincam, brigam e cantam juntas. Apesar de verem maliciosamente a relação de Fausta com seu Zé, não a condenam e sustentam o companheirismo em todas as circunstâncias das cenas apresentadas. A distância dos lazeres em relação às suas residências e as alternativas de um lazer mais democrático proporcionadas pela cidade do Rio de Janeiro, facilitam a imagem descontraída das personagens. Constróem um quadro onde prevalece a alegria do coletivo amparando as perspectivas diante da pobreza na qual se inserem. Estes lazeres revelam também algumas dimensões pessoais do caráter de Fausta. Apesar de externamente mostrar-se como oportunista com seu Zé, ela se faz companheira e em momento algum esconde seus reais interesses numa relação que ele também alimenta para tê-la a seu lado.

No planetário ela demonstra seu deslumbramento e interesse pela novidade, na fila num dia de chuva e na praia em Paquetá, indica seu espírito de justiça, no zoológico e no forró sua ousadia com o sexo oposto além de mostrar neste último sua agilidade corporal. Porém é na barca, no final da tarde que percebemos nesta mulher uma consciência silenciosa das condições pelas quais segue sua vida. Ao som da música "Cama e Mesa" de Roberto Carlos entoada pelas amigas, a câmara faz um *plano de conjunto*, mas o enfoque principal está em Fausta que se encontra num banco com seu Zé atrás de todas. Num *travelling* lateral à direita e depois frontal, a câmara vai se aproximando dela e na medida em que se movimenta ela, que inicialmente ria, vai ficando séria e pensativa com seu Zé que dorme com a cabeça no seu ombro, a câmara continua até fechar a cena num *close* de Fausta que olha para frente no horizonte.

Nestas três produções, enquanto as mulheres têm o domínio do território ao definirem seus lazeres dentro do espaço social, os homens permanecem confinados ao trabalho. Mesmo em *A Hora da Estrela*, Macabéa não é dependente de Olímpico para seus passeios na cidade. Ela os faz sozinha, sem constrangimento. Apropriando-se do lazer, as personagens dos outros dois filmes dão contornos diferentes à vida urbana tornando essas atividades necessárias para um melhor andamento das relações sociais. Isto não é dito, mas as imagens do cotidiano saturado, opressivo opondo-se aos

divertimentos agradáveis abrem as pistas para alinhar novamente tantos descompassos existentes nas classes populares. As chances para criar e ampliar os sonhos dependem também da expansão desse fator na cidade para todos.

O campo de futebol de várzea em *Eles Não Usam Black-tie* como vimos, é um espaço de lazer que une o ambiente da periferia com as preocupações centralizadas na fábrica. Santini que já fôra demitido da empresa por sua militância, discute e depois briga com Otávio, em razão dos encaminhamentos da greve e por questões pessoais envolvendo Tião. Sustentando sua postura moderada, Bráulio é o que consegue visualizar o campo e as posições, discernindo o que é discussão política da categoria do que é pessoal. O lazer nesse filme apenas ilustra o conflito e várias vezes inclui as personagens principais interrompendo-o. Mesmo Santini no início da cena está jogando bocha, mas a discussão sobre o movimento o interrompe. A militância sindical, como compromisso de vida os deixa tranquilos. É um momento decisivo para a categoria. Verifica-se que o descanso ainda não é vislumbrado como objetivo de conquista para essa classe. Para eles, ainda há outros direitos para lutar.

Em *O Homem que Virou Suco*, a dimensão do lazer é extremamente reduzida. Não existe como um direito. Quando Deraldo vai ao baile e dança não se vê prazer na sua expressão. Parece que apenas o trabalho atua sobre o homem com essa propriedade. No *Beijo 2348/ 72* o lazer também tem pouco espaço e está vinculado ao trabalho, seja pelos diálogos ou pelas circunstâncias de onde aparece. Dentre elas, na segunda cena no início da história, as personagens estão num salão de baile onde ocorre um show de forró. Outra situação de lazer mistura alegoria e realidade quando Norival já desempregado, sai do cinema pornô e encontra com uma prostituta na rua. Ele dubla uma música cantada por Nelson Gonçalves com o nome dela; riem, dançam²¹³. Mesmo a intimidade de Norival com Claudete dura pouco, pois os relógios despertam e o café queima. Aqui, o tempo de prazer e lazer foi afetado pelas exigências do trabalho.²¹⁴

Partindo do pressuposto de que sonhos não surgem do abstrato, mas sim da capacidade de absorção, interpretação e novos significados do ser humano diante do mundo, pode-se observar nesses filmes quais foram aqueles determinados para as personagens a partir de seus contextos. O lazer contribui para a extensão deles portanto, para compreender como ocorrem na narrativa. Há também elementos individuais e coletivos das personagens que exercem essa função e habitam seus

²¹³ A intenção do diretor nesse filme era resgatar a veia cômica do cinema brasileiro que segundo ele, foi perdida desde as chanchadas. Este número musical de imitação é uma homenagem bem sucedida desse argumento.

²¹⁴ Novamente, pode-se perceber que o relógio penetra em todas as situações da vida do trabalhador e não apenas nos horários de trabalho.

universos. A rádio e a cartomante são elementos que ancoram os sonhos e que servem como complementares à estrutura em *A Hora da Estrela*. Enquanto a rádio aguça em Macabéa seus gostos musicais, sua imaginação e a desperta para curiosidades sobre o mundo, a cartomante acena para a possibilidade de concretizar seus sonhos. Num plano secundário também aparece o consumo, como aparente realizador material dos desejos mais profundos. Por duas vezes quando sonha mudar de vida, ela olha vitrines de lojas. Na primeira só vê e imita a pose da manequim, na segunda entra, compra e sai usando um vestido que estava em exposição.

Quando afirma sonhar em ser estrela de cinema e ouve o insulto de Olímpico, sua reação de entristecimento é interpretada por ele como fisionomia de quem está com febre. Macabéa não responde, apenas pega uma ficha telefônica e lhe dá pedindo que ligue para ela ao menos uma vez, pois o telefone só toca para Glória. A condição de anonimato e o sonho da fama estão diametralmente distantes, mas se compensam na possível realização de um outro desejo. Infelizmente, este também não se realiza reforçando a imagem de privação da protagonista gradualmente construída em bloqueios cotidianos até chegar à cartomante que proclamará a ela, como fez com Glória, um futuro cheio de realizações positivas. Macabéa, que já havia questionado sua existência e tentado saber o que era ser feliz, após as promessas da vidente caminha na rua com uma dose de estímulo surpreendente indicando um desfecho positivo. No entanto essas imagens não coincidem com as narrativas *extradieéticas* e sonoras que intercalam sua caminhada com cenas que indicam um final trágico.

Os sonhos da protagonista se desfazem com o atropelamento. O caminho dessa migrante na metrópole quase não passou de um sacrifício para compreender alguns mecanismos básicos da vida. O trajeto de Macabéa feliz de cabeça erguida (confiante em si mesma) andando pela calçada delineia apenas um instante de uma moça como outra qualquer que também sonha com a realização das promessas de felicidade. Ela é uma entre milhares que procuram se descobrir e entender o mundo. A narrativa não sinaliza nenhum encontro. A alegria daquela moça pobre que pensou ter encontrado a felicidade é encerrada com o atropelamento. A câmara alta acentua a solidão da personagem caída no meio da rua que morrendo aos poucos ainda sonha ver um rapaz descer do carro e vir a seu encontro. A realização dos sonhos enquanto perspectiva de dias melhores para Macabéa não se concretiza. Seu percurso fica entre o vazio de respostas para suas perguntas e os desencantos da vida metropolitana.

