



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

JAILSON RAMOS DE OLIVEIRA JÚNIOR

A REPRESENTAÇÃO DO TRABALHADOR EM *ARÁBIA*:  
REALISMO, PONTO DE VISTA E FORMAS DRAMÁTICAS

CAMPINAS

2024

JAILSON RAMOS DE OLIVEIRA JÚNIOR

A REPRESENTAÇÃO DO TRABALHADOR EM *ARÁBIA*:  
REALISMO, PONTO DE VISTA E FORMAS DRAMÁTICAS

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da  
Universidade Estadual de Campinas como parte dos  
requisitos exigidos para a obtenção do título de  
Mestre em Multimeios.

ORIENTADOR: GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO  
FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO  
ALUNO JAILSON RAMOS DE OLIVEIRA JÚNIOR,  
E ORIENTADO PELO PROF. DR. GILBERTO  
ALEXANDRE SOBRINHO.

CAMPINAS

2024

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

R147r Ramos, Jailson, 1994-  
A representação do trabalhador em Arábia : Realismo, ponto de vista e formas dramáticas / Jailson Ramos de Oliveira Júnior. – Campinas, SP : [s.n.], 2024.

Orientador: Gilberto Alexandre Sobrinho.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes.

1. Representação cinematográfica. 2. Trabalhadores. 3. Realismo. 4. Cinema - Brasil. I. Sobrinho, Gilberto Alexandre, 1973-. II. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Artes. III. Título.

Informações Complementares

**Título em outro idioma:** The worker representation in Arábia : Realism, point of view and dramatic forms

**Palavras-chave em inglês:**

Motion picture acting

Workers

Realism

Motion pictures - Brazil

**Área de concentração:** Multimeios

**Titulação:** Mestre em Multimeios

**Banca examinadora:**

Gilberto Alexandre Sobrinho [Orientador]

Noel dos Santos Carvalho

Felipe Corrêa Bomfim

**Data de defesa:** 28-06-2024

**Programa de Pós-Graduação:** Multimeios

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-0318-3987>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/7091706070176140>

## **COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO**

JAILSON RAMOS DE OLIVEIRA JÚNIOR

ORIENTADOR: GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO

### **MEMBROS:**

1. PROF. DR. GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO
2. PROF. DR. NOEL DOS SANTOS CARVALHO
3. PROF. DR. FELIPE CORRÊA BOMFIM

Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 28.06.2024

Dedico esta dissertação à minha avó, Dona Eurides,  
e a todos os Cristianos.

## AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, processo nº 88887.921104/2023-00. Agradeço à CAPES por tornar viável o desenvolvimento desta pesquisa através da bolsa concedida.

Agradeço primeiramente ao Prof. Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho pela orientação, por todas as trocas e por ter generosamente me apontado os melhores caminhos para a feitura da dissertação. Em segundo lugar, agradeço aos professores doutores Noel dos Santos Carvalho e Pedro Guimarães pelos apontamentos feitos na qualificação e que enriqueceram nossa pesquisa. Também agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios que possibilitou a realização da pesquisa.

Agradeço aos colegas da Pós em Multimeios que fizeram parte desse caminho de formação, especialmente enquanto estivemos estudando juntos no nosso grupo informal de estudos sobre cinema brasileiro, David Terao, Fernanda Mendonça, Eduardo Bordinhon e Laura Souza.

Agradeço ao amigo Alexsandro de Sousa e Silva por ter me encorajado a fazer o Mestrado e por ter me ajudado a construir o projeto de pesquisa, além de ter me ensinado os fundamentos da escrita e do trabalho acadêmico. Sem ele, certamente eu não teria chego até aqui.

Aproveito para agradecer aos amigos que estiveram comigo durante o desenvolvimento da dissertação, lendo e discutindo todas as ideias comigo, Davi Benseman e Leonardo Chagas e minha prima Jaqueline Villagra Costa. Devo muito a eles, que também foram figuras de apoio emocional e companheirismo ao longo do processo.

Por fim, agradeço a minha família pelo suporte e compreensão não apenas nesses anos, mas desde sempre. Minha mãe, Patrícia, meu pai, Jailson, minha irmã, Victória, minha sobrinha, Julinha, e minha avó, Dona Eurides, que nos deixou durante a preparação para o processo seletivo.

## RESUMO

Nesta pesquisa, analisamos o longa-metragem ficcional *Arábia* (Affonso Uchôa e João Dumans, 2018) a fim de propor uma leitura da representação do personagem trabalhador. Abordamos primeiro o estilo do filme, em seguida o discurso narrativo para, enfim, tratarmos das formas dramáticas utilizadas na construção das cenas. Defendemos que *Arábia* apresenta um realismo particular, construído com base em uma estrutura narrativa marcada pelo que chamamos de *identificação distanciada*. Por sua vez, tal forma resulta no épico de um trabalhador da base da estrutura social que, ao mesmo tempo, se contrapõe ao drama clássico e à poética idealista, apontando para a necessidade de uma representação do trabalhador pela via materialista.

Palavras-chave: representação; trabalhador; realismo; cinema brasileiro; *Arábia*.

## ABSTRACT

In this research, we analyzed the fictional feature film *Arábia* (Affonso Uchôa and João Dumans, 2018) in order to propose a reading of the representation of the worker character. We first address the style of the film, then the narrative discourse and, finally, we deal with the dramatic forms used in the construction of the scenes. We argue that *Arábia* presents a particular realism, built on the basis of a narrative structure marked by what we call distanced identification. In turn, this form results in the epic of a worker of the base of the social structure that, at the same time, denies both classical drama and idealist poetics, pointing to the need for a representation of the worker through materialist means.

Keywords: representation; worker; realism; brazilian cinema; *Arábia*.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO 1: O REALISMO DE ARÁBIA: CORPOS QUE DEFINHAM, PAISAGENS PERIFÉRICAS E AFETOS DE ESTRANHAMENTO .....</b>	<b>18</b>
1.1 Uma análise da iluminação, dos enquadramentos e das posturas corporais em Arábia a partir da obra de Pedro Costa e seu realismo sensório .....	19
1.2 Paisagens periféricas e heterotopias do trabalho: as oposições discursivas que permeiam o trajeto de Cristiano .....	30
1.3 Eventos afetivo-performativos: o trabalho como elemento de estranhamento .....	38
<b>CAPÍTULO 2: O PONTO DE VISTA E AS QUESTÕES DE CLASSE EM ARÁBIA: IDENTIFICAÇÃO DO NARRADOR, ESTRUTURA NARRATIVA E SUA RELAÇÃO COM PARTICULARIDADES SOCIAIS CONCRETAS .....</b>	<b>51</b>
2.1 Um trabalhador que escreve e um jovem que lê: quem narra Arábia? .....	52
2.2 Identificado, porém distanciado: características da estrutura narrativa e breve histórico no cinema brasileiro .....	60
2.3 As alianças de classes na periferia: estrutura narrativa como formalização de relações sociais concretas .....	71
<b>CAPÍTULO 3: ARÁBIA COMO O ÉPICO DE UM TRABALHADOR: FORMAS DRAMÁTICAS, MONTAGEM EPISÓDICA E AS CONTRADIÇÕES ENTRE SOM E IMAGEM .....</b>	<b>80</b>
3.1 Arábia como justaposição entre drama clássico e épico .....	81
3.2 Os episódios e a figura do desamparo .....	89
3.3 A narração em Arábia: entre o idealismo e o materialismo .....	97
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>107</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>110</b>

*Cinema é compromisso*

Lincoln Péricles

*Encarando a escuridão, me vi como uma criatura  
guiada e ridicularizada pela vaidade; e meus olhos  
queimavam de angústia e raiva.*

James Joyce

## INTRODUÇÃO

A representação dos trabalhadores no cinema remonta às próprias origens do meio cinematográfico. Em *Trabalhadores saindo da fábrica* (Harun Farocki, 1995), o realizador argumentou que, completado um século da arte cinematográfica, a imagem fundamental do primeiro filme de sua história havia criado uma certa tradição. Na versão original, produzida em 1895 pelos irmãos Lumière, embora o objetivo fosse simplesmente mostrar ao mundo a criação das imagens em movimento, a história do cinema mundial ficou inevitavelmente associada às imagens dos trabalhadores que deixavam a fábrica em Lyon naquele momento. Farocki mostrou, por meio da análise de filmes do século XX, como o primeiro filme da história ecoou. A questão inicial apontada pelo cineasta foi a de que os trabalhadores estavam *saindo* da fábrica. A repetição desse gesto nos filmes mostrava que a vida (ou o conteúdo das tramas) geralmente começava após o expediente, isto é, as narrativas a respeito dos trabalhadores se dedicaram a explorar seus conflitos quando não estavam trabalhando. Inclusive, Farocki observou que o próprio interior da fábrica e o trabalho, as relações sociais de produção, são como que um tabu na história do cinema. Até porque, já em uma segunda problematização, a fábrica ou os locais de trabalho em geral foram representados como lugar de disciplinamento, análogo a uma prisão. O caráter negativo da sociedade do trabalho também se repetiu diversas vezes. O autor alemão lembra, por exemplo, da cena em que os operários trocam turnos no filme *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927), marchando de cabeça baixa, aos milhares, como um exército derrotado.

Outra questão colocada por Harun Farocki foi a quantidade de trabalhadores nas fábricas, mostrados como sinal de poder das grandes empresas. A representação dos trabalhadores enquanto massa, como um grupo desidentificado, também é apontada como uma característica típica da época. Até os anos 1970, viveu-se o auge da industrialização nos países centrais do capitalismo, na Europa Ocidental e nos Estados Unidos (ANTUNES, 2009).

Grandes corporações com milhares de trabalhadores. Marca que, com a transformação do mundo do trabalho a partir de fins dos anos 1970, começou a mudar. Assim, o cineasta conseguiu afirmar uma potência contida naquela imagem que ele coloca como fundante do cinema.

No caso do cinema brasileiro, segundo afirmam Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet (1983), a representação dos trabalhadores está presente ao menos desde os anos 1920<sup>1</sup>, a partir da vinculação entre uma parcela da produção nacional e os centros operários de cultura. Apesar de afirmarem não terem tido contato direto com os filmes, por problemas de preservação - a maioria dos filmes brasileiros do início do século passado foram perdidos -, os autores trabalharam, em sua pesquisa, com dados extraídos de jornais da época para discutirem seu tema. As problematizações trazidas por eles se relacionam sobretudo com o caráter nacional e popular da representação dos trabalhadores.

Em que medida tais filmes, que poderiam ser classificados como “populares”, falavam do povo ou dirigiam-se ao povo, é difícil dizer. *Mas sem dúvida eram produzidos no seio das camadas populares - pelo povo - e refletiam, mesmo ao tentar retratar a burguesia, um universo cultural que não era o burguês.* (GALVÃO; BERNARDET, 1983, p. 31, grifos nossos)

Vemos que, no caso da representação dos trabalhadores no Brasil, a questão colocada pelos críticos diz respeito a *quem produz o que e para quem* - é no fundo um problema de autoria e de perspectiva ideológica. Essa posição analítica, que poderia servir à abordagem do filme dos irmãos Lumière - afinal, tratava-se dos patrões filmando seus empregados deixando a sua fábrica -, eventualmente ficou em segundo plano no filme de Farocki. Mas ela chama atenção para o fato de que todo discurso é emitido de um lugar e possivelmente de um sujeito. De modo que o conteúdo do que é expresso carrega em si as marcas dessa subjetividade<sup>2</sup>. No caso de *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (Irmãos Lumière, 1895), a própria representação dos trabalhadores como sujeitos sem individualidade, simplesmente como uma marca da riqueza dos donos da fábrica, a câmera estática que produz a sensação de continuidade, a espontaneidade dos movimentos e gestos dos personagens são traços que poderiam ser pensados a partir da oposição de classe em relação a quem filma e quem é filmado. Desde a

---

<sup>1</sup> Em outro texto, Jean-Claude Bernardet (2005) levantou a hipótese de que um dos fundadores do cinema brasileiro, Alfonso Segreto, poderia ter produzido documentários junto a organizações anarquistas ainda nos anos 1910.

<sup>2</sup> Ismail Xavier (1997b) faz uma crítica à neutralidade do olhar, ressaltando justamente os aspectos subjetivos de toda representação - ainda que em coexistência com fatores objetivos.

origem, argumenta Farocki, a história do cinema e a representação dos trabalhadores têm algum tipo de vinculação.

Na verdade, a rigor, quando falamos de filmes narrativos que trazem personagens em situações dramáticas, sempre é possível identificar seus marcadores sociais, como classe raça/etnia, gênero, nacionalidade, etc. Como lembra György Lukács (2009), por meio do conceito de *totalidade social*, utilizado especialmente em suas análises no campo estético, a estrutura social, ou melhor, a divisão social do trabalho, é sempre visível - por mais que possa estar implícita<sup>3</sup>. Em obras que representam sujeitos em interações mediadas por uma sociedade, não é possível tratá-los fora dos limites dados por essa mesma sociedade (seja em termos culturais, mas sobretudo estruturais). É uma abordagem materialista da estética. No nosso caso, trataremos de um objeto fílmico-narrativo cuja trama se desenvolve especialmente com base nos trabalhos realizados por um personagem, então sua caracterização enquanto sujeito da classe trabalhadora é explícita. Mas, antes de apresentarmos *Arábia* (Affonso Uchôa e João Dumans, 2018), o que vem a ser exatamente um trabalhador?

Nos anos 1980, com a decadência dos movimentos operários ao redor do mundo industrializado e com a emergência e fortalecimento de outros sujeitos políticos, muitos autores defenderam as teses do fim do trabalho e da classe trabalhadora. Na contramão desses pensadores, Ricardo Antunes (2009) veio apontando não apenas a intensificação da exploração do trabalho, mas também as metamorfoses da classe trabalhadora enquanto sujeito, via ascensão do neoliberalismo. Este modelo socioeconômico não apenas precarizou o mundo do trabalho, mas, segundo o Antunes, causou uma regressão nas formas de relação trabalhista - tão insalubres quanto eram no século XIX.

Além disso, Ricardo Antunes fala da emergência do proletariado de serviços como traço fundamental do perfil da classe trabalhadora no século XXI, bem como a desindustrialização do ocidente - que transferiu o setor produtivo, especialmente a indústria pesada, em grande medida, para o sudeste asiático, em especial para a China. Nesse sentido, Antunes propõe uma noção ampliada de classe trabalhadora, utilizando o termo *classe-que-vive-do-trabalho*.

Uma noção ampliada de classe trabalhadora inclui, então, todos aqueles e aquelas que *vendem sua força de trabalho em troca de salário*, incorporando, além do proletariado industrial, dos assalariados do setor

---

<sup>3</sup> Lukács expõe essa noção em seus textos sobre teoria do romance, especialmente naqueles dos anos 1930, a partir de *Notas sobre o romance* de 1934, *O romance como epopeia burguesa* de 1935, *Narrar ou descrever* de 1935 e *Marx e o problema da decadência ideológica* de 1938. Ana Cotrim estudou esses textos especificamente em um capítulo de seu livro a respeito do realismo como ação e da noção de totalidade. Ver COTRIM, Ana. Realismo artístico em Lukács (1935-1939): a centralidade da ação. In: COTRIM, Ana. Literatura e realismo em György Lukács. Porto Alegre: Zouk, 2016, p. 257 – 409; LUKÁCS, György. Arte e sociedade: escritos estéticos 1932 - 1967. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009.

de serviços, também o proletariado rural, que vende sua força de trabalho para o capital. Essa noção incorpora o *proletariado precarizado*, o *subproletariado moderno*, *part time*, o novo proletariado dos McDonald's (...) os trabalhadores assalariados da chamada "economia informal", que muitas vezes são indiretamente subordinados ao capital, além dos trabalhadores desempregados, expulsos do processo produtivo e do mercado de trabalho pela reestruturação do capital e que hipertrofiaram o exército industrial de reserva, na fase de expansão do *desemprego estrutural*.

A classe trabalhadora hoje exclui, naturalmente, os gestores do capital, seus altos funcionários, que detêm papel de controle no processo de trabalho, de valorização e reprodução do capital no interior das empresas e que recebem rendimentos elevados ou ainda aqueles que, de posse de um capital acumulado, vivem da especulação e dos juros. (ANTUNES, 2009, p. 103-104)

Julgamos importante oferecer essa definição porque, além de haver as teses sobre o fim do trabalho e da classe trabalhadora, costuma-se compreender "classe trabalhadora" como sinônimo de "operário/operariado", vinculado à produção de cunho mais fabril (operário é aquele que opera algo, uma máquina, no caso), mas representante típico de um momento anterior do capitalismo ocidental e de um setor específico da divisão do trabalho<sup>4</sup>. Além disso, nos é útil essa definição expandida de classe trabalhadora porque em nosso objeto, que é um longa-metragem de ficção, o personagem sobre o qual nos debruçaremos nesta dissertação perpassa diversos setores da produção. Ele tem um momento como camponês, depois como trabalhador da construção civil, em seguida ele passa pela prestação de serviços informais, pelo setor de logística e, por fim, acaba na indústria metalúrgica.

Enfim, analisaremos nesta dissertação a representação do trabalhador em *Arábia*, longa-metragem brasileiro de ficção que conta a história de Cristiano (Aristides de Sousa), um rapaz que, após cumprir pena por roubo, parte pelas estradas de Minas Gerais em busca de trabalho. Seu objetivo é conseguir uma vida longe do crime e algum conforto material. No final, com seus desejos frustrados, ele tem uma espécie de epifania em que percebe de forma crítica a ideologia do trabalho e como isso, que a princípio havia passado despercebido para ele, também havia afetado suas relações pessoais. Ademais, *Arábia* tem um elemento estrutural interessante que é a mudança de personagem focal, isto é, o filme é dividido em duas partes, a primeira sendo guiada por André (Murilo Caliari), um jovem que vive no mesmo bairro que

---

<sup>4</sup> Para um aprofundamento na distinção dos termos utilizados para se referir aos trabalhadores (classe trabalhadora, proletariado, operariado), ver MATTOS, Marcelo Badaró. Marx, o marxismo e a classe trabalhadora. In: MATTOS, Marcelo Badaró. A classe trabalhadora: de Marx ao nosso tempo. São Paulo: Boitempo, 2019, p. 13 - 70.

Cristiano e que encontra o caderno de memórias do trabalhador - momento a partir do qual acontece a troca de foco narrativo.

Decorre daí uma série de questões que pretendemos tratar nesta dissertação. A começar pela questão de estilo, nos perguntamos como *Arábia* é construído em termos de realismo, de modo que abordamos sua iluminação, composição dos planos, movimentação de câmera e como os corpos são colocados em cena. Em seguida, problematizamos questões a respeito das relações possíveis entre personagens e os espaços, questionamos os discursos articulados sobre os territórios nos quais se desenrolam as cenas. Investigamos quais as posições ideológicas assumidas, a composição étnica da classe trabalhadora e as referências midiáticas. Abordamos quais as estratégias estéticas, no sentido da encenação em geral, o filme mobiliza para afetar, com base nas mudanças de ritmo, de registro dramático, etc. Nos perguntamos como é construída a estrutura do filme, o que sustenta a narrativa em termos formais, e o que ela expressa das relações sociais concretas, uma vez que assumimos como caminho metodológico a ideia de que a forma de uma obra de arte pode reproduzir, ou melhor, conferir forma estética a dados estruturais da própria sociedade<sup>5</sup>. Por fim, indagamos quais as formas de drama são utilizadas (contraponto entre clássico e épico), como a montagem é organizada e qual o sentido expresso a partir da ordenação específica do filme, quais as relações entre som e imagem, como se dá o processo de narração e o que isso diz sobre o conteúdo da encenação.

Defendemos, então, que *Arábia* é um filme realista, cuja influência em termos de estilo localizamos em obras de Pedro Costa, sobretudo pela forma como se dá o tratamento da iluminação, o uso frequente do escuro como recurso narrativo associado à enunciação de traumas dos personagens, pelos planos fixos na lógica do *quadro* ao invés do *campo* e também pelo modo como acontece a direção de atores, com corpos quase imóveis, de gestualidade rígida, a fim de causar certo estranhamento e potencializar o discurso oral. Com base nesses elementos, associamos *Arábia* ao que Erly Vieira Jr. (2020) chamou de *realismo sensório*.

Em termos conceituais, essa noção abrange um escopo de filmes e autores muito mais amplo do que nossos objetivos ambicionam. Erly Vieira Jr. analisou obras dos anos 1990 e 2000 mais ou menos vinculadas à estética do fluxo, cujo objetivo é supostamente causar uma

---

<sup>5</sup> Sobre isso, ver CANDIDO, Antonio. Crítica e Sociologia (tentativa de esclarecimento). In: CANDIDO, Antonio. Literatura e Sociedade. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2019, p. 13 - 25. Nesse texto, o teórico afirma que “tomando o fator social, procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, ideais) (...) ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte (...) o que só ocorre quando este traço social constatado é visto funcionando para formar a estrutura do livro” (CANDIDO, 2019, p. 15 - 16). Trata-se de entender como a dimensão social pesa na obra em termos estruturais, isto é, constitutiva e não apenas plásticamente. O exemplo clássico dessa análise está na crítica de Antonio Candido à *Memórias de um sargento de milícias*, do qual ele teorizou a *dialética da malandragem*.

imersão sensorial por meio do que ele chama de visualidade *háptica*. Isso se dá por meio de uma série de artifícios como a proximidade exacerbada da câmera em relação aos corpos, mas também pela paisagem sonora que enfatiza as percepções sensoriais em destaque em determinado espaço. Vieira Jr. discorreu sobre o registro de uma câmera que também atua como um corpo no espaço da cena, e que tem o objetivo de colocar em tela - por vezes, reproduzir mesmo - a expressividade sensível do que capta. Contudo, para nossos fins, interessa trazer aspectos mais gerais da ideia de *realismo sensorio*, sobretudo aqueles que dizem respeito à representação das paisagens, tanto ideológicas, quanto étnicas e midiáticas, mas observar também a construção de *heterotopias*, ou seja, oposições discursivas a respeito de um mesmo lugar delimitado no interior da sociedade.

Pois *Arábia* traz uma dimensão corporal evidente, uma vez que a própria narrativa trata de um processo de esgotamento do corpo de um trabalhador. No filme, não se busca construir uma representação da dimensão sensível por meio dos recursos hápticos, mas antes pelo estranhamento desses corpos no espaço, pela duração de determinadas cenas que alongam o ritmo do plano. Nesse sentido, buscamos explorar mais as relações dos corpos com os espaços, bem como os diferentes discursos a respeito de um mesmo lugar. *Arábia* traz essa potência de abordar um mesmo território de diversos pontos de vista, como é o caso da vila operária. Em nosso objeto, o bairro periférico é mostrado tanto como um lugar de nostalgia pelos tempos com os amigos, em uma fotografia em tons de sépia, como o espaço da repressão policial e de uma vida no crime. É nesse sentido que gostaríamos de abordar *Arábia* segundo a teoria do realismo sensorio. Especialmente porque a partir dessa análise se delineia uma oposição discursiva entre o trabalho e a fábrica que suscita uma outra camada de abordagem.

*Arábia* é dividido em duas partes, cada uma guiada por um personagem focal. E uma das diferenças entre eles é a forma como se relacionam com o trabalho e com a fábrica: de maneira indireta, no primeiro caso, e diretamente no segundo. Argumentamos, com base na *teoria da performance* de Elena Del Rio (2008), que não só as partes do filme expressam pontos de vista distintos, como também têm estratégias estéticas particulares. Na sequência de Cristiano (Aristides de Sousa) temos uma série de monólogos, leituras, cenas inteiras filmadas em um único plano tableau, além da montagem episódica e da narração sobreposta que funcionam como eventos *afetivo-performativos* que alteram os ritmos e as intensidades com as quais a narrativa vinha progredindo e denotam uma pluralidade de formas de afetar. Enquanto que, na sequência inicial, guiada por André (Murilo Caliari), essa diversidade de formas não se verifica - há um registro muito mais unitário, marcado pela continuidade temporal, pela identificação do narrador (câmera) ao personagem focal (André), etc.

Defendemos, a partir da divisão de *Arábia* em duas partes, que a estrutura da narrativa fílmica reproduz aspectos sociais particulares, a saber, a própria relação de classe entre o sujeito de uma classe média periférica e o trabalhador, por meio da partilha do território. Argumentamos que *Arábia* se constrói a partir de uma estrutura identificada, porém distanciada, de modo que há uma certa identidade do olhar, do ponto de vista, porém de maneira distanciada, causando um certo estranhamento para com as cenas. Tal característica expressa as relações de classe e as formas de consciência dos dois personagens principais (André e Cristiano). Com base em uma série de entrevistas publicadas com os realizadores, desenvolvemos a hipótese de que essa forma com a qual a obra é construída (identificação distanciada) expressa uma relação concreta dos autores com o tema. Por sua vez, tal entrelaçamento de fatores também dialoga com um contexto sócio-histórico particular do desenvolvimento da sociedade brasileira como um todo no mesmo período.

Ainda problematizando a relação entre as duas partes do filme, discutimos o caráter dramático delas, se alternando entre drama clássico e regime épico. Argumentamos que a primeira parte, guiada por André, é um drama clássico pelo fato de haver um forte encadeamento causal no desenvolvimento da trama, associado a um regime espaço-temporal sempre contínuo, gerando o ocultamento do narrador, isto é, causando a impressão de que a narrativa se desenrola por si só. Tal característica se opõe à maneira como a segunda parte é construída, pois passa a haver um narrador explícito que organiza a narrativa, por meio da montagem episódica, e que também comenta as cenas, utilizando a narração em voz sobreposta. Além disso, vemos que a organização das sequências denota, de modo processual, paulatino, a construção do sentimento de desamparo do personagem, ao passo que este desenvolvimento, pode ser identificado por meio da análise das relações contraditórias entre som e imagem, esta em seu caráter concreto e a narração em voz sobreposta transparecendo uma perspectiva idealista da situação.