O filme *Anjos do Arrabalde* explora de maneira reduzida esta dimensão, porque o objetivo do narrador é o de evidenciar as poucas saídas para sobreviver dentro da violência urbana. O sonho portanto, quase não existe principalmente se o compararmos analogamente às esperanças de

melhoria social. A personagem que, ainda de forma sutil, apresenta esta perspectiva é Rosa, justamente aquela cuja imagem pública demonstrava ser de uma pessoa enérgica e fria. Será Rosa quem mais sentirá a ausência de alguém amado que a compreenda, mesmo tendo pretendentes como Gaúcho. O fato de Soares ser casado e exercer uma influência de poder profissional sobre ela agrava a situação e embora Rosa discursse pelo não envolvimento afetivo, na verdade ama Soares. As outras personagens não possuem o problema da rejeição de Rosa e pelo fato de enfrentarem tantas dificuldades, tomam atitudes imediatas de acordo com as exigências do momento. Ficam reduzidas assim, as chances de ampliação de horizontes ou de confronto com eles.

Para Fausta no *Romance da Empregada* ocorre exatamente o inverso, pois ela capta as situações que a rodeiam e consegue revertê-las em benefício próprio sem crises de consciência diante do fato de encantar seu Zé, muito mais velho do que ela. Aceita seus presentes, passeia com ele e tem projetos de construir uma casa em Campo Grande num terreno que já comprou. Conta para isso com o dinheiro que seu Zé possa lhe dar aceitando inclusive que morem juntos. Quando ele e o marido morrem afogados no barraco inundado e ela afirma que começará tudo novamente, é possível notar que a certeza da realização de seus sonhos baseia-se na autoconfiança aguda que possui. Diferente das personagens dos filmes anteriores, seus objetivos são canalizados e colocados em ação independente do que possa vir pela frente. Fausta quer sair de sua condição miserável. Luta solitariamente, pois sabe que não pode depositar toda as suas esperanças nos outros.

Em *Eles Não Usam Black-tie* a greve possibilita o rompimento do cotidiano e em decorrência disto abre os olhares da personagem Maria para novos horizontes. Seus sonhos ampliam-se do simples casamento para a realização da dignidade de sua classe social que está sendo humilhada e reprimida. É um outro olhar enfocando a esperança e os sonhos. Diferente de Macabéa, ela se descobre interiormente por intermédio da luta de sua classe e diferente de Fausta, seus sonhos de melhoria na qualidade de vida não são individuais. Seu discurso a favor de valores humanitários que devem ser garantidos na família, na educação escolar, num trabalho para quem seja digno de possuí-los, vem da organização coletiva de todos os trabalhadores²¹⁵. Alguns aspectos estéticos e históricos particularizam distinguem as obras. *Eles Não Usam Black-tie* é um drama feito no início da década ainda sob o regime militar numa periferia paulistana. Só com a participação popular é possível realizar os sonhos de liberdade - carregados de ideologias socialistas.

²¹⁵ Segundo Leon Hirzman, a grande questão nesse filme é a democracia em seus mais amplos aspectos. Ver entrevista a Dirceu Brisola. 1981, p. 5-8.

A Hora da Estrela é introspectivo. Revela o problema da miséria humana, da migração nordestina na metrópole, mas explora isso a partir das entranhas da personagem, está voltado primeiramente para a compreensão interior e não externa. *Romance da Empregada* é uma comédia sem as pretensões ideológicas do início da década quando havia a necessidade do confronto político por parte de certos grupos com convicções ideológicas de esquerda. Também não possui uma personagem introspectiva, ao contrário, Fausta é o protótipo da extroversão. No final da década quando os mecanismos democráticos institucionais já haviam sido todos retomados o que aparece é uma sociedade mais individualista e o aumento da miséria social - no Rio de Janeiro em particular, muito mais patente. O mesmo ocorre com *Anjos do Arrabalde* que é rodado quase que totalmente num bairro da periferia paulistana. Curiosamente, esse aspecto social do lazer e dos sonhos - muitas vezes ignorado como parte das necessidades humanas - aparece nestes filmes, num período em que se começa a vislumbrar no mundo as possibilidades de uma sociedade onde o trabalho não seja a principal fonte de satisfação das necessidades.

IV. 3. *Novos Agentes Chegam para Ficar*

Se os anos 60 e 70 são marcados pelos grandes movimentos lutando por cidadania política e democracia no país, os anos 80 presenciam o aparecimento em cena de novos atores sociais vistos até então pela própria esquerda como agentes passivos. Eles começam a tomar o palco das reivindicações sociais e inauguram uma nova era de lutas populares na história do país ligadas à cidadania civil²¹⁶. São os grupos "excluídos" do processo de participação política que começam a fazer valer sua voz no Brasil, sobretudo nos centros urbanos em decorrência da precariedade social que se acentua em suas vidas. Nos filmes analisados podemos verificar exatamente quem são essas pessoas e quais são suas condições de sobrevivência. Não são seres abstratos e apáticos criados para camuflar a imagem popular no país. Eles pulsam, se revoltam e buscam alternativas no seu dia a dia diante das adversidades que lhes são impostas.

A emergência da sociedade civil - sindicatos, associações de moradores, grupos feministas, igrejas, comitês de direitos humanos - opondo-se à sociedade política - Estado, partidos - já atuava no início dos anos 70 e percorre com força meados dos 80, modificando várias atitudes e visões na vida urbana. A idéia do povo como sujeito de sua história fixa-se no discurso desses diversos atores sociais, particularmente nos setores progressistas da Igreja Católica e do ecumenismo. Estes grupos

²¹⁶ Para informações que esclareçam essas dimensões da cidadania ver: Roberts, B. R. 1997. p. 5-7.

desenvolveram um tipo de ética e um compromisso social que fizeram frente ao poder autoritário²¹⁷ e levantaram a bandeira da sociedade civil como sendo a grande porta-voz da população marginalizada pela ditadura. Inegavelmente a Igreja Católica nesse processo teve um papel crucial e representativo durante esse período. Instituição que a princípio se solidarizara com o golpe de 1964, ela deixa de lutar contra o comunismo no final dos anos 60 e assume sua luta contra o autoritarismo. Volta-se nesse sentido, cada vez mais para a defesa dos direitos humanos dos pobres e injustiçados.