Assim, organizamos a dissertação em três capítulos. No primeiro, abordamos as questões mais estilísticas de *Arábia*, discutindo seus aspectos realistas, sua aproximação com o estilo do realismo sensório, a forma como articula uma representação do trabalhador em associação com as paisagens específicas em que ele se insere, bem como analisamos os discursos elaborados a respeito desses espaços, em termos étnicos, ideológicos e midiáticos, para, ao fim, investigarmos a oposição entre a forma singular como cada uma das duas partes do filme é elaborada. No segundo capítulo, analisamos as formas como *Arábia* é estruturado, a partir da relação entre André, o personagem de uma classe média periférica, e Cristiano, o trabalhador-autor-narrador do caderno de memórias que serve de material para o filme. Em

termos estéticos, essa condição engendra uma perspectiva que é assumida pela câmera e pela encenação, que é a da identificação distanciada, uma lógica oscilante a depender do conteúdo das cenas. Por sua vez, tal modo de vinculação, segundo desenvolveremos, expressa uma situação concreta que é a aliança de classes mediada pela partilha territorial do bairro periférico. Em seguida, buscaremos argumentar que a estrutura que sustenta o filme confere forma estética a certos aspectos da relação dos autores com seu tema, mediados por um contexto sócio-histórico nacional.

Por fim, no último capítulo, tratamos da oposição entre drama clássico e épico, partindo das características particulares de cada uma dessas partes para, em um segundo momento, destrincharmos as relações da montagem episódica com o desenvolvimento da trama, isto é, como a organização cíclica e repetitiva implica um processo de tomada de consciência do personagem que, por sua vez, expressa a percepção de sua situação de desamparo. Nesse sentido, construímos a hipótese de que *Arábia* ocupa um lugar na história do cinema brasileiro importante: ele marca a passagem das figuras do ressentimento para as do desamparo. Para justificar esse argumento, faremos uma aproximação de nosso objeto com o filme *Eles não usam black tie* (Leon Hirszman, 1980). Na última parte deste capítulo, abordamos as relações entre som e imagem, segundo a noção de montagem vertical, para entender como esse processo de tomada de consciência acontece na própria percepção do personagem. O pressuposto a ser investigado é que as imagens mostram uma realidade tal que ele só percebe paulatinamente, em um processo que culmina na cena final, no monólogo interior em que ele faz um discurso crítico à exploração capitalista.

*Cotejava o passado com o presente. Que era, há um ano? Professor. Que é agora? Capitalista. Olha para si, para as chinelas (umas chinelas de Túnis, que lhe deu recente amigo, Cristiano Palha), para a casa, para o jardim, para a enseada, para os morros e para o céu; e tudo, desde as chinelas até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade.*

Machado de Assis

*9 de maio de 1958 - Eu cato papel, mas não gosto. Então eu penso: faz de conta que eu estou sonhando.*

Carolina Maria de Jesus

## CAPÍTULO 1

### O REALISMO DE ARÁBIA: CORPOS QUE DEFINHAM, PAISAGENS PERIFÉRICAS E AFETOS DE ESTRANHAMENTO

As teorias contemporâneas do realismo cinematográfico, especialmente pós-anos 1990, têm se debruçado bastante nas formas como determinados filmes encenam a experiência sensorial e como afetam o espectador. É o caso, por exemplo, do *realismo sensório* (Erly Vieira Jr., 2020) e do *realismo performático* (Elena Del Rio, 2008). Ambos se baseiam na concepção deleuziana que compreende o filme e a linguagem audiovisual como corpos, de modo que as propriedades sensoriais e afetivas do produto audiovisual ganham imenso destaque<sup>6</sup>.

Neste capítulo, analisaremos *Arábia* sob a perspectiva de sua construção realista, nos atentando para as formas como o filme se mobiliza para afetar e transmitir as sensações de personagens-corpos inseridos em determinadas situações. Nos questionamos a respeito dos modos como o longa-metragem se apropria de elementos considerados reais (locações e iluminação natural, por exemplo) e os submete à mediação da linguagem cinematográfica. Por meio de estratégias estéticas que estudaremos a partir das teorias do realismo sensório e do realismo performático, a representação da experiência sensorial dos personagens e as diversas formas como o corpo fílmico afeta são potencializadas - de modo que, na lógica desses

---

<sup>6</sup> Ver DELEUZE, Gilles. *Cinema, corpo e cérebro, pensamento*. In: DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 - A imagem-tempo*. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 275 - 324.

realismos contemporâneos, o artifício pode ser utilizado justamente a fim de criar *efeitos de realidade*.

Defendemos que *Arábia* mobiliza uma série de recursos estilísticos que, em tese, desnaturalizam a encenação, com o objetivo de criar um estranhamento em relação ao mundo do trabalho. As imagens exibidas são elaboradas com uma série de artifícios audiovisuais, como a contraposição entre claro e escuro, a composição de planos na lógica do *quadro* (ao invés do *campo*), o jogo atoral de matriz bressoniana, com poucos gestos, a voz sobreposta de um narrador ativo, o emudecimento do som ambiente na cena clímax do filme, o eventual recurso à montagem em um contexto em que as cenas são geralmente filmadas em planos únicos, como *tableaux vivants*.

Para tanto, inicialmente realizaremos uma leitura do filme com base no que Erly Vieira Jr. (2020) chamou de *realismo sensório*, a partir de um de seus expoentes: Pedro Costa. Esse cineasta português trabalha um tipo de realismo que, ao invés de produzir imagens idênticas ao que se supõe ser o real, enfatiza e potencializa as sensações que envolvem seus personagens por meio dos recursos da linguagem audiovisual. Em seguida, faremos uma análise do conjunto das paisagens (étnicas, ideológicas e midiáticas) contempladas por *Arábia*, a fim de começar a desvendar os sentidos da representação dos trabalhadores construída no filme. Ao fim, falaremos da dimensão performático-afetiva do filme com base em Elena del Rio (2008), analisando as transformações no corpo do próprio filme, isto é, as diferenças de intensidade, de ritmo, de registro de encenação, as contraposições entre estrutura e momentos que a excedem. Enfim, este capítulo trata de analisar nosso objeto em busca de compreender como seu estilo mobiliza elementos que fazem referência ao mundo histórico, mas os articula a partir da linguagem especificamente audiovisual para potencializar seu sentido.

### **1.1 - Uma análise da iluminação, dos enquadramentos e das posturas corporais em *Arábia* a partir da obra de Pedro Costa e seu realismo sensório**

Uma das questões presentes em *Arábia* e que intrigou a crítica foi seu estilo realista. Luís Flores, no artigo *Mil e uma noites na cidade industrial: o realismo em Arábia* (2020), localizou diversas aberturas do filme às tradições realistas mais diversas:

O realismo de *Arábia*, atento à atualidade sociopolítica brasileira, faz-se no diálogo incontornável com filmes nacionais, como os de Leon Hirszman, mas também no contato difuso com outras tradições, formadas por cineastas que souberam se posicionar, no devido momento, por meio da elaboração ficcional, disputando os sentidos do real e do humano. É o caso, por exemplo, de John Ford, John Huston,

Preston Sturges, Chantal Akerman, Straub-Huillet, Pedro Costa, entre outros. (FLORES, 2020, p. 94)<sup>7</sup>

Diante dessas possibilidades, Flores optou por aproximar o realismo de *Arábia* com produções de John Ford, expoente do que ele chama de realismo estético, “cujo foco seria *a experiência elaborada de maneira ficcional*”<sup>8</sup>. Neste primeiro momento, gostaríamos de seguir uma outra pista deixada por Flores e investigar *Arábia* à luz da obra de Pedro Costa, realizador português contemporâneo reconhecido pela obra sobre imigrantes cabo-verdianos em Portugal. Seu estilo é marcado por uma encenação peculiar: importância central da fotografia, com forte presença do escuro em iluminações bem recortadas, remetendo à dimensão da memória e do trauma; planos geralmente estáticos e longos que expressam o estranhamento de personagens-corpos *sonâmbulos* em relação ao espaço, construindo paisagens distópicas da vida às margens da sociedade. Sua influência já foi percebida na obra de Affonso Uchôa, por exemplo, no artigo *Memories from the darkness in the films of Pedro Costa and Affonso Uchôa* (Edson Costa Jr., 2021), que reafirma o diálogo entre os cineastas e analisa a relação do escuro com as memórias traumáticas em seu estilo:

O escuro que domina os espaços representados cria uma indistinção, contribuindo para uma transição constante e fluida entre o espaço tridimensional representado e um território de temporalidades heterogêneas, entre o presente e os traumas do passado. (COSTA JR., 2021, p. 43, tradução nossa)<sup>9</sup>

Edson Costa Jr. fez essa comparação tendo como objetos os filmes *Sete anos em Maio* (Affonso Uchôa, 2019), *No quarto de Vanda* (Pedro Costa, 2000) e *Cavalo Dinheiro* (Pedro Costa, 2014). Nesse sentido, em *Arábia*, o escuro também tem papel importante, associado a sentimentos e impressões relacionados à memórias traumáticas.

---

<sup>7</sup> FLORES, Luís. “Mil e uma noites na cidade industrial: o realismo em Arábia”. *Significação*, São Paulo, v. 47, n° 53, jan-jun. 2020, p. 90-109.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>9</sup> No original: “*the darkness that dominates the represented spaces creates an indistinctness, contributing to a constant and fluid transition between the three-dimensional represented space and a territory of heterogeneous temporalities, between the present and the traumas of the past.*”



**Imagem 1:** o escuro dentro da moradia em *No quarto de Vanda*.



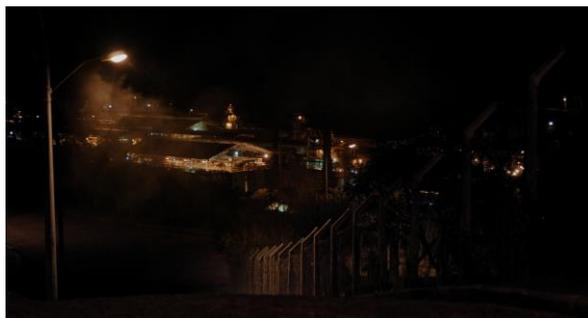
**Imagem 2:** o escuro que toma conta da favela em *Cavalo Dinheiro*.



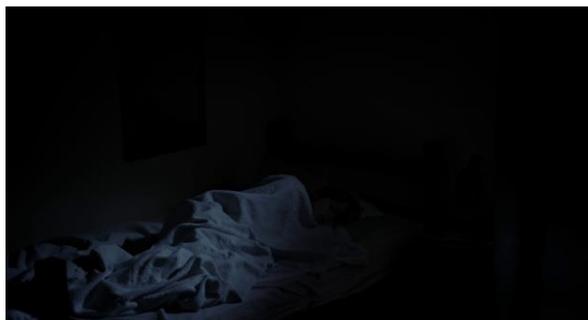
**Imagem 3:** a utilização do escuro em *Sete anos em maio*, quando Rafa (Rafael dos Santos Rocha) narra seus traumas.



**Imagem 4: Cristiano de *Arábia*, no escuro, lembrando de um sonho que o acompanhou por uma década.**



**Imagem 5: Segundo plano de *Arábia*, mostrando a fábrica durante à noite.**



**Imagem 6: Terceiro plano do filme, em que o escuro dá continuidade, emoldura o plano e conecta o sentido da doença respiratória de Marcos à fumaça da fábrica.**

Em *Arábia*, o escuro aparece associado, primeiramente, à fábrica esfumada à noite (imagem 5), com seus sons ruidosos, presentes na paisagem sonora do sono de Marcos (Marcos Rossingnoli), irmão mais novo de André (Murilo Caliari), que não dorme por uma crise de tosse. O escuro exerce a função de estabelecer uma continuidade que liga a casa dos dois meninos à fábrica, como se fossem cômodos conectados. De modo que o escuro aparece como a moldura de algo negativo que afeta os personagens, que oprime seus corpos. Na quarta imagem, vemos Cristiano dormindo em frente a uma fogueira no meio da mata. Trata-se de um momento de suspensão espaço-temporal, que ocorre após o clímax da narrativa e em que o personagem comenta um sonho.

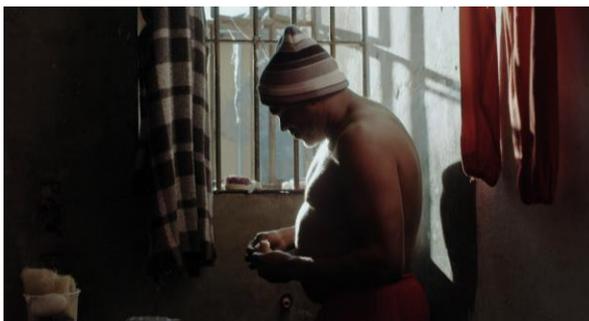
O plano de Cristiano na mata é a ilustração de um sonho que o acompanhou nos dez últimos anos de sua vida e o escuro vem emoldurá-lo. Acontece após a cena, quase ao fim, do monólogo interior de Cristiano na fábrica, sendo o clímax do filme. Além disso, retomando a leitura de Edson Costa Jr., podemos entender que, nesse plano, o escuro estabelece a continuidade entre espaços e temporalidades distintas - da realidade na fábrica, onde há o monólogo interior, para o sonho, e o comentário feito no presente sobre o passado. Assim, se apresentam algumas possibilidades de entender o escuro em *Arábia*: dotado de certa

negatividade, se relaciona aos traumas e a certas transições espaço-temporais para a esfera do sonho, por exemplo.