Eder Sader aponta que os novos sujeitos representam instituições em crise que estão refazendo suas práticas e se reorganizando sob novos referenciais. Três grupos caracterizam notoriamente o palco da época: a igreja católica, o sindicalismo e as esquerdas. Fortalecidos pela desconfiança generalizada com relação às instituições políticas, esses grupos descobriram na valorização das diferenças o campo fértil para a criação de novos espaços políticos. Desvinculados dos modelos tradicionais, inauguraram uma nova relação com o espaço público e deram novas diretrizes ao movimento popular. Fizeram também com que as classes populares começassem a se reconhecer de maneira diferente.²¹⁸ A exposição dos movimentos servirão aqui, apenas para ilustrar como a dinâmica cultural do país se vê obrigada a colocar em discussão valores e hábitos que se chocam dentro das classes trazendo velhos e novos dilemas para serem solucionados. Assim, nessa última seção o primeiro tópico observa a movimentação ocorrida na sociedade civil que acabou por repercutir nos modos de vida de toda a população, mesmo naqueles à margem dos movimentos organizados. O segundo tópico trata dessa nova prática cultural que emerge das classes populares e externa contradições, conflitos e novas maneiras de concebê-las.

IV.3.1. A sociedade civil

Poucas citações sobre a igreja católica aparecem em *Eles Não Usam Black-tie*. Porém elas indicam de maneira expressiva o conjunto das várias forças aglutinadas no início da década. Os movimentos de ação direta também trouxeram práticas inovadoras na época definindo-se como novos instrumentos de ação política. A atitude das personagens alheia às medidas tomadas pelos órgãos públicos, explicita bem a ausência de confiança dos grupos populares na racionalidade do Estado e justifica a postura que alimenta o desenvolvimento da sociedade civil. Há posições crescentes de hostilidade em relação às atitudes do Estado durante o período não só pelo seu perfil autoritário - mesmo com o final do regime militar - mas também pela sua ineficiência em resolver as

²¹⁷ Ver: Doimo, Ana Maria, 1994. p. 75

²¹⁸ Sader. 1988

necessidades básicas da população²¹⁹. Isto ocorre em forma de movimento em *Eles Não Usam Black-tie* e isoladamente *O Homem que Virou Suco* no início da década. E se acentua individualmente no seu decorrer em *Anjos do Arrabalde*. Nesses filmes é a polícia quem representa o papel do Estado na ausência de alguma autoridade. No entanto este grupo amplia o descrédito popular nos órgãos governamentais e na política trazida por eles. Nas películas, todos sobrevivem bem sem este aparato reafirmando os motivos para rejeição.

A participação de setores católicos que contribuíram no processo de organização da classe operária unindo forças para o desenvolvimento de uma nova consciência popular na resistência ao regime e na luta por melhores salários destaca alguns grupos de operários. A Ação Católica Operária (ACO), a Juventude Operária Católica (JOC) e a Pastoral Operária (PO) foram aqueles que, dentro da Igreja católica, começaram a incrementar os processos de participação. No período, bispos e padres foram levados a também se solidarizarem às lutas. Isso acabou dando à organização interna destes grupos um cunho mais social e político voltados para a justiça social e para os direitos humanos, desde fatores políticos até lutas econômicas e sociais por direitos trabalhistas. Com as portas democráticas institucionais fechadas, a Igreja portanto, passou a assumir a liderança da sociedade civil. E pelo seu respaldo de poder conseguiu também fortalecer suas estruturas solidarizando-se ao processo de lutas dessa população que a princípio eram seus cristãos participantes. O filme *Os Queixadas* de Rogério Corrêa (1978) já discute essa relação Igreja-trabalhadores nessa reconstituição de um movimento grevista ocorrido em 1962 interpretado pelos próprios operários.²²⁰

Na cena do velório de Bráulio dentro da igreja em *Eles Não Usam Black-tie* pode-se perceber o quanto essa participação é efetiva, do contrário não haveria um espaço totalmente tomado pela população como apresenta o plano geral logo no início da cena. O líder Bráulio representa essa parte da Igreja que está aliada à luta pelos direitos dos trabalhadores. A Igreja Católica que desde o concílio do Vaticano II vinha se voltando para um trabalho mais ligado à justiça social, passou então a incorporar vários elementos do discurso de seus diversos grupos internos - apesar das divergências entre padres que não apoiavam os movimentos. No ABC paulista por exemplo, essas diferenças eram claras no período das greves a partir de 1978. Porém, paralelamente a isso desenvolve-se o apoio de padres que abrem os espaços físicos das igrejas para reuniões e para campanhas como o fundo de greve e campanhas de alimentos para as famílias, no intuito de levar a greve à vitória.

²¹⁹ Doimo, Ana Maria, 1994, p. 42

²²⁰ Corrêa, R. revista *Filme cultura*, p. 67

Isso também marca a emergência da Teologia da Libertação revelando que não era a Igreja como um todo, mas alguns setores dela que tinham uma nova concepção de fé voltada para os pobres. A figura de Braúlio no filme revela essa imagem da popularidade do trabalho nessa linha dentro da periferia. Rotulados como militantes cristãos, as lideranças desses movimentos se revelam como essa nova força popular da Igreja. Pessoas como a personagem de Braúlio mostraram alternativas mobilizadoras e orgânicas que passavam pelo bairro, pelos sindicatos e também pelos grupos religiosos.²²¹ A Igreja Católica dessa forma, não fez uma opção pela miséria, mas transformou-se em decorrência do estilo da ação dos miseráveis dentro de uma situação de conflito na própria sociedade²²². “Na medida em que a crise brasileira se acelera, as organizações católicas são incorporadas na dinâmica dos conflitos entre as classes sociais”²²³. Nesses termos, é a Igreja Católica que assume uma posição de destaque na sociedade civil brasileira²²⁴. Assim, ela aparece no cenário político brasileiro, como a responsável pela composição de forças de oposição contra o regime.

Essas práticas desenvolvidas dos anos 70 até meados dos anos 80 começam a desenvolver no seio da Igreja Católica a idéia do povo como sujeito de sua própria história. Não são mais o político, o intelectual ou a classe dominante que se fazem ouvir. A partir de então, são as classes populares nas suas diversas reivindicações ganham destaque e surpreendem outros setores da sociedade. Nessas passagens vários discursos se misturaram e engendraram múltiplas formas de compreensão sobre as necessidades que precisavam ser supridas. Cada setor construiu suas buscas democráticas tentando associar-se ao maior número de grupos que também se dispusessem a fazer frente ao principal inimigo que se fazia presente na ditadura. Com o processo de abertura e os órgãos democráticos novamente acionados, cada instituição lentamente retomou seus papéis diminuindo seus vínculos com organizações de cunho mais político. As classes populares continuaram suas vidas, porém num refluxo que acentuou suas dificuldades estruturais. Os filmes de meados da década demonstram este novo contexto.

As imagens sobre a educação seguiram o mesmo caminho nesse terreno. Evidenciam as carências dos profissionais e das escolas, contrastando com seu significado de ser um elemento essencial na formação de cidadãos no mundo moderno. Porém, em plena época de reorganização da sociedade civil, da emergência de movimentos populares na periferia, não há em *Anjos do Arrabalde*

²²¹ Ver: Martins, H.H.T. S. 1986, p. 12-13

²²² Ver: apud. Souza Lima, in Martins, Heloisa H., 1986, p. 33-34

²²³ Idem. p. 37

²²⁴ Ibid. p. 39.