Apesar disso, nunca há o escuro total, a ausência completa de luz. O plano de Cristiano, ilustrado na imagem 4, contém uma fogueira acesa. Apesar de pouca, a luz é incessante e seu som é enfatizado pela trilha sonora, fazendo um contraponto à escuridão. Em *Arábia*, o contraste entre claro e escuro é expressivo e mostra a diferença entre os momentos traumáticos e as boas memórias, nostálgicas, com luz natural e em tons de sépia. A presença desses momentos se dá em alternância com as já comentadas cenas escuras e podem acontecer de maneira híbrida, em sequências de tons mais azulados ou de contraluz, que representam uma contradição entre som e imagem.



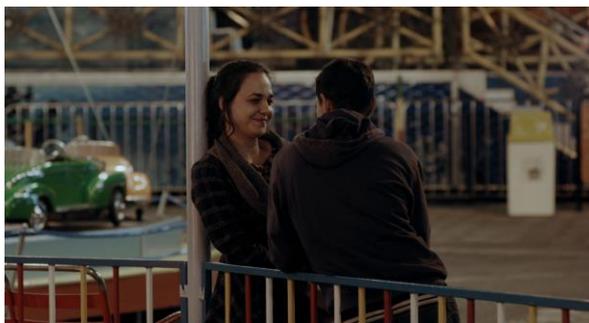
**Imagem 7: Momento em que Cristiano lembra com certa nostalgia.**



**Imagem 8: Plano de Cristiano, em off, e Cascão conversando sobre liberdade.**



**Imagem 9: O primeiro encontro de Cristiano e Ana na fábrica.**



**Imagem 10: O primeiro beijo do casal, fora do trabalho.**

As imagens expostas acima mostram a importância da iluminação e das cores em *Arábia*. A imagem 7 remete aos tempos de Cristiano no bairro Nacional em Contagem. Uns jogam bola e outros soltam pipa e, em voz sobreposta, ele lembra de como a vida o levou até Ana - o motivo de suas histórias. Na trilha sonora, *Três apitos* (Noel Rosa, 1933) na voz de Maria Bethânia, dá o tom romântico nostálgico. A imagem 8, mostra Cascão (Adriano Araújo) numa cela de cadeia. A estratégia do contraluz vem criar a atmosfera de contradição, uma vez que dois presos conversam sobre Deus e liberdade.

Já as imagens 9 e 10, retratam momentos distintos, próximos ao final do filme: elas mostram, respectivamente, o primeiro encontro de Ana e Cristiano, no interior da fábrica e, no plano seguinte, eles apaixonados, fora do trabalho, prestes a darem o primeiro beijo. Inclusive, entre esses dois momentos ilustrados acima, há ainda um terceiro, dentro da fábrica, quando Cristiano faz o convite para saírem juntos. É uma cena parecida com a do primeiro plano, mas em termos de luz e cor, ela tem um tom intermediário em relação às duas imagens apresentadas acima. É possível entender que, conforme Cristiano se apaixona, as imagens tornam-se mais claras e quentes e, ao passo que ele sofre da desilusão, as imagens escurecem. O desenrolar da sequência com Ana ilustra isso muito bem, pois a partir do momento em que eles terminam o namoro, o filme se torna cada vez mais escuro, até o ápice na cena final em que há o monólogo interior e o colapso de Cristiano.

Além da iluminação e das cores, pensando na fotografia como um todo, é possível perceber como os enquadramentos em *Arábia* tem um caráter rígido, isto é, de bordas fixas e delimitadas - raramente a câmera se movimenta. E como pudemos ver nas imagens acima, também há um distanciamento dos objetos filmados. Essa estratégia estética que articula câmera fixa e distanciada é também utilizada por Pedro Costa, tal como observado por Eryl Vieira Jr. (2020) quando ele diz que os enquadramentos em *Juventude em marcha* (Pedro Costa, 2006) denotam certo “desconforto dos corpos no espaço”<sup>10</sup>. Insistimos na aproximação

<sup>10</sup> VIEIRA JR., 2020, p. 111.

com o cineasta português por dois motivos: o primeiro é porque Costa é um expoente bastante particular do que Vieira Jr. chama de *realismo sensório* - estética contemporânea marcada pela encenação de uma dimensão sensível imediata dos corpos nos espaços. O segundo é porque esse caráter particular da estética de Pedro Costa diz respeito à forma como ele filma os corpos e os sujeitos marginalizados, indo na contramão de uma estética que preza pela identificação extrema<sup>11</sup>, pela tentativa de representar o sentimento desesperador dessa vida nas margens. Em seu caso, o objetivo é convidar a um olhar relativamente mais distanciado para fomentar uma relação que, não excluindo o engajamento emocional, também busca gerar uma compreensão daquilo que é visto - reproduzindo, de certa maneira, a própria posição social do cineasta. Inserindo essa proposta no contexto do realismo sensório teorizado por Erly Vieira Jr. (2020), temos que o estilo de Pedro Costa busca encenar as sensações dos corpos subalternos nos espaços periféricos. Uma vez que quer se explorar as contradições entre identificação e distanciamento, propor um tom reflexivo a cena, o realismo baziniano (que busca parecer uma imagem real e espontânea) perde o sentido, e a linguagem audiovisual é utilizada a fim de potencializar essa relação corporal com o mundo. Nesse sentido, o realismo de *Arábia* é bastante próximo ao de Costa, pois também Uchôa e Dumans, embora tenham sempre o referencial do mundo histórico, compõem com uma iluminação fortemente planejada (apesar do uso de luz natural), com planos submetidos à lógica do *quadro* ao invés do *campo* e com um registro atoral que oscila entre momentos de naturalismo e anti-naturalismo, de vertente bressoniana, como veremos mais à frente.

Assim, articulando a câmera fixa com o distanciamento, podemos supor que, em *Arábia*, toda a construção cênica (especialmente o papel da câmera) trabalha a fim de solicitar um olhar para a cena que excede a pura identificação emocional com o que é encenado. Além deste tipo de engajamento, em que se compartilha a experiência dos personagens, o distanciamento solicita uma relação menos afetada emocionalmente com a cena, propondo uma interação em que se requer algum estranhamento do conteúdo encenado. Evidentemente, essa opção estética tem a ver com o fato de que Cristiano narra suas experiências passadas, ou seja, há uma distância estrutural do narrador em relação ao conteúdo da narração. Além disso, como veremos mais à frente, o distanciamento também tem a ver com a posição estrutural de André na narrativa.

---

<sup>11</sup> Lembro aqui, por exemplo, de um filme como *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), cuja câmera na mão, em ritmo frenético, sempre próxima, tenta emular as sensações dos personagens. Mais à frente, abordaremos de forma mais detida as diferenças nas formas de mostrar esse sujeito marginalizado.



**Imagens 11 e 12: Enquadramentos fixos de *Juventude em marcha*, em que se nota a sinuosidade da diagonal.**



**Imagens 13, 14, 15 e 16: Imagens de *Arábia* marcadas pelo desconforto dos corpos no espaço: Cristiano preso, Barreto em seu monólogo, o casal em momento de separação e o retorno derradeiro à estrada.**

Percebe-se a preferência de Pedro Costa pelo uso de planos angulados, diferentemente do caso de Uchôa e Dumans em *Arábia* que optam pelo enquadramento frontal. Segundo Vieira Jr., a angulação nos filmes de Costa tem “ares de intensa distopia” e mostra que “a cidade também pode ser um espaço de estranhamento”<sup>12</sup>. É o que se vê na imagem 11, que mostra Ventura (José Tavares Borges), incomodado, no apartamento para o qual deverá ser realocado quando for demolido o bairro Fontainhas, lugar precário, mas cheio de memórias, onde morava. Vanda (Vanda Duarte) já mora no novo imóvel e, na imagem 12, a vemos contando resignada

<sup>12</sup> VIEIRA JR., 2020, p. 197.

à Ventura sobre sua situação difícil e lembrando que, se sua mãe estivesse viva, não passaria por tantas dificuldades. Em um caso, a assepsia incômoda do apartamento novo fica representada nas linhas verticais e no enquadramento ortogonal, que se repete no plano seguinte e se soma à penumbra, que emolduram o interior conflituoso de Vanda.

Quanto a *Arábia*, vemos na imagem 13 Cristiano na prisão, sentado todo encolhido no chão, sob a sombra do muro com arame farpado que desenha uma diagonal na parede. Há a repressão do corpo e o contraste entre luz e sombra. É uma representação opressora da cadeia, especialmente pelo fato de o personagem lembrar exatamente a quantidade de dias que ficou preso (um ano, quatro meses e vinte seis dias). Apesar disso, há espaço para ternura ao lembrar do companheiro Cascão. Na imagem 14, vemos Barreto (José Maria Amorim) sentado sozinho do lado de fora de um bar, com olhar distante. Ele ensina para Cristiano o caminho até a fazenda e, depois, começa um monólogo lembrando que rodou por mais de trinta anos pelo mundo para, no fim, voltar para sua terra. O personagem conclui com a impressão de que, apesar de ser o mesmo espaço, aquele lugar está “esquisito”, diferente. O estranhamento surge, primeiro, porque Barreto tem uma expressão facial enrugada, desconfortável, e depois, pelas três vezes que Cristiano se dirige ao senhor, sem que o contraplano aconteça. O plano em questão é relativamente longo, com duração de cerca de dois minutos. A cena solicita o contraplano, mas a ausência de decupagem emoldura a tensão do que é dito pelo homem mais velho, até então misterioso.

A imagem 15 é de uma cena após um aborto espontâneo sofrido por Ana, quando ela e Cristiano rompem o relacionamento. Pode-se notar que os personagens aparecem apertados no centro do quadro. É um enquadramento claustrofóbico, em que todas as horizontais convergem e criam essa impressão de enclausuramento. O choque com o espaço se dá pelos corpos fixos, sentados em silêncio na escada, momentos após a ruptura da relação e antes de Cristiano ir embora: Ana não consegue seguir no relacionamento e ele não se reconhece mais naquele lugar. A imagem 16 é o desdobramento desse retorno à estrada. O protagonista está sozinho, olhando para fora do quadro, sentado no acostamento, no escuro, e as luzes dos carros indo e vindo o iluminam esporadicamente. Cristiano olha para trás - como quem não abandonou o passado -, enquanto a estrada que lhe passa às costas

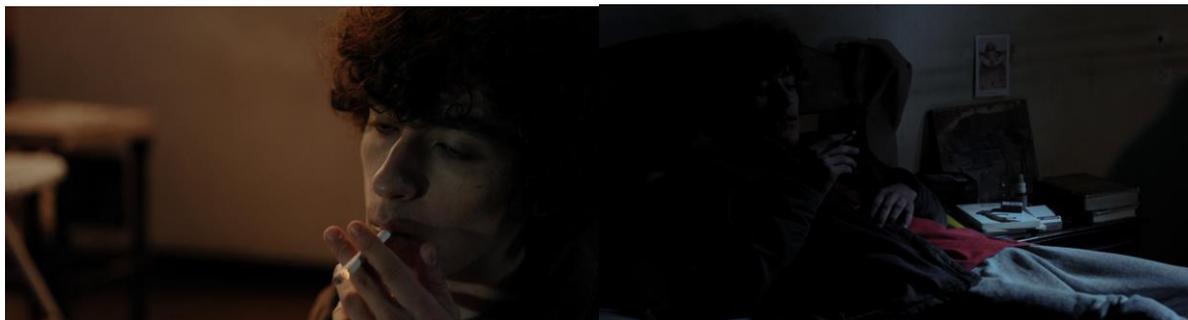
Em termos de atuação, *Arábia* também se aproxima do trabalho atoral de Pedro Costa. Erly Vieira Jr aponta uma herança bressoniana em *Juventude em marcha*, pela forma como o corpo é “esvaziado e preenchido minuciosamente”<sup>13</sup>. Ou seja, o gesto nunca é, como em uma

---

<sup>13</sup> VIEIRA JR., 2020, p. 41.

atuação clássica, grandiloquente, e o trabalho do ator parte de um certo vazio corpóreo, que vai sendo preenchido conforme as necessidades da cena. Como vimos nas imagens acima, Barreto tem uma atuação contida, assim como a expressão da melancolia pós-término, tanto por parte de Cristiano como de Ana, é atualizada nos corpos imóveis, quase inexpressivos. Vieira Jr. também defende que os corpos são mostrados em processo de *deterioração* na obra de Pedro Costa, o que dialoga com nosso objeto, cujo assunto do filme é justamente a trajetória de deterioração de Cristiano, como um corpo que vai se despotencializando até o limite.

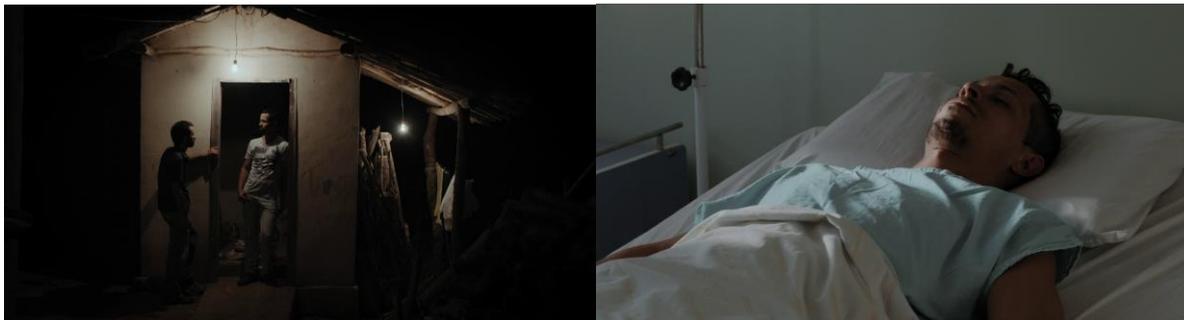
Sobre tal processo da exaustão em *Arábia*, Edson Costa Jr. (2022), no artigo *Trabalhadores precarizados e a estética do cansaço no recente cinema de ficção brasileiro* apontou que “a postura, até então esguia de Cristiano ao longo das atividades laborais, desaba, e o corpo desliza para a semivida horizontal dos acamados”<sup>14</sup>. É justamente um processo em que as posturas encostadas e deitadas vão se aprofundando de acordo com o desenvolvimento da trama e culminam no colapso ao final. De modo geral, é possível afirmar que a maior parte dos corpos em *Arábia* estão cansados ou doentes. Até os coadjuvantes, como o irmão mais novo de André - o personagem que guia a primeira parte do filme -, que sofre de problemas respiratórios, ou a primeira paciente de Márcia (Gláucia Vandeveld), também aparecem acamados. André, aliás, já é um desses corpos deteriorados que vagam como mortos-vivos, apático e inativo, exaurido pelo tédio, como um *sonâmbulo* - característica de corpos “jamais apresentados como reconfortantes”<sup>15</sup>.



**Imagens 17 e 18: duas imagens de André-sonâmbulo, no início do filme.**

<sup>14</sup> COSTA JR., Edson. “Trabalhadores precarizados e a estética do cansaço no recente cinema de ficção brasileiro.” *Compós*. Imperatriz - MA, nº 31, jun/2022, p. 21.

<sup>15</sup> VIEIRA JR., 2020, p. 105.



**Imagens 19 e 20: momentos distintos que indicam o processo de esgotamento do corpo de Cristiano.**



**Imagens 21 e 22: dois planos que mostram Cristiano no começo e no final de sua trajetória, onde vê-se também a oposição de luz.**

Na imagem 17, vemos André fumando compulsivamente e encarando algo fora de quadro, e sabemos que seu olhar tem uma direção exata: a fábrica, vista durante a noite. Há uma tensão latente entre o personagem e o espaço. Na imagem 18, ele fuma em sua cama. O ato de fumar é interessante porque a negatividade da fábrica vem justamente de sua poluição, da fumaça do alumínio que sai de suas chaminés. Então, André é alguém que, assim como o irmão doente, sofre os efeitos da contaminação da indústria, mas seus atos intensificam a deterioração de seu corpo. Sua ansiedade ao fumar pode ser inferida pela pressa e pelas tragadas curtas que, devido ao contexto da cena, denotam certo desespero, por perceber um problema, mas ser impotente, não poder nem conseguir exercer atividade alguma em relação a ele.

Em seguida, temos as imagens 19 e 20, que mostram o início e o final da história de Cristiano, justamente assinalando que sua trajetória consistiu em um processo de esgotamento do corpo. Primeiro, um plano da cena em que ele reafirma não gostar de dormir e que já dormiu de tudo quanto é jeito. Depois, o plano do personagem deitado em um quarto de hospital, em sono profundo, espécie de coma por tempo indeterminado. Ao longo deste percurso de exaustão, uma série de eventos vão tirando de Cristiano suas esperanças, cujo reflexo se dá em seu corpo. As imagens 21 e 22, ilustram justamente os ápices tanto de uma certa energia positiva do personagem, quanto de sua maior solidão. No primeiro, vemos uma imagem que

retrata uma confraternização dos trabalhadores, em que Cristiano canta com os amigos - a união é reiterada na camiseta alusiva à Revolução Cubana com a imagem de Ernesto “Che” Guevara e os dizeres “hasta la victoria!”. A última imagem mostra um plano do momento próximo ao colapso, em que o personagem, tal qual André, fuma um cigarro olhando pela janela. Mas, ao contrário do rapaz branco, o protagonista encara algo que não vemos, mas podemos supor, pela narração sobreposta, que analisa o tempo, como um fantasma e, neste sentido, demonstra uma resignação com seu destino. Apesar das diferenças, são dois corpos vencidos pela paisagem fabril. O fato de ambos fumarem na janela, em planos parecidos - a não ser pelas iluminações opostas (uma quente e outra fria) -, tem relação com a fumaça que sai das chaminés da fábrica, ou seja, o espaço influencia a deterioração dos corpos. E essa articulação é uma constante em *Arábia*.

Em geral, sendo paisagens frequentadas pela classe trabalhadora, a marca da precariedade é onipresente - o que, por sua vez, também vem recuperar um estilo comum à obra de Pedro Costa, cujos filmes aqui analisados apresentam como cenários as favelas portuguesas. Em *Arábia*, há a vila operária, o bairro Nacional, a cadeia, a plantação de mexerica, a pedreira e a fábrica de tecidos - em comum, todos são representados como lugares à margem, como um espaço limítrofe da dinâmica social urbanizada dos grandes centros. Vemos, então, que, em nosso objeto, diversas são as paisagens. Contudo, elas não são apenas visuais, são também étnicas, ideológicas e midiáticas.

## **1.2 - Paisagens periféricas e heterotopias do trabalho: as oposições discursivas que permeiam o trajeto de Cristiano**

De acordo com a leitura de Erly Vieira Jr. (2020, p. 93), há três tipos de paisagens: as *etnopaisagens*, imagens dos “grupos e indivíduos em movimento”, as *mediapaisagens*, “imagens e informações produzidas e disseminadas pelos meios de comunicação eletrônicos”, e as *ideopaisagens*, “concatenações de imagens políticas e ideológicas”. Analisar o conjunto dessas paisagens possibilita reconhecer a relação de corpos (individuais ou coletivos) e espaços. Faremos uma breve análise de *Arábia* com base nas duas primeiras categorias, mas de acordo com nossa proposta, nos deteremos mais na última.

A finalidade de Erly Vieira Jr. era realizar uma leitura transnacional entre filmes de diversas partes do globo. Para nossos objetivos, no entanto, a proposta é olhar como o filme *Arábia* constrói internamente suas paisagens e as coloca em relação. Inicialmente, é possível afirmar que nosso objeto, sobretudo quando tomado da perspectiva do personagem Cristiano, segue o cotidiano de trabalhadores do campo, na plantação de mexericas, dos setores fabris

metalúrgico e têxtil, da logística e da construção civil, associando os diferentes tipos de trabalho à constituição de espaços diversos, mas que guardam uma certa unidade em torno do conceito de periférico. Há, também, a descrição da paisagem na vila operária, dividida entre brancos e *não-brancos*<sup>16</sup> - expressa sobretudo na oposição entre Cristiano e André.

Além disso, pode-se observar as paisagens étnicas particulares de cada um desses espaços. Se notará que, na cadeia, Cristiano está junto de Cascão, um homem negro; no bairro Nacional, ele anda com Luizinho (Wederson Neguinho), outro homem negro, que o acompanha durante o trabalho na pedreira, onde são amigos de Nato (Renato Novaes), outro homem negro. Na plantação de mexericas, quando Cristiano se encontra com seu primo Renan (Renan Rovida) e a esposa, mais o outro camponês que conta a história de Barreto, o próprio e o patrão, podemos perceber que os trabalhadores do campo são representados etnicamente entre brancos e não-brancos. Antônio Carlos, na cena que representa o trabalho na logística, é um homem não-branco. Na fábrica de tecidos, Ana é uma mulher branca e, por fim, na metalúrgica, há também brancos e não-brancos.

Vemos que a paisagem étnica elaborada na obra tenta reproduzir dados concretos dos trabalhadores brasileiros: é múltipla e ao mesmo tempo aponta uma maioria de trabalhadores não-brancos. A fim de aprofundar a descrição da representação dessa classe trabalhadora, devemos adentrar outros aspectos que complexificam a dimensão étnica. Este conceito, como se sabe, além da conjugação racial - muito cara ao debate no contexto brasileiro - também incorpora elementos culturais, como por exemplo, a língua falada por determinado grupo. No caso de *Arábia*, todos falam o português.

Ao analisarmos as paisagens midiáticas, especialmente por meio da reprodução de canções dentro ou fora da diegese, vemos que tocam músicas dos gêneros MPB, sertanejo, rap, folk e música árabe, compondo ao mesmo tempo uma paisagem com referências típicas do Brasil e elementos estrangeiros. Sobre isso, inclusive, o co-diretor Affonso Uchôa disse o seguinte em entrevista:

Gosto da ideia de “Panfavela”, do Hermano Vianna, que permite perceber a conexão entre Joanesburgo e Contagem, e ampliá-la para outros lugares: o interior de Minas também é o Arkansas, e pode ser o Kentucky. A música nos filmes vem explicitar esse diálogo subterrâneo, mostrar como essas vidas se conectam. Chamei isso de whitmaniano porque, no final das contas, esses personagens são vários, são multidão,

---

<sup>16</sup> Cf. MOURA, Clóvis. *Sociologia do Negro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2019. Especialmente nos capítulos 3 e 4, em que fala sobre miscigenação e democracia racial e grupos específicos e diferenciados, Clóvis Moura utiliza esse termo para descrever a população brasileira de mestiços de todos os tipos, além dos povos originários, pardos e pretos. Utilizo o termo quando não houver certeza absoluta da autodeclaração racial do ator em questão.

são legião. A música nos ajuda nisso. Ela enraíza e identifica (o que é importante e forte), mas se ficasse restrita a isso, resultaria pobre. Assim como a ficção, a música também deve projetar, levar para outro lugar. (CHIARETTI; ARAÚJO, 2020, p. 206)

Assim, *Arábia* dialoga com paisagens transnacionais, na medida em que remete ao ambiente dos trabalhadores pobres, seja dos EUA ou do mundo árabe. Mas abordando especificamente o contexto nacional, o filme aproxima as periferias urbanas do contexto camponês e interiorano pela justaposição entre rap e sertanejo - por exemplo, na cena em que Cristiano e Renan cantam e tocam violão do lado de fora da casa. Já no caso da MPB, vemos que elas são associadas a um certo letramento, a princípio incomum aos trabalhadores - de acordo com a perspectiva do filme. *Três apitos* (Maria Bethânia, 1965) é a música que alude à Ana - a mulher que, para Cristiano, era diferente de todos os outros justamente porque sabia ler e escrever. Outro exemplo é *Marina* (Dorival Caymmi, 1947), apresentada em um show de talentos da fábrica, instituição cultural que, inclusive, demanda de Cristiano a escrita de suas memórias. No entanto, a canção *Cowboy fora da lei* (Raul Seixas, 1987), cujo eu-lírico recusa a posição de herói, é intrigante, pois aparece em contraposição à camiseta usada por Cristiano, em que se vê a imagem de Che Guevara junto à frase *hasta la victoria*, que é atribuída a uma ideologia socialista revolucionária latino-americana, aparentemente oposta à música. Tal estratégia de criar contradições não aparece somente nesse momento. Quando analisamos as paisagens ideológicas isto fica ainda mais evidente. Se de modo geral o filme parece criar uma ideia fatalista de derrota e esfacelamento da classe trabalhadora - vide monólogo interior final do protagonista -, quando abordamos cada uma das cenas, as nuances começam a se delinear.

A visão de que os trabalhadores estão em uma batalha perdida e que não há muito o que possam fazer aparece na trajetória do personagem Cascão, por exemplo. Ele conclui sua participação na narrativa desacreditando dos sindicatos e dizendo “é melhor eu ir embora”, e também na de Cristiano, que termina em coma por causa de um colapso após perceber que acreditava em falsas verdades. Só que quando nos debruçamos sobre cada uma das sequências, notamos que há contradições discursivas que configuram-se como *heterotopias*<sup>17</sup>, conceito foucaultiano para designar certos “lugares que são delineados na própria instituição da sociedade”<sup>18</sup> e que encontram seu sentido de ser no interior da cultura. Tais heterotopias têm função precisa e determinada em uma sociedade, mas este mesmo funcionamento é

---

<sup>17</sup> FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: FOUCAULT, Michel. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 411-422.

<sup>18</sup> FOUCAULT, 2009, p. 415.

contingente, pois pode assumir uma forma ou outra. Por exemplo, Vieira Jr. explicita isso em sua análise de uma cena de *Juventude em Marcha*:

Ventura, a cabeça enfaixada, talvez um curativo e um total desprezo pelo valor financeiro e histórico dos quadros de Rubens e Van Eyck evocados pela fala do empregado do museu: interessam-lhe mais o pátio e o jardim, já não mais existentes, suas memórias do brejo, das rãs, do ato de limpar e cimentar o terreno, de sua queda num andaime anos antes – aquilo que ele experimentou ao participar da construção do edifício, num claro confronto de sua história pessoal (que, de certo modo, remete à história dos seus compatriotas) com a historiografia oficial, evidenciando como podem ser elaboradas, tanto por portugueses quanto pelos imigrantes, diferentes heterotopias a partir de um mesmo espaço físico.” (VIEIRA JR., 2020, p. 109)



**Imagem 23: Reprodução da sequência de Ventura no museu.**

A *heterotopia* aparece, portanto, como sendo uma polifonia discursiva a respeito de determinado espaço e, geralmente, cumpre a função de se contrapor a discursos hegemônicos. Na cena do filme de Pedro Costa, enquanto a historiografia oficial valoriza certos aspectos do museu, Ventura se apega a outros elementos mais pessoais para construir sua relação com aquele espaço. No âmbito da encenação, a própria iluminação dos planos também funciona como contraponto às representações hegemônicas dos museus e complementa a fala de Ventura.