- único filme onde se coloca a educação e condição de classe das professoras - referência alguma a Associações de Pais e Mestres ou algo similar. Não existe nenhum movimento em defesa da segurança e sequer esse problema é verbalizado pelas personagens - considerando-se que o bairro onde acontece a história é caracterizado pela acentuada violência. A alusão aos baixos salários das professoras é sutilmente comentada numa fala de Dália quando Carmona sugere que ela tenha uma empregada e por Rosa quando fala para Gaúcho sobre a dificuldade em pagar as prestações de seu apartamento. Em plena época de greves de professores em todo o estado de São Paulo comandadas pela APEOESP (Associação dos Professores do Ensino Oficial do Estado de São Paulo) isso não faz parte das preocupações do grupo de educadoras nesse bairro.

Obviamente um filme não se obriga a discutir a totalidade do universo que recorta para desenvolver sua narrativa. Talvez esteja aí a resposta para essa abstração de informações tão valiosas para a história das classes populares no país. Ao invés de optar por professoras politizadas que enfrentam todos os obstáculos possíveis para resguardar seus direitos de cidadãs, o diretor - também roteirista do filme - preferiu mostrar quem são essas mulheres no cotidiano. Principalmente aquelas que estão literalmente à margem do processo de discussões e mudanças de sua classe, tanto pelas circunstâncias do bairro distante do centro da cidade, como pela situação da escola pública. Ele revela um outro lado de desafios que estas profissionais enfrentam, outros aspectos de suas vivências pessoais e sociais. Diante das adversidades, elas se mostram convictas daquilo que querem, uma característica clara desse novo modelo de mulher que nasce da periferia e vai deixando para trás aquele outro submisso, como também o faz literalmente Ana.

A importância da educação aparece como contraponto provocador diante da violência da periferia atuando como instrumento para ampliar a visão sobre o exercício da cidadania. Não por acaso, ela aparece como local quase sagrado onde se possa escapar da violência cotidiana fora de seus portões. Acaba inclusive sublimando o ambiente e o trabalho árduo e mal pago²²⁵. É a percepção das experiências vividas pelas professoras que torna possível perceber as contradições existentes no universo urbano. Mesmo sem incluir uma única vez alguma frase referente à ausência dos órgãos públicos, as situações apresentam o abandono da instituição estatal nesse meio. A cena em que Dália está indo para a escola e sofre uma tentativa de assalto por um menino que foi seu aluno faz uma síntese dessa questão subjacente aos acontecimentos que começam parecer corriqueiros. É a imagem da professora que presencia as tristes mudanças dos habitantes, que passa a ser registrada como aquela que vive diretamente os dilemas do bairro.

²²⁵ Rodrigues, J. C. 1987. p. 15.

IV. 3.2. A cultura popular se expande

O retorno à cena dos debates sobre direitos civis e a explosão das denúncias sobre as desigualdades sociais no país não podem ser vistos apenas como um afrouxamento da censura. A sociedade civil é invocada como a suposta redentora dos anos obscuros da ditadura e a sociedade política renasce através da abertura de novos partidos políticos. O fim da censura aos meios de comunicação e as seguidas campanhas de massa em nome de mudanças dão novos ares ao país. Com exceção dos documentários, a produção cinematográfica no Brasil desse período apresenta esses fatos, mas trilhando em seus filmes um caminho adjacente. Como foi visto, priorizando essas mudanças no cotidiano e não por intermédio das bandeiras oficialmente levantadas por uma parcela da população que gradualmente se reorganiza. Quando o fez delegou esse papel à classe média como em *A Próxima Vítima* de João Batista Andrade que se passa nas eleições de 1982. Nesse filme, enquanto as classes populares permanecem na marginalidade, a juventude politizada e informada vai às ruas se manifestar.

A discussão posta nesse momento é a racionalidade dos movimentos. Citando a análise de Alain Torraine, Ana Maria Doimo afirma que embora o autor veja com bons olhos a questão da heterogeneidade dos novos movimentos sociais, a diversidade cultural e esse pluralismo político em nome da democracia, ele ainda não abre mão das organizações racionais em busca de uma certa unidade. Isso faz frente aos movimentos de ação direta - saques, depredações do transporte - julgados como eficientes, mas impulsivos e irracionais, limitados para possibilitar o avanço das consciências populares²²⁶. Lembrando a questão da intolerância das personagens percebe-se que estes grupos estão sempre na iminência dessas atitudes. Os cineastas colocam-se no meio dessa divergência de posições que ocorriam dentro da própria esquerda e na intelectualidade, apresentando fatos e às vezes tomando partido como Leon Hirzman ao criticar a impulsividade de Santini em *Eles Não Usam Black-tie*.

Percebe-se na transformação das atitudes populares, elementos que podem configurar velhos e novos movimentos, questionando as concepções sobre qual seria o processo mais adequado para que as classes subalternas organizadas pudessem atingir seus objetivos. No entanto, como a análise aqui não é sobre o movimento popular, apenas resgatei dele os aspectos que iluminam algumas das relações entre as personagens dentro de um contexto histórico e social determinado. No sentido considerado neste texto, a cultura popular vincula-se a questões concernentes tanto à vida das classes populares quanto aos aspectos culturais. Considero tudo o que foi apresentado sobre a vida dessas

personagens nos filmes como a representação da cultura dessas classes que toma proporções ativas na década de 80. Indo um pouco mais além, entendo que estas produções buscam transparecer os valores criados na sociedade daquele momento, como a participação política e as novas vozes populares que falam em seu próprio nome diluídas pelo universo cosmopolita.

A presença da família nesses filmes demonstra mudanças de concepções curiosas: ou não existe para as personagens principais (*O Homem que Virou Suco*, *A Hora da Estrela*, *Beijo 2348/ 72*) ou está degenerada (*Romance da Empregada*, *Anjos do Arrabalde*) ou então em fase de fragmentação (*Eles Não Usam Black-tie*). Em *Eles Não Usam Black-tie*, ela apresenta-se por um lado abalada (família de Otávio e Romana - questões políticas/ família de Maria - questões econômicas) e por outro não se realiza (rompimento de Tião e Maria). Seria o fato de o surgimento dessa nova mulher, que já não “cumpre” totalmente seu “dever” de cuidar da casa e que se sente no direito de optar por novas alternativas de vida o sintoma de um cisma familiar ? Se de antemão considera-se que a família não se desenvolve sozinha, mas que se conecta aos fatores sociais que a circundam, é possível visualizar na composição do conjunto de cada narrativa dos filmes em análise, um contexto de ação familiar que apresenta na condição social cotidiana das personagens, todos os elementos favoráveis às manifestações de ruptura. Porém eles se realizam de acordo com as tramas e não genericamente.

É necessário portanto, a partir desses elementos visualizar as caracterizações para se compreender as atitudes dessas mulheres que rompem a tradição e os condicionamentos - lembrando que “tradição” aqui significa dentre outras coisas: dominação masculina e obediência feminina. A mulher no primeiro plano da história conduzindo as tramas, com personalidade decidida revela os sintomas de que o poder estava sendo remanejado e recolocado dentro da sociedade. Assim, existem diferenças de visões que de um lado se identificam com idéias racionais considerando-as as de serem as mais corretas para a transformação na sociedade. Elas baseiam-se na organização institucional para a resolução do conflito de classe ou então na impulsividade de Santini. Essas duas alternativas de militância que apontam práticas refletindo o tradicional e o novo, ao mesmo tempo põem em questão a necessidade de discernimento para dar continuidade ao movimento grevista.