Em *Arábia*, encontramos, por exemplo, divergências discursivas em relação à prisão. Lá, vemos que o espaço é representado de forma opressora - seja no primeiro plano da sequência (imagem 13), de Cristiano encolhido no chão, ou na cela mal iluminada e sem arejamento, com dois terços do quadro ocupados pelas paredes cinzas, no segundo enquadramento (imagem 8). Ambas as imagens são desprovidas de ponto de fuga, no sentido de serem planos achatados, e essa estratégia se reflete ideologicamente nos personagens, quando Cascão questiona se Deus - a figura totalizante - ainda se lembra dele, retomando uma perspectiva fatalista e desiludida. Contudo, além da amizade entre os dois que, em si, já tem

um valor positivo, é possível perceber que Cascão tem uma postura mais resignada, apontada no momento em que alimenta os pombos e diz a Cristiano que “é um jeito de se sentir um pouco livre”. São duas formas possíveis de lidar com o fato de estar preso que acabam se contrapondo, já que Cristiano parece estar completamente desamparado.

Antes de ser preso, no entanto, Cristiano nos foi apresentado junto ao bairro Nacional, lugar onde cresceu. O primeiro plano mostra o personagem entrando no quadro de baixo para cima, com o queixo erguido, o olhar ao longe, encarando o futuro e, ao fundo, vemos as moradias da população pobre. A precariedade é reiterada na camiseta simples e furada do personagem. Neste momento, o protagonista diz que é “igual a todo mundo”, o que nos inclina a pensar que ele é um representante típico daquele espaço.



**Imagem 24: Plano de introdução de Cristiano, após assumir a narração.**



**Imagem 25: Plano conjunto de Cristiano e Luizinho fumando um baseado, enquanto na narração ouvimos que eles tentaram roubar um carro e acabaram presos.**

Em seguida, Cristiano se apresenta junto com Luizinho - com quem tenta roubar um carro e acaba preso - e, como ele mesmo diz, tinha muito pouco e se arriscava por quase nada. Afinal, o que se quer dizer é que, no bairro Nacional - ou nas periferias e lugares marginalizados *em geral* - a realidade precária constrói uma tal situação em que o crime se torna uma opção para o sujeito. Pois a necessidade de ter o suficiente, quando não se tem nem o necessário, o leva a se arriscar, uma vez que não há muito o que perder. Então, uma das *ideopaisagens* periféricas em *Arábia* é a do crime, que coexiste contraditoriamente junto ao tempo de calma, pois Cristiano se lembra daquele tempo, como dissemos, em imagens claras, com

tons de sépia, soltando pipa com os amigos. A vida na margem também tem um potencial construtivo - sobretudo com base nos vínculos comunitários e afetivos.

Luizinho reaparece na sequência dos trabalhos na pedreira, onde Cristiano já tem um outro amigo: Nato. Os dois amigos do protagonista formam pólos opostos, cada um representando um tipo de trabalhador. Enquanto o velho amigo o faz lembrar dos tempos do bairro Nacional - um caminho já conhecido e do qual Cristiano quer se afastar -, o novo companheiro lhe mostra uma nova possibilidade de existência, calcada no trabalho. Tal momento fica evidente quando Nato lê uma carta de sua mãe e a cena é construída com um plano-sequência que inicia no rosto de Cristiano, atento, e vai em panorâmica até Nato. No documento, ela lamenta a ausência do filho, mas entende que o motivo seja o trabalho. Ela, aliás, prefere que ele esteja longe e trabalhando do que próximo e envolvido com o crime, como uns meninos citados na carta e que foram presos. Novamente, a periferia - enquanto abstração - aparece como o lugar do crime, da repressão policial, e o trabalho é mostrado como uma possibilidade de negação dessa realidade, um caminho alternativo.

No fim da sequência, Luizinho é demitido e Cristiano segue sua trajetória junto a Nato, reafirmando sua escolha de se distanciar do discurso dominante da periferia e aderindo à ideologia do trabalho. Outro momento em que sua opção pelo distanciamento da criminalidade é sinalizada acontece na sequência das mexericas. Em uma das cenas, estão Renan e Cristiano tocando violão. Enquanto o primeiro canta a música sertaneja *Caminheiro* (Sérgio Reis, 1976), o protagonista toca o rap *Homem na estrada* (Racionais MC's, 1993). A cena funciona para apresentar suas referências midiáticas e colocá-las em relação, desenhando uma *mediapaisagem* múltipla e contraditória que tanto traça uma oposição entre os personagens, dizendo que Cristiano não é dali, como explicita possibilidades de identificação. A vida precária, por exemplo, é um desses elementos que aproximam trabalhadores do campo e da cidade - como referido no plano em que eles elencam os piores lugares e modos de dormir (imagem 19). Entretanto, a música cantada por Cristiano compõe, na verdade, a paisagem do bairro Nacional. Ela antecipa os desejos de Cristiano de ganhar dinheiro e ter uma vida mais amena longe das atividades ilícitas.

Enfim, desenha-se uma paisagem da periferia como um lugar marcado pela oposição entre o binômio crime/repressão e o trabalho. Cristiano opta pelo segundo caminho e, neste percurso, toma contato com uma certa tradição trabalhista justamente no episódio das mexericas. O primeiro personagem a aparecer nesta sequência é Barreto - trabalhador branco e mais velho (imagem 14). Ideologicamente, ele representa tanto um passado de luta e organização da classe trabalhadora - greves camponesas e operárias no ABC paulista -, quanto

um presente de desilusão, à medida em que argumenta que rodou pelo mundo por mais de trinta anos e voltou para o mesmo lugar, como se tudo tivesse sido em vão. O personagem é uma figura em disputa, como se comprova nos discursos opostos de Renan e Noêmia (Sinara Teles), sua companheira. Para ela, o grevista é um “baderneiro” e “agitador”, para ele, Barreto foi um bom agricultor, “sabia mexer na terra”. Sobre o lado engajado do personagem, há ainda a cena em que um dos lavradores (Robson Vieira) conta sua história factual (imagem 30).



**Imagens 26 - 31: Paisagens da plantação de mexerica.**

Ao fim da sequência, no entanto, há algo que parece elucidar as desilusões de Barreto. Quando Cristiano precisa cobrar do patrão os salários atrasados, ele pede ajuda a seu primo, que diz não poder fazer nada. Nesse momento, fica evidente uma oposição entre memória histórica e realidade concreta: para os trabalhadores do local, há um certo orgulho do passado de luta coletiva, já para Cristiano, ali é um lugar de luta solitária. Como se fosse dito “naquele tempo houve organização e solidariedade, hoje os tempos são outros”.

O filme, então, mostra que os trabalhadores da plantação são conscientes da história de Barreto e, em geral, se identificam com ela. No entanto, há uma reificação dessa história - ela

se torna uma simples memória desprovida de produtividade em relação ao futuro: os trabalhadores não se organizam e vão cobrar o patrão junto com Cristiano. O plano da cobrança (imagem 31) constrói isso por meio daqueles elementos assinalados na seção anterior, a saber, a distância entre câmera e os corpos, a rigidez da atuação, a penumbra que confere à ação quase um tom clandestino, de algo feito às escondidas - até para não influenciar os outros trabalhadores, talvez. Fica a impressão de um certo individualismo, afinal Renan e o lavrador grevista não têm motivos aparentes para se juntarem ao protagonista, uma vez que estão satisfeitos com o trabalho, como afirmam.

Como mostramos, juntamente com o individualismo, temos outros discursos ideológicos que cruzaram o caminho de Cristiano: a resignação - marcada no personagem Cascão - e a oposição, associada à periferia, entre crime/repressão e trabalho. Na última sequência do longa, quando o protagonista chega à vila operária e reencontra Cascão, há um desenlace para essas heterotopias. Novamente, o amigo funciona como um criador de esperanças e de otimismo que duram até que ele seja demitido. Assim, no momento em que nota que Cascão perde as esperanças, Cristiano percebe a dureza da realidade concreta e também abandona suas expectativas. E sozinho, a jornada de Cristiano cai vertiginosamente até seu colapso final. Se a vida no crime restringe a liberdade via o aparato repressivo do Estado - representado na prisão -, o trabalho oferece as formas socialmente naturalizadas de fazê-lo pela exaustão do corpo.

Em fina sintonia com a trama de sentimentos, a música que introduz o filme é muito pertinente, pois versa sobre um eu-lírico desiludido que é acompanhado pela tristeza onde quer que ele vá. A canção *Blues run the game* (Jackson C. Frank, 1965) é associada, primeiro, a André, na cena de abertura, e, depois, a Cristiano, quando ele está no caminho para a vila operária, na última sequência. As heterotopias desse bairro são importantes para o desenvolvimento do filme, pois marcam as diferenças de perspectiva entre André, o rapaz branco, identificado com uma baixa classe média periférica - uma vez que seus pais são médicos - e Cristiano, o trabalhador braçal. A começar pela forma como experimentam a fábrica: André lida com ela da janela de seu quarto, enquanto Cristiano trabalha nas caldeiras. Quando acompanhamos o primeiro, ele geralmente está imóvel e vemos a fábrica de longe e de fora; quando estamos com o protagonista, ao contrário, a vemos de dentro<sup>19</sup>, com corpos

---

<sup>19</sup> No filme *Trabalhadores deixando a fábrica* (Harun Farocki, 1995), um dos argumentos centrais é que, ao longo da história do cinema, muito se filmou trabalhadores em fábricas. Porém, quase nunca essas imagens foram deles efetivamente dentro das fábricas trabalhando ou de seu cotidiano no interior daquele espaço. Nesse sentido, *Arábia* marca uma posição importante ao mostrar a história de um personagem precisamente em seus diversos locais de trabalho.

agindo. No primeiro caso, o espaço fabril é vazio de pessoas; no segundo, os trabalhadores estão lá: a perspectiva de Cristiano concretiza e organiza a angústia de André - leitor de suas memórias.

No entanto, em alguma medida, há aproximações entre os dois. A fábrica de alumínio prejudica o sono e, de modo geral, deprime os corpos de ambos os personagens. Há algo de comum na presença dos dois no mesmo espaço, compondo a mesma paisagem. Contudo, o ponto de vista - o lugar que seus corpos ocupam na estrutura social - marca as diferenças. Para André, não há uma articulação clara das motivações de sua angústia e isso se reflete, por exemplo, nos enquadramentos. Como apontamos nas imagens 17 e 22, há a semelhança dos enquadramentos dos personagens fumando na janela, mas também uma diferença fundamental. No plano de André, a imagem remete ao tempo presente e às sensações imediatas do personagem com a fábrica à sua frente. Imagem e som são sincronizados e, não havendo falas, seus gestos nervosos e ansiosos - o fumar compulsivo - denotam sua inquietação. Essa encenação no tempo presente tem, ao mesmo tempo, o lado positivo de conseguir mimetizar, na dimensão sensível, o sofrimento silencioso do personagem, mas tem o limite que é desenvolver e articular discursivamente essas angústias - o que só irá acontecer no gesto rememorativo, reservado para Cristiano.

Então, o que é, à princípio, uma heterotopia à respeito do bairro operário, marcada pelas posições de classe de cada um dos personagens, se torna um elemento performático, isto é, um gesto que modifica o próprio corpo do filme, quando há a mudança de foco narrativo de André para Cristiano. Justamente por isso o filme se divide em duas partes, cada uma acompanhando um dos personagens. Uma, no tempo presente imediato, e outra, nas memórias do passado.

### **1.3 - Eventos afetivo-performativos: o trabalho como elemento de estranhamento**

À princípio, devemos definir o que entendemos por performance e veremos que há uma relação conceitual muito próxima com a noção de realismo afetivo. Elena Del Rio (2008), utiliza a expressão dual *afetivo-performativo* para indicar determinados eventos que, no interior do filme, atingem o espectador a partir de transformações no corpo do próprio filme<sup>20</sup>. A noção de performance cunhada por Elena Del Rio é tributária de todo um debate a respeito do *corpo*

---

<sup>20</sup> Cf. DEL RIO, Elena. Deleuze and the cinemas of performance: powers of affection. Edimburgo: Editora da Universidade de Edimburgo, 2008. A autora ainda nos dá uma pista da relação entre afeto e performance: "(...) performance envolve a expressão e a percepção do afeto no corpo. Afeto é a força do devir que habilita personagens/atores e, no final das contas, o próprio filme, a passar de um estado corpóreo a outro, enquanto a performance constitui sua expressão." (DEL RIO, 2008, p. 10, tradução nossa). Podemos entender, neste sentido, que a performance é a expressão do conjunto dos afetos que o filme produz.

que ganhou força, sobretudo nos anos 1990, na obra de autores como Steven Shaviro (2006), Fredric Jameson (1995) e Vivian Sobchack (1992). Eles compartilham de ideias presentes nos trabalhos de Gilles Deleuze (2018) sobre cinema, especialmente o texto *Cinema, corpo e cérebro, pensamento*. Nesse contexto, o realismo diz respeito às formas como um filme pode afetar, causando uma série de emoções/sensações em quem o assiste.

Elena Del Rio concebe as imagens fílmicas como corpos com capacidades afetivas - o filme enquanto um corpo que performa afetos - e o cinema sendo *gestos em movimento* (no original, *moving gestures*)<sup>21</sup>. Para a autora, a performance leva em consideração o filme enquanto um corpo-forma que, por sua vez, afeta outro corpo - o do espectador. A performance diz respeito, portanto, às determinantes da relação entre os dois corpos, e sua análise leva à questão: como um filme afeta o espectador? Isso acontece de algumas formas nos próprios movimentos internos de um filme: nos diversos graus de intensidade que se justapõem na encenação, as “distintas relações de movimento e repouso”<sup>22</sup>, nos gestos dos personagens/atores que são alterados pelo “jogo de velocidades”<sup>23</sup> de sua coreografia corporal, nas modulações rítmicas e dramáticas da narrativa e da montagem, nas contraposições entre o que é estrutural e aquilo que escapa à estrutura, etc. Em suma, as próprias transformações no corpo do filme afetam, e elas constituem, em sua totalidade, a performance do corpo-fílmico.

A erupção de momentos afetivo-performativos é uma questão de *distribuição constantemente flutuante de graus de intensidade entre duas séries de imagens*: aquelas que pertencem a estruturas narrativas explicáveis, e aquelas que desorganizam estas estruturas com a força de eventos afetivo-performativos. (DEL RIO, 2008, p. 15, tradução e grifos nossos)

---

<sup>21</sup> Para compreender o filme como gestos em movimento, a autora se baseia, em parte, na concepção brechtiana de *gestus*. Segundo ela: “No método de atuação brechtiano, parcialmente compreendido por meio de sua noção do *gestus*, os movimentos e gestos dos atores contribuem em larga medida para a ruptura da identificação clássica e suas alegadas consequências políticas regressivas. *Gestus* não é simplesmente sinônimo de gesto físico. Ao contrário, implica um esforço consciente em representar ou copiar gestos a fim de revelar a situação socioeconômica e política que se conecta ao gesto e dá forma à identidade.” (DEL RIO, 2008, p. 70, tradução nossa). Nesse sentido, Brecht também deixou uma definição do que entendia por *gestus*: “Por ‘gesto’ não se deve entender o simples gesticular; não se trata de movimentos de mão para sublinhar ou começar quaisquer passagens da peça, e sim de atitudes globais. Toda a linguagem que se apoia no ‘gesto’, que mostra determinadas atitudes da pessoa que fala em relação às outras, é uma linguagem-gesto. A frase ‘arranca o olho que incomoda’ tem um valor de ‘gesto’ mais reduzido do que esta outra: ‘quando o teu olho te incomodar, arranca-o’. Aqui, o que nos é primeiramente revelado é o olho, a primeira parte da frase comporta o ‘gesto’ preciso do ato de supor algo; por fim, como que de surpresa, vem o conselho libertador da segunda parte da frase”. BRECHT, Bertolt. Acerca da música-gesto. In: BRECHT, Bertolt. Estudos sobre teatro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 193. Com base nessa citação, podemos afirmar que, para Brecht, a linguagem-gesto é aquela que evidencia as atitudes de um sujeito em relação a outro, e que há o que ele chama de “valor de ‘gesto’”, em que determinados movimentos/falas valem mais como gesto do que outros - há uma escala quantitativa, portanto. Mais ainda, o *gestus* rompe com o regime de identificação clássica que poderíamos, em termos gerais, remeter a um registro de atuação naturalista.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 13.

A performance é atualizada, então, por meio desses eventos fílmicos que expressam as transformações no corpo do filme. Retomando *Arábia*, quando acontece a passagem da perspectiva de André para Cristiano, há um *gesto* que transforma completamente o filme, uma mudança na forma da encenação que diz respeito a inúmeros fatores.

Na sequência inicial, enquanto André guia a narrativa, o que se tem é uma encenação no tempo presente, com sons e imagens montados de forma sincronizada, enfatizando o registro de uma dimensão sensorial dos corpos dos personagens em relação, sobretudo, à fábrica. Por isso, há um ritmo relativamente lento que respeita os tempos dessas sensações, seja na vigília inquieta diante da indústria, seja no sono atribulado. Contudo, no momento em que ele encontra e começa a ler o caderno de histórias de Cristiano, esse formato é transformado. Passa a haver uma presença explícita do narrador pela voz sobreposta de Cristiano, que às vezes também se coloca como um monólogo interior, há um regime de rememoração em oposição à encenação do tempo presente de André, a montagem torna-se elíptica e episódica, seguindo a lógica do discurso narrado, há a irrupção de planos *tableau*<sup>24</sup> com um registro de encenação e gestualidade fortemente demarcados, há as canções e ainda os monólogos/contações de histórias.

Há, portanto, claramente uma diferença de registro na forma como são concebidas as duas partes do filme. Entretanto, também podemos analisar as distinções internas a cada uma delas. Citamos, por exemplo, o primeiro e segundo planos do filme: no primeiro, vemos uma imagem bem-iluminada, em que a câmera se move para reenquadrar André enquanto ele anda de bicicleta por uma estrada, ao som de uma música extra-diegética sobreposta à ação. A passagem para o segundo plano é feita por um corte seco e a imagem seguinte é sincronizada com o som, isto é, vemos a fábrica esfumada durante a noite e ouvimos seus ruídos que se tornarão onipresentes durante toda a sequência de André.

Vemos que a contraposição entre claro e escuro constitui um gesto performativo no interior do filme. No caso específico dos dois primeiros planos, há a oposição entre um afeto positivo - apesar da trilha sonora que contém um *folk blues* triste, pois no conjunto se expressa um certo desejo de liberdade em um contexto de repressão e monotonia por parte de André - e outro afeto negativo, ilustrado na fábrica em clima soturno, mostrada em relação à doença

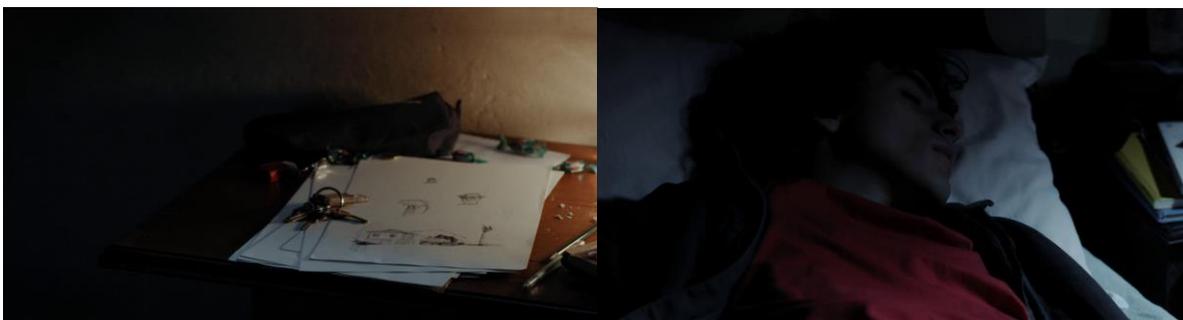
---

<sup>24</sup> A partir da influência brechtiana em filmes dos anos 1970 de R. W. Fassbinder, Elena Del Rio compreende o plano *tableau* como “uma figura privilegiada para o afetivo-performativo, não apenas por causa de sua função óbvia de suspender a narrativa, mas também por sua função menos óbvia como contenção tensa e intensa de força.” (DEL RIO, 2008, p. 68, tradução nossa). Essa tensão é entendida sob a noção do *gestus*, em que o plano adquire “valor de gesto” pelo rompimento com uma composição naturalista e por, em alguma medida, produzir um efeito de superfície, tornando-se opaco.

respiratória de Marcos, o irmão mais novo de André. Além desse momento, há ainda pelo menos outros dois em que podemos identificar uma transformação no interior do filme. Um, quando Cristiano colapsa e aparece em uma maca em frente à fábrica (imagens 32 e 33) e outro quando André está dormindo e acorda no meio da noite para retornar à casa de Cristiano e ler seu caderno (imagens 34 e 35).



**Imagens 32 e 33: Cena em que Cristiano é socorrido na porta da fábrica.**



**Imagens 34 e 35: Cena de André dormindo antes de ir à casa de Cristiano.**

No primeiro momento, há uma diferenciação com relação às posturas dos corpos das personagens. Até então, construiu-se um regime de encenação que talvez possamos chamar de naturalista, isto é, em que não se buscou qualquer tipo de distanciamento na encenação, mas sim uma plena identificação - afastando-se da noção brechtiana de *gestus*. No entanto, na cena em que Cristiano é colocado na ambulância, há toda uma construção para gerar um estranhamento. Seja pelos corpos fixos e imóveis dos trabalhadores que formam uma roda em volta do corpo do protagonista, seja pelo ritmo da montagem que se torna mais arrastado e até mesmo pela decupagem, com o plano detalhe da mão de Márcia entregando a chave a André. Nesse momento, todos esses elementos, por destoarem das formas até então usuais de encenação, solicitam uma relação diferenciada com a imagem e dialogam, inclusive, com a noção de *opacidade*, tal como pensada por Ismail Xavier (2019), para designar mecanismos que “reforçam a consciência da imagem como um efeito de superfície”<sup>25</sup>. Porém, em nosso

<sup>25</sup> XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019. p. 9.

objeto, tais fatores o fazem pela via afetiva, pela forma como solicitam uma mudança de postura diante do filme.

Se tomarmos como referência a análise que Ivone Margulies faz de *No coração do mundo* (Gabriel Martins e Maurílio Martins, 2019) em *Filmes de Plástico's plural realism* (2020), veremos que a autora também associa performance, afetividade da imagem e opacidade, especificamente quando aborda uma cena em que a personagem Selma (Grace Passô) fala olhando frontalmente para a câmera. Na cena em questão, Selma - uma mulher negra - convida Marquinhos (Leo Pyrata) - um homem branco - para participar de um roubo e pede que ele chame sua namorada Ana (Kelly Crifer) - uma mulher branca que se encaixa nos atuais padrões dominantes de beleza - para ajudá-los a entrar no condomínio, seduzindo e convencendo os porteiros. Marquinhos reluta pelo medo de perder a namorada e retruca perguntando “porque não você, Selma?”, ao que ela responde olhando para a câmera: “Você é idiota? Eu sou preta, porra! Em que mundo você vive?”. Para Margulies, esse endereçamento direto à câmera, que produz na imagem o efeito de superfície, funciona como um gesto performático uma vez que destoa da estrutura naturalista que o filme vinha construindo e solicita uma relação diferente do espectador com a imagem: é como se o ator se dirigisse diretamente ao espectador. Ou seja, a enunciação no filme seguia um padrão marcado pelos planos longos e pela atuação naturalista dos atores, e as quebras com essa estrutura constituem-se como elementos performáticos.

A noção de naturalismo se aproxima da forma como Ismail Xavier entende a *transparência*: imagens que produzem o “efeito-janela, quando se favorece a relação intensa do espectador com o mundo visado pela câmera”<sup>26</sup>, a partir do que se convencionou chamar decupagem clássica, isto é, aquela que opera segundo as regras de continuidade na montagem, de corte invisível, por exemplo, mas também pela encenação e gestualidade naturalista dos atores, contrária à atuação marcada que condiz com o *gestus* brechtiano e que busca o estranhamento em oposição à identificação. Em *Arábia*, a cena em questão - o colapso de Cristiano - não é exatamente trabalhada com o objetivo de expor a instância narradora. Todavia, sua construção destoante do que até então havia sido mostrado constitui um evento afetivo-performativo que altera as variáveis da relação entre filme e espectador, sobretudo pela gestualidade mais rígida dos atores. Desse modo, a construção distinta dessa cena desnaturaliza o colapso do personagem-trabalhador, sendo justamente o evento que tira André da sua zona de conforto, da monotonia e o coloca em movimento.

---

<sup>26</sup> XAVIER, op. cit., p. 9.

Outro evento afetivo-performativo acontece na cena em que André está dormindo - logo após ter voltado do hospital e antes de retornar à casa de Cristiano. Neste caso, falamos especificamente do plano que começa enquadrando as chaves de Cristiano sobre a mesa de André e, em panorâmica, vai até o rosto do personagem - imagens 34 e 35. A trilha sonora é preenchida pelos ruídos diegéticos da fábrica e por algumas poucas notas extra-diegéticas de violão que criam uma tensão - tal contradição entre os espaços do som expressa também a contraposição entre sonho e realidade. É um plano de aproximadamente dois minutos que, em conjunto com a paisagem sonora e a panorâmica lateral, afetam a estrutura de construção do filme.