São questões conceituais que permeiam o início da década de 80, passando pelas preocupações das lideranças que então procuravam atitudes mais imediatas para a solução de seus problemas sociais. Estes estavam cada vez mais cotidianos. Não visavam atacar uma questão a longo prazo ou ligada ao Estado. Se direcionaram de maneira crescente para problemas do dia a dia.

²²⁶ Doimo. 1994. p. 52-63.

Mesmo a greve só é aberta num nível maior de organização quando o próprio Otávio faz uma citação sobre as greves do ABC, greves que inicialmente tinham também um cunho de sindicalismo de negócios - como o sindicalismo norte-americano - visando apenas conquistas econômicas para os trabalhadores da categoria e que só aos poucos começaram a assumir contornos de uma prática política²²⁷.

Considerando-se as crises do período, verifica-se que as necessidades políticas passavam por alternativas que buscavam manter as classes sociais minimamente sobrevivendo para poderem sair dela, tanto do ponto de vista econômico quanto político. Caberia aí uma possível resposta para o excesso de ponderação dos dirigentes da greve em *Eles Não Usam Black-tie* e uma ausência de posturas políticas nos outros filmes, pós-regime militar, preocupados em revelar a vida das classes populares no cotidiano. Desse panorama derivam vários elementos tradicionais e inovadores que convivem e ao mesmo tempo se refazem. A análise de Raymond Williams firmando a cultura em três aspectos básicos que dialogam entre si, quais sejam: dominante, residual e emergente²²⁸ elucida nesse ponto o que está implícito na discussão política e cultural dos filmes. Para ele a cultura apresenta-se num conjunto de elementos que são historicamente determinados, formando um sistema dentro desse processo, no qual o autor destaca os elementos residuais e os emergentes.

O primeiro é tudo aquilo que por definição foi formado no passado, mas que ainda está atuando no processo cultural do presente com significados e valores dentro das relações. Ele pode nem se expressar diretamente na cultura dominante, mas participa nas relações vividas do presente como base de um resíduo cultural. Não é arcaico - algo reconhecidamente do passado. Está presente nas relações entre as pessoas alimentando hábitos já internalizados. Por emergente o autor entende todos os novos significados e valores, assim como as práticas que estão sendo continuamente criadas. Ambos, residual e emergente, podem conviver gerando-se o emergente e retomando o residual, mesmo que na sua essência constituam fatores diferentes.

Tanto nos filmes, quanto na década de 80 isto pode ser percebido. Esses elementos se cruzam continuamente pelo tipo de linguagem utilizada nas obras. O próprio comportamento das personagens ora se remete a experiências vividas por situações do passado ora revela novas atitudes: mulheres, greve, vida urbana. É nesse sentido que entendo essa cultura popular como um processo em expansão. Através do confronto de universos, do choque cultural que une o tradicional ao moderno das práticas políticas e cotidianas que criam atitudes culturais diferentes incidindo na

²²⁷ Apud. Tavares de Almeida, in Martins, Heloísa H., 1986. p. 7.

²²⁸ Williams. 1979. p.124-129, esp. p. 125-126.

dinâmica das classes nas várias dimensões da vida urbana. Essa convivência e esse choque entre valores modernos e tradicionais podem ser explicados pela carência de estruturas democráticas que a sociedade apresente para promover a transição e novos valores ditos modernos, mas não se limita a isso.

Ela é resultado de uma cultura difusa que tem na urbanização referenciais múltiplos constantemente repostos. Isso faz com que as atitudes dos seus protagonistas, com aportes sociais e culturais próprios, externem suas diferenças. Longe das chanchadas que viam as classes populares de maneira festiva, do Cinema Novo como potencialmente revolucionárias, do Cinema Marginal como grupos degenerados, estes filmes isolados em suas mensagens, mostram a variedade de personalidades e tipos. A urbanização os socializa de modo heterogêneo e diluído deixando livre o espaço de circulação para que a personagem descubra novas possibilidades para agir. Por isso exploram tantos planos gerais na paisagem da maioria dos filmes com horizontes que se perdem de vista.

*

Todos esses problemas concretos, que interferem diretamente sobre a vida das personagens, traduzem a íntima relação entre condição material de vida e conflitos sociais. Em decorrência disso, os sentimentos também tornam-se difusos, os valores passam a ser relativos, algumas vezes recriados como defesa, outras recorrendo a visões tradicionais. As atitudes também oscilam entre os delitos que vão sendo naturalizados no dia a dia e as reações contrárias a esse descontrole social. O peso dos desafios na sociedade parece insuportável nas narrativas, mas cada uma aponta saídas que amenizam os problemas. Há implícito um potencial criativo das classes populares diante da exigência de respostas prementes aos acontecimentos. Os obstáculos são enfrentados de acordo com as necessidades ou com o nível de dimensão social que as próprias personagens possuem. Há no entanto uma diferença de dificuldades postas para serem resolvidas. De fortes, densas e politizadas do início da década, estas personagens passam ao oposto no seu decorrer. Uma conclusão que acredito possa explicar esse quadro é a passagem da construção imagética das classes populares de ativos símbolos de mudança, para se transformarem temas que já se tornaram corriqueiros.

Há portanto, uma trajetória que assinala a manutenção da preferência pela temática popular, mas suas abordagens abandonam as discussões sobre o processo transformador latente nas classes desfavorecidas. Dessa forma, predomina em seu lugar apenas a narrativa cotidiana. Essa diminuição

temática espelha o próprio contexto de diluição dos discursos da luta pela cidadania na metrópole no decorrer da década. Como foi visto, historicamente, à medida em que se restituíram as instâncias democráticas oficiais, todos os interesses concentraram-se em alguns setores e abandonaram outros. Com isso, mais uma vez as classes populares foram colocadas em segundo plano. Estes filmes confirmam sutilmente este processo ao apresentarem em que condições se desenvolve a vida das personagens, enquanto acontecem grandes mudanças conjunturais. O que resta apresentar senão o dia a dia que ainda precisa de transformações? Estes grupos permanecem à margem das discussões, porém não se preocupam com elas. A dispersão dos movimentos de resistência dos anos 70 e início de 80 cria um terreno fértil para o crescimento do individualismo nos cidadãos. Nas histórias dos filmes produzidos a partir de meados da década, isso torna-se patente.

As questões sociais levantadas sobretudo em *O Homem que Virou Suco*, *Eles Não Usam Black-tie* e *Beijo 2348/72* demonstram não ponderar-se, nem se considerarem as particularidades das personagens. Isso acaba dando maior dramaticidade e solidez às suas ações quando as manifestam socialmente. Há por um lado, o reflexo de um momento histórico, mas cada filme transcende sua época ao comportar problemas ainda vigentes, fatos mais amplos que ficam guardados na memória da sociedade ou questões humanas universais como justiça, amor, desejo, arte, poder. Seus diretores projetam-se muitas vezes nas personagens, revelando várias maneiras de se solidarizarem aos grupos subalternos. Afirmam assim, suas crenças na capacidade de transformação das classes populares. O estabelecimento dos conflitos com as estruturas sociais, através do trabalho, mantém vinculados os filmes entre si. Mas a vivência popular apresentada por eles extrapola este universo laborioso possibilitando ampliar-se a dimensão do olhar do espectador sobre o universo de seus protagonistas.

A face fatigante e limitadora das potencialidades individuais do trabalho alienado vistas na dissociação das verdadeiras aptidões dos trabalhadores, mostra as contradições no dia a dia das personagens, sobretudo na figura das mulheres que conquistam seu espaço no mercado e recebem toda a pressão social das mudanças estruturais. Estas obras não apresentam “finais felizes”. Os filmes procuram trazer ao espectador o máximo de realismo, inclusive na história de Macabéa que se encerra numa alegoria trágica. Após um longo período em que se censurava qualquer imagem negativa do país, estes filmes procuram superar o silêncio e mostrar sem retoques, a vida urbana popular nas duas maiores metrópoles do país. Para isso, não economizam recursos narrativos para explicitar a aspereza de determinadas classes. Entretanto, vistas a partir de uma variedade de dimensões e sentimentos, elas resultam como classes dinâmicas que pulsam em qualquer circunstância apresentada.

Existe uma ordem sendo resgatada dentro de cada obra a partir de uma nova lógica. Considera-se como tema para reflexão, as opiniões do cidadão comum e suas vivências para futuras atitudes. Essa sociedade civil que nasce portanto dos conflitos existentes na periferia, tem definidos seus agentes. Não se espera passivamente as coisas acontecerem. O contexto do início da década exigia tomadas de posição mais firmes, maior determinação e mais cautela. Estas novas personagens incorporam essas pretensões, refletindo os movimentos sociais. Dos meados da década para seu final, os desafios impostos na prática cotidiana precisavam de decisões imediatas e a busca pela sobrevivência aglutinava os objetivos.

A internalização do processo urbano nessas classes portanto, acontece na ação contraditória dos trabalhadores em localidades de alcance próximo com atividades no bairro, na casa ou em fronteiras bem demarcadas do centro da cidade, onde as ações individuais dadas pelo perfil de cada personagem possam se revelar. Assim, as características das personagens estabelecem um viés de interpretação do urbano: a ousadia de Fausta (*Romance da Empregada*), a arte de Deraldo (*O Homem que Virou Suco*), a coragem das professoras (*Anjos do Arrabalde*), a consciência de classe (*Eles Não Usam Black-tie*), a fragilidade de Macabéa (*A Hora da Estrela*), a persistência de Norival (*Beijo 2348/72*). Em cada situação, valores e comportamentos se chocam num palco preparado para a entrada de novos atores sociais. Não se pode esperar dessas visões urbanas grande sínteses. O mesmo serve para as personagens, pois essas espelham as circunstâncias efêmeras de um ambiente em constante renovação.

Numa década onde crescia o niilismo, esses anti-heróis, quase “Macunaímas”, estão dispostos a viver e lutam para serem tratados como seres humanos respeitáveis. Todos os diretores destes filmes reconhecem suas influências no neo-realismo. Porém, indicam que a guerra dos brasileiros se fez com instrumentos mais cruéis, pois se diluiu no cotidiano e não terminou após o fim de um regime político. Não tivemos nosso “neo-realismo”, mas a busca quase solitária de criadores por um realismo que exibisse a miséria camuflada e a aparente democracia no país. Nos filmes, as pessoas simples não são dispostas no meio rural ou na ilusória vida comunitária das favelas para despertar a piedade e o conformismo do espectador. Com suas atitudes, as personagens questionam o lugar que conquistaram e denunciam que este não condiz com suas verdadeiras necessidades.

Quem os vê sente um desconforto que varia entre a identificação, o repúdio e a indignação, só amenizado com a introdução do humor em várias cenas. Essas personagens se fazem presentes, afirmando que estão em todos os lugares e não pedem para serem vistas, elas afrontam. Ao seu modo, resistindo às pressões sociais e sendo agentes de seu universo, cada personagem aprofunda as

contradições de uma sociedade pouco familiarizada com e, por isso, pouco convicta do reconhecimento do “outro” como ser humano. Estes filmes denunciam que a ascensão social dos pobres ainda não chegou, nem está em vias de acontecer. Talvez por essa razão essas personagens continuem a incomodar e a indicar que existem além dos filmes.

FIM

FILMES ANALISADOS (Ficha técnica)

O Homem que Virou Suco (1980)

São Paulo

Direção e roteiro: João Batista de Andrade

Fotografia: Aloysio Raulino

Montagem: Alain Fresnot

Música: Vital Farias

Produção: Raiz produções cinematográficas/ EMBRAFILME

Elenco: José Dumont (Deraldo e José Severino), Célia Maracajá (Maria), Renato Master (o empresário) e participações especiais de Denoy de Oliveira (mestre-de-obras), Ruth Escobar (condessa), Ruthinéia de Moraes, Rafael de Carvalho, entre outros.

Eles não usam Black-tie (1981)

São Paulo

Direção: Leon Hirszman

Roteiro: Leon Hirszman/ Gianfrancesco Guarnieri - baseado na peça teatral homônima de Guarnieri

Fotografia e câmara: Lauro Escorel Filho

Montagem: Eduardo Escorel

Música: Radamés Gnattali

Música-tema: Adoniram Barbosa

Produtor executivo: Carlos Alberto Diniz

Produção: EMBRAFILME S.A./ Leon Hirszman produções

Elenco: Fernanda Montenegro (Romana), Gianfrancesco Guarnieri (Otávio), Carlos Alberto Ricelli (Tião), Bete Mendes (Maria), Milton Gonçalves (Bráulio), Rafael de Carvalho (Jurandir - pai de Maria), Lélia Abramo (Malvina - mãe de Maria), Anselmo Vasconcelos (Jesuino), Francisco Milani (Santini), Flávio Guarnieri (Chiquinho), Lizete Negreiros (Silene), Fernando Ramos da Silva (Bié).

A Hora da Estrela (1985)

São Paulo

Direção: Suzana Amaral

Roteiro: Suzana Amaral e Alfredo Oroz, a partir do romance de Clarice Lispector

Fotografia: Edgar Moura

Montagem: Ide Lacrete

Música: Marcus Vinícius

Produção: Raiz produções cinematográficas

Elenco: Marcélia Cartaxo (Macabéa), José Dumont (Olímpico), Tamara Taxman (Glória), Fernanda Montenegro (Madame Carlota), Denoy de Oliveira e Sônia Guedes.

***Anjos do Arrabalde* (1987)**

São Paulo

Direção e roteiro: Carlos Reichenbach

Fotografia: Conrado Sanchez

Montagem: Eder Mazini

Música: Manoel Silva e Luiz Chagas

Produção: A.P. Galante/ Transvídeo/ EMBRAFILME

Elenco: Betty Faria (Dália), Clarisse Abujamra (Rosa), Irene Stefania (Carmo), Vanessa Alves (Aninha), Enio Gonçalves (Henrique), Ricardo Blat (Afonso), Emilio Di Biasi (Carmona), José de Abreu (Soares), Carlos Koppa (Nivaldo)

***Romance da Empregada* (1988)**

Rio de Janeiro

Direção: Bruno Barreto

Argumento e roteiro: Naum Alves de Souza

Fotografia: José Medeiros e José Tadeu

Montagem: Isabelle Rathery

Música: rubén Blades

Produção executiva: Mariza Leão

Produção: Lucy e Luis Carlos

Elenco: Betty Faria (Fausta), Daniel Filho (João), Brandão Filho (se Zé), Vic Militello, Analu Prestes, Duse Naccarati, Guida Vianna (amigas de Fausta), Tamara Taxman (patroa), Marcos Palmeira (filho de Fausta), Cristina Pereira (vizinha), Antonio Pedro (dono do botequim), entre outros.

***Beijo 2348/ 72* (1989-90)**

São Paulo

Direção: Walter Rogério

Roteiro: Walter Rogério, com a colaboração de Mario Prata, José Rubens Chachá, Sérvulo Augusto, José Mariano Crochiquia e Chico Botelho

Fotografia: Adrian Cooper

Montagem: Danilo Tadeu

Música: Dino Vicente

Direção de produção: Elaine Bandeira, Jaime Del Cueto

Produção Executiva: Zita Carvalhosa, Ivan Novaes, Wagner Carvalho

Elenco: Chiquinho Brandão (Norival), Maitê Proença (Catarina), Fernanda Torres (Claudete), Eloisa Mafalda (dona da pensão), Iara Jamra (Carmen), Ary Fontoura (supervisor), Gianfrancesco Guarnieri (fotógrafo), Mirian Pires (operária), Walmor Chagas (juiz do Supremo), Sérgio Mamberti (juiz), Antonio Fagundes (advogado), Genival Lacerda (cantor de forró), entre outros.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, J. B. "O importante era fazer o filme", Revista: *Filme Cultura*. (46), abril. 1986.
- ANDRIES, André. "O som do Cinema Brasileiro". Revista: *Filme Cultura*. 14 (37), Jan/fev/mar. 1981.
- ANTUNES, Ricardo. *A rebeldia do trabalho: o confronto operário no ABC paulista - as greves de 1978-1980*. São Paulo, Ensaio; Campinas, UNICAMP, 1988.
- _____. *Adeus ao trabalho ?* São Paulo, Cortez; Campinas, UNICAMP, 1995.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 7.ed. rev. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1995.
- BERNARDES, Maria Thereza Caiuby Crescenti. *Mulheres de ontem?: Rio de Janeiro - séc. XIX*. São Paulo, T. A. Queiroz, 1989.
- BERNADET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo, Brasiliense, 1985b.
- _____. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.
- _____. *O vôo dos anjos: Bressane, Sganzerla*. São Paulo, Brasiliense, 1990.
- _____. *Piranha no mar de rosas*. São Paulo, Nobel, 1982.
- _____. "A casa do operário". Revista: *Filme Cultura*, (46), abril. 1986.
- _____. "O Som no Cinema Brasileiro". Revista: *Filme Cultura*. 14 (37), Jan/fev/mar. 1981.
- BRESCIANI, Maria E. M. "Lógica e dissonância - sociedade de trabalho: lei, ciência, disciplina e resistência Operária". *Revista Brasileira de História*, 6 (11), set. 1985/ fev. 1986.
- BRIGHT, J. *História de Israel*. 3.ed. São Paulo, Paulinas, 1985.
- BRISOLA, Dirceu. Entrevista: "Eu investi na emoção". *Revista Veja*, (681), 23/09/81. p. 5-8
- CANCLINI, Nestor García. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1995.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade, estudos de teoria e história literária*. São Paulo, Nacional, 1965.
- CANEVACCI, Massimo. *Antropologia do cinema*. São Paulo, Brasiliense, 1990.
- CERTEAU, Michel de et alii. *A invenção do cotidiano 2: morar, cozinhar*. Petrópolis, Vozes, 1997.

- CISCO. "Sobe a estrela de uma cineasta no seu primeiro longa-metragem". 1 (2). Dez/ Jan. 1986.
- CONCINE. Relatório de Atividades, segundo semestre de 1988 (1989), 12
- CORREIA, Rogério. "Trabalhadores encenam sua história". Revista: *Filme Cultura*, (46), 1986.
- COSTA, Iná, C. "A crise do drama em Eles não usam black-tie: uma questão de classe". *Discurso*, (20), 1993. p. 147-155
- COVRE, Maria de L.M. "Capital monopolista: da cidadania que não temos à invenção democrática". In _____. (org). *A cidadania que não temos*. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua*. Rio de Janeiro, Zahar, 1984.
- DOIMO, Ana Maria. *A voz e a vez do popular*. ANPOCS, 1994.
- DURKHEIM, Émile. "O que é o fato social?". In: *Comte Durkheim*. Col. Os pensadores. São Paulo, Abril cultural, 1973. p. 389-411
- _____. "Regras relativas à distinção entre o normal e o patológico". In *Comte Durkheim*. Col. Os pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1978.p. 412-433
- ENGELS, F. *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*. São Paulo, Global, 1986.
- FELINTO, Marilene. "Mulheres nas telas". *Folha de São Paulo, Ilustrada*, 02/01/98. p. 4-12
- FERREIRA, Paulo R. "Peleja do trabalhador com o patrão". *Filme Cultura*, (46), 1986. p.69-71
- FILME CULTURA. Entrevista: "O interesse pelo sussurro". (48), nov. 1988. p. 64-69.
- FRIEDMANN, Georges. *O trabalho em migalhas*. 2.ed. São Paulo, Perspectiva, 1983.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. 8.ed. Petrópolis, Vozes, 1991.
- GIANNINI, Humberto. *La "reflexión" cotidiana: hacia una arqueología de la experiencia*. Santiago del Chile, Universitária, 1987.
- GIULANI, Paola Cappellin, "Os movimentos de trabalhadoras e a sociedade brasileira". In: DEL PRIORE, Mary (org). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo, Contexto/ UNESP, 1997.
- GRAMSCI, Antonio. *Concepção dialética da história*. 3.ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- _____. *Os intelectuais e a formação da cultura*. 8.ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. São Paulo, Círculo do Livro, 1987.

- GUBERNIKOFF, Giselle. *Perfil de mulher: o processo de emancipação feminina na sociedade urbana brasileira*. SP, ECA-USP, 1992. [Tese de Doutorado]
- JOHNSON, Randal. "Ascensão e queda do cinema brasileiro, 1960-1990". *Revista USP*, (19), São Paulo, EDUSP, set/ out/ nov.1993.
- JOHNSON, R.; STAM, Robert. "Recovering Popular Emotion: an interview with Leon Hirszman by Randall Johnson and Robert Stam Cineaste". *America's leading magazine on the art and politics*, 13 (2), 1984.
- KUHN, Annette. *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Madrid, Catedra, 1991.
- LABAKI, Amir (org). *O cinema dos anos 80*. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- LAGRAVE, Rose-Marie. "Uma emancipação sob tutela: educação e trabalho das mulheres no século XX". In THÉBAUD, Françoise (dir). *História das Mulheres: o século XX*. Porto, Afrontamento, 1995. vol. 5. p.530-542.
- LEFEBVRE, H. *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid, Alianza, 1972.
- _____. *O direito à cidade*. São Paulo, Documentos, 1969.
- LE GOFF, J. *Tiempo, trabajo y cultura en el occidente medieval* Madrid, Taurus. 1983.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 23.ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1995.
- LOPES, J. Machado. *Atlas bíblico geográfico-histórico*. 2.ed. melh. Lisboa, Difusora Bíblica, 1984.
- LUKÁCS, Gyorgy. *História e consciência de classe: estudos de dialectica marxista*. Rio de Janeiro, Elfos, 1989.
- MACHADO Jr., Rubens Luis R. *Estudo sobre a organização do espaço em Terra em Transe*. São Paulo, ECA-USP.1997. [Tese de Doutorado]
- MAGNANI, José Guilherme C. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*, São Paulo, Brasiliense, 1984.
- MAIA, Paulo, "Entrevista com Bruno Barreto". *Revista de Cinema - Cisco*, 3 (12), 1988.
- MANNHEIM, Karl. *Sociologia sistemática*. São Paulo, Pioneira, 1962.
- MANZANO, Luiz A. F. *Estudo da adaptação de uma obra literária para o cinema: "A Hora da Estrela"*. São Paulo, FAPESP.1989. [Trabalho de Iniciação Científica]
- MARTIN-BARBERO, Jesús, *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*, Rio de Janeiro, UFRJ, 1997.

- MARTINS, José de Souza (org.); *(Des)figurações: a vida cotidiana no imaginário onírico da Metrópole*. São Paulo, HUCITEC, 1996.
- MARTINS, Heloísa Helena T. S. *Igreja e movimento operário no ABC: 1954-1975*. São Paulo, FFLCH-USP, 1986. [Tese de doutorado]
- MARX, K. "O 18 Brumário de Luís Bonaparte". 3.ed. In *Marx*. Col. Os pensadores, São Paulo, Abril Cultural, 1985. p. 323-404
- _____. *O capital: crítica da economia política*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 1968. Livro 1, vol.1
- _____ e ENGELS, Friedrich. *Manifesto Comunista*. Petrópolis, Vozes, 1988.
- MENDES, David França, "Resgate dos valores estéticos do Cinema Novo". *Caderno de crítica*, (4), 1987.
- MIRANDA, Luiz F. A. *Dicionário de cineastas brasileiros*. Secretaria de estado da cultura - São Paulo, Art, 1990.
- MORAIS, Osvaldo Jr. "Entrevista de Suzana Amaral à equipe 786, durante a trucagem de 'A Hora da Estrela'". *Cinemin, Ebal*.(22).
- MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa, Moraes, 1970.
- _____. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. São Paulo, José Olímpio, 1989.
- _____. *Cultura de massas no século XX (o espírito do tempo)*, 3.ed. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1975.
- NAZÁRIO, Luiz. "Macabéa, um esboço de ser". *Caderno de Crítica*, (2), nov. 1986. p.3-4
- NORITOMI, Roberto T. *Uma alternativa Urbana dentro do Cinema Novo*. São Paulo, FFLCH-USP.1997. [Dissertação de mestrado]
- NÚCLEO IMAGINÁRIO. *Cine Imaginário*. 2 (18), maio de 1987.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo, Brasiliense. 1988.
- PARANAGUA, Paulo A. "Tradition et modernité de Leon Hirzman". *Positif: revue de cinéma*, (264), février, 1983.
- PEACOCK, Ronald. *Formas da literatura dramática*. Rio de Janeiro, Zahar, 1968.
- PROST, Antoine. "Fronteiras e espaços privados". In *História da vida privada*. São Paulo, Companhia das letras, 1992. vol.5. p.13-59

- RACZ, George, "O neo-realismo no cinema brasileiro". *Caderno de crítica*, (3), março, 1987.
- RAMOS, Fernão, "A dama do cine Shanghai (1988)". In LABAKI, Amir (org). *O cinema dos anos 80*. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- RAMOS, José Mário Ortiz. *Televisão, publicidade e cultura de massa*. Rio de Janeiro, Vozes, 1995.
- _____. "A questão do gênero no cinema brasileiro". *Revista USP*, (19). São Paulo, EDUSP, set./out./nov. 1993.
- _____. "O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987)". In RAMOS, Fernão (org). *História do cinema brasileiro*. 2.ed. São Paulo, Art, 1990.
- _____. *Cinema, Estado e lutas sociais*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983.
- ROBERTS, Bryan R. "A dimensão social da cidadania". *Revista Brasileira de ciências sociais*, 12 (33), fev. 1997.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro Épico*. São Paulo, Buri, 1965.
- SADER, Eder. *Quando novos personagens entraram em cena: experiências e lutas dos trabalhadores da grande São Paulo, 1970-1980*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.
- SALEM, Helena. *Leon Hirszman: o navegador das estrelas*. Rio de Janeiro, Rocco, 1997.
- SCHWARZ, Roberto. *Que Horas são?* São Paulo, Companhia das letras, 1987.
- REVISTA VISÃO, (47), 22/12/1981.
- RODRIGUES, João Carlos. "Imitação da vida". *Caderno de Crítica*, (4), 1987.
- SAVIANI, Demerval, "Educação, cidadania e transição democrática". In COVRE, Maria de L. M.(org). *A cidadania que não temos*. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- SCHLESINGER, Hugo. *Pequeno vocabulário do judaísmo*. São Paulo, Paulinas, 1985.
- SEGALL, Maurício, "Mistificando como antigamente". *Novos Estudos:CEBRAP*, (2), abril, 1982.
- SORLIN, Pierre. *Sociologia del cine*. México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- SPENCER, Fernando. *Diário de Pernambuco*. 05/11/1981.
- THOMPSON, E.P. *A Formação da Classe operária inglesa*. v.I. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.
- _____. *Tradición, revuelta y consciencia de clase - estudios sobre las crisis de la sociedad preindustrial*. 3.ed. Barcelona, Editorial crítica. abril de 1989.

- XAVIER, Ismail, *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. Com apoio da EMBRAFILME/ Secretaria da Cultura/ MEC. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- XAVIER, Ismail; BERNARDET, Jean-Claude; PEREIRA, Miguel. *O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985a.
- WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. 5.ed. São Paulo, Pioneira, 1987.
- WEBER, Max. "A 'objetividade' do conhecimento nas Ciências Sociais". In: COHN, Gabriel (org). *Max Weber: Sociologia*. São Paulo, Ática, 1979. p.79-127
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

Jornais e outras fontes

ASSIS, Denise. *O Globo*. 09/07/1984.

CADERNO ESPECIAL N ° 1 e *Diagnóstico sobre o fenômeno do cortiço no município de São Paulo*, Secretaria do Bem-Estar Social do Município de São Paulo; 1980, *Plano de Governo*, Coordenadoria Geral do Planejamento do Município de São Paulo, 1988, Secretaria de habitação do Município de São Paulo. Citados por Raquel Rolnik em *Brasil urbano dos anos 80, um retrato, mimeo*.

GIANNINI, Alessandro: "O beijo: uma maldição que chega ao fim". *Jornal da tarde*. 27/07/94.

JORNAL DO BRASIL, Caderno Domingo: "Foco na cozinha", 02/10/88.

JORNAL "O ESTADO DO SÃO PAULO. "Deputados vêm 'Black-tie' e discutem cinema nacional". 18/11/81

LESSA, Sérgio: "Líderes operários discutem postura política do filme". *Jornal "Movimento"*, (333) 16 e 22/11/81.