A longa duração e o movimento lento da câmera que, inclusive, por um momento enquadra um vazio entre a mesa e o rosto do personagem, solicitam, novamente, outra relação do espectador com a imagem. Podemos atribuir essa transformação no regime de encenação ao fato de André estar dormindo e sonhando. E uma vez que, na sequência inicial guiada pelo ponto de vista de André, o filme se pauta por um tipo de realismo sensorial que se caracteriza pela encenação do tempo presente, ele capta a exata duração da encenação deste ato concreto de dormir e sonhar: a imagem representa, justamente, um corpo que dorme, sonha e acorda inquieto. Não há o recurso à montagem como forma de conferir sentido ou aludir ao sonho. O diferencial deste ato em relação às outras ações até então encenadas é justamente seu ritmo e sua duração.

Em seguida, André retorna à casa de Cristiano durante a madrugada, lê seu caderno de memórias e, então, o filme assume o ponto de vista do trabalhador. A partir desse momento, todo o regime de encenação muda: é o evento afetivo-performativo mais importante do filme. Daqui em diante, haverá a voz do protagonista sobreposta às imagens organizando as lembranças, a montagem, que anteriormente se pautava pela continuidade do tempo cronológico, passa a se pautar por um regime elíptico e episódico e certas cenas são construídas com base em monólogos, leituras, canções ou planos *tableau*. Assim, na segunda parte de *Arábia*, verifica-se um conjunto mais amplo de elementos performáticos que complexificam e dinamizam todo o regime de encenação e tornam o corpo do filme mais sinuoso, protuberante, cheio de curvas e declives, esteticamente imprevisível.

Começamos esta análise pela sequência da plantação de mexericas. Nela, Barreto aparece de forma abrupta, sem qualquer introdução, ao contrário de Cascão, por exemplo, que havia sido citado primeiro na voz sobreposta para depois vermos sua imagem. No caso do trabalhador camponês e operário, sua aparição é misteriosa. A cena inteira é composta em torno de um único plano - imagem 14 - que dura relativamente mais do que o restante. Como

dissemos, a ausência de decupagem já é um fator de estranhamento. Porém, após dar a informação solicitada por Cristiano, o homem inicia uma divagação enigmática, sobre como andou pelo mundo e voltou ao mesmo lugar onde nascera e como as coisas pareciam diferentes de seu tempo. A figura desse senhor fica em suspenso, como uma ponta solta na narrativa. Contudo, ao longo do episódio ela será desvendada. Primeiro, na contraposição dos discursos de Renan e Noêmia e, depois, no plano *tableau* em que o lavrador conta a trajetória factual de Barreto a Cristiano. O protagonista diz, então, que essa história não saiu de sua cabeça e, influenciado por ela, decide cobrar o patrão, mas se encontra sozinho.

O que se percebe é que o plano *tableau* usado para a narração de uma história gera uma possível identificação com o personagem Barreto. Porém, a realidade concreta - cobrar o patrão - demonstra as distâncias em relação àquele contexto: Cristiano entra num processo de aproximar-se e distanciar-se daquele referencial. O mesmo acontece, por exemplo, em outro plano *tableau* em que ele e Renan listam os piores lugares para se dormir e, depois, na cena em que tocam as músicas *Caminheiro* e *Homem na estrada*. Na primeira, eles estabelecem um lugar comum que os identificam; na segunda, a música sertaneja, filmada em plano conjunto também os aproxima. Contudo, quando Cristiano canta o *rap*, há um gesto dado pela montagem que o isola em um plano individual, como se estabelecesse uma particularidade em relação a seu primo.

Por fim, na cena em que Cristiano cobra o patrão, ele está sozinho. O enquadramento é distante e fortemente demarcado, com uma gestualidade rígida e uma iluminação em contraluz bastante contrastada, com a ação se passando nas sombras. A cobrança resulta em sua demissão e ele volta à estrada. Percebe-se que a escuridão marca, portanto, o fim de um episódio. Em seguida, os tons claros retornam e o próximo episódio tem início: é a sequência da pedreira, junto com Nato e Luizinho. Já no primeiro momento, estão os três e mais um coadjuvante sentados à mesa jogando cartas, quando Nato conta a piada do árabe<sup>27</sup> e todos riem de algo que, no fundo, é também sua própria exploração. Mesmo assim, o que vale é que a fala de Nato marca uma posição ideológica, que será reiterada na leitura da carta de sua mãe e na performance da canção *Cowboy fora da lei* - imagem 21.

---

<sup>27</sup> Ciente de que a mão-de-obra da construção civil brasileira é boa e barata, um árabe vem ao Brasil contratar alguns pedreiros para realizar um trabalho em seu país. No meio do caminho, o avião que os transportava cai no meio do Saara. O árabe fica em choque, enquanto que os trabalhadores brasileiros se preocupam com quando chegar o cimento - vide a quantidade de areia, logo, a quantidade de trabalho que deverão realizar. É uma piada sobre a perspectiva dos trabalhadores brasileiros em relação à naturalização da exploração do trabalho, enquanto que o árabe reconhece o deserto à sua frente e entende a situação.

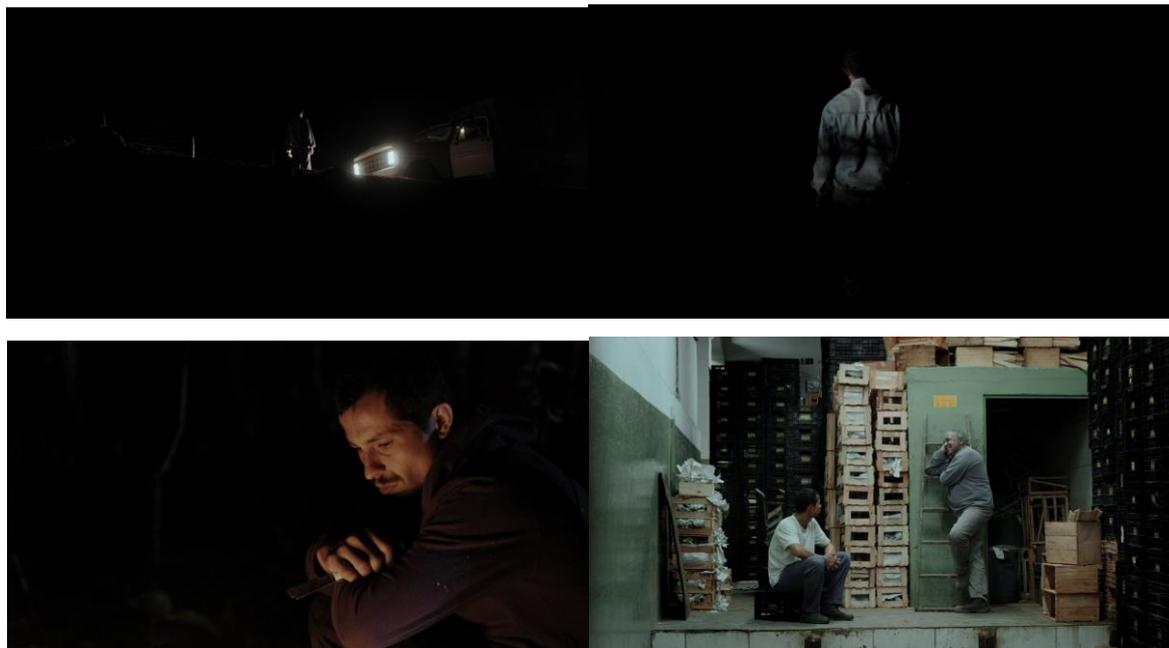


**Imagens 36 - 39: A primeira imagem mostra o plano em que Nato conta a piada do árabe. Os outros três fotogramas descrevem a cena em que ele lê a carta de sua mãe.**

A cena em que Nato lê a carta de sua mãe é construída em torno de um único plano - imagens 37, 38 e 39 - que liga o rosto de Cristiano, atento, ao seu. Uma panorâmica lateral que ainda capta o rosto de outros rapazes e que simboliza a identificação entre aqueles homens. Tal união se dá, conforme podemos inferir a partir da piada do árabe, pela música cantada em conjunto e pela própria carta, justamente em oposição à politização que identificava Cristiano a Barreto. Nessa sequência, até as cenas destoantes e performáticas não se propõem a gerar estranhamento, mas ao contrário, constroem uma naturalização da exploração que, neste momento da história de Cristiano, condiz com seus interesses de trabalhar e ter algum dinheiro para viver uma vida amena: as amizades parecem suprir suas necessidades. Tanto é que seu retorno à estrada é feito de forma confortável, junto ao amigo, com a música caipira *Raízes* (Renato Teixeira, 1992) na trilha sonora e a descrição de uma paisagem quase idílica por onde ele passou e trabalhou. A certa altura, diz o protagonista “eu fiz de tudo que um homem pode fazer”, mas o tom é de positividade.

A ruptura chega quando Cristiano, acidentalmente, atropela alguém na estrada. A cena é toda filmada no escuro, com apenas o som ambiente, e a montagem que antes vinha mostrando diversos planos que ilustravam o discurso nostálgico de Cristiano, agora se detém em apenas dois planos estáticos. Há uma alteração súbita no equilíbrio de forças - recuperando o vocabulário de Elena Del Rio - que muda drasticamente a forma como o filme estava afetando, de modo que a própria trajetória de Cristiano se transforma. Por medo de ser preso,

ele abandona Nato e retorna à estrada - agora sim, mostrada de forma melancólica, solitária e escura.



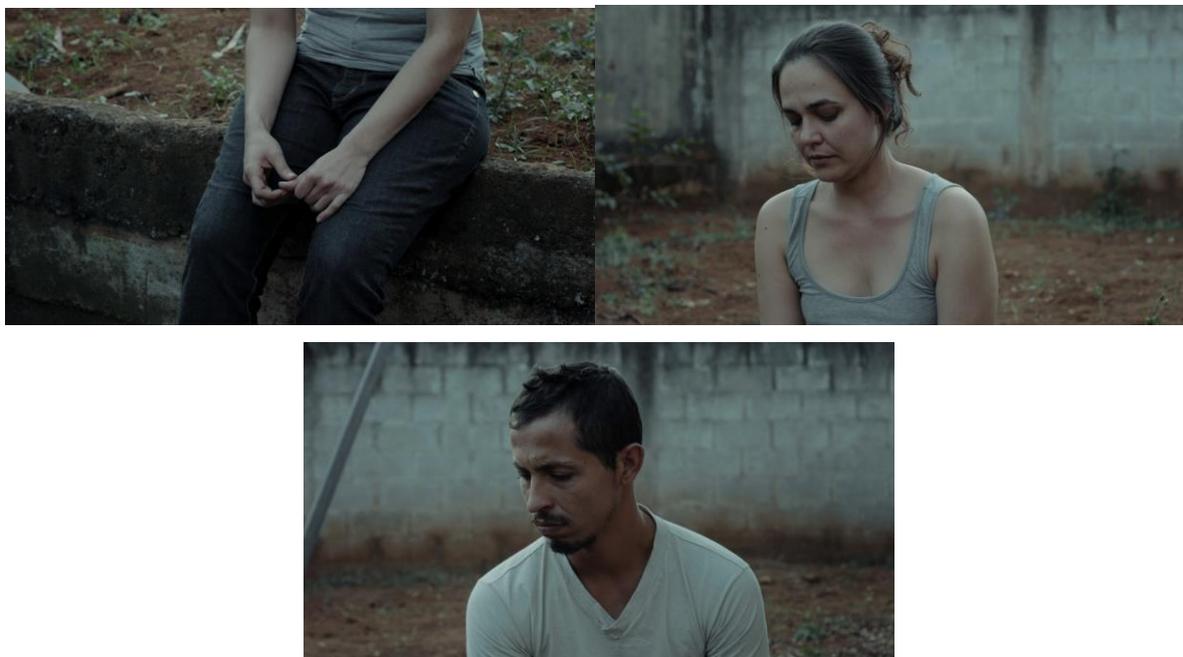
**Imagens 40 - 43: As três primeiras imagens mostram a sequência do atropelamento e a última, o retorno ao trabalho.**

Pela simples comparação da iluminação é possível constatar o percurso dramático do personagem enquanto está acompanhado de Nato. Inicialmente as cenas são filmadas durante o dia e o tom é quente. Posteriormente, há a escuridão durante a noite e Cristiano retorna à estrada. Mais uma vez, ele encontra alguém com quem seguir: Antônio Carlos (Carlos Francisco).

Os dois são mostrados juntos em apenas uma cena que é construída em função de um único enquadramento - imagem 43. Mais um plano *tableau* que vem suspender a narrativa e criar um distanciamento enquanto eles elencam as melhores e piores cargas para se carregar - um diálogo também com um alto valor de gesto pelo seu caráter anti-naturalista. Essa cena destoa do clima tenso e escuro que havia sido construído após o atropelamento. Ela também marca o afastamento de Cristiano em relação ao colega de trabalho quando, ao fim da conversa, Antônio Carlos diz que, se tivesse condições, descarregava toda a carga sozinho para economizar e o protagonista afirma que, se pudesse, compraria uma empilhadeira. Ambos sabem da exploração do trabalho, mas se vêem entre as limitações financeiras e corporais, aventando-se a possibilidade de tentar preservar apenas uma delas. A escolha de Cristiano revela seu desejo de priorizar algo que não o trabalho pesado, ao passo que Antônio Carlos, priorizando o dinheiro, morre de diabetes. Interessante perceber como a estratégia do

distanciamento surge como forma de problematizar uma questão de consciência dos trabalhadores, colocando em oposição dois discursos, sem defender explicitamente nenhum dos lados.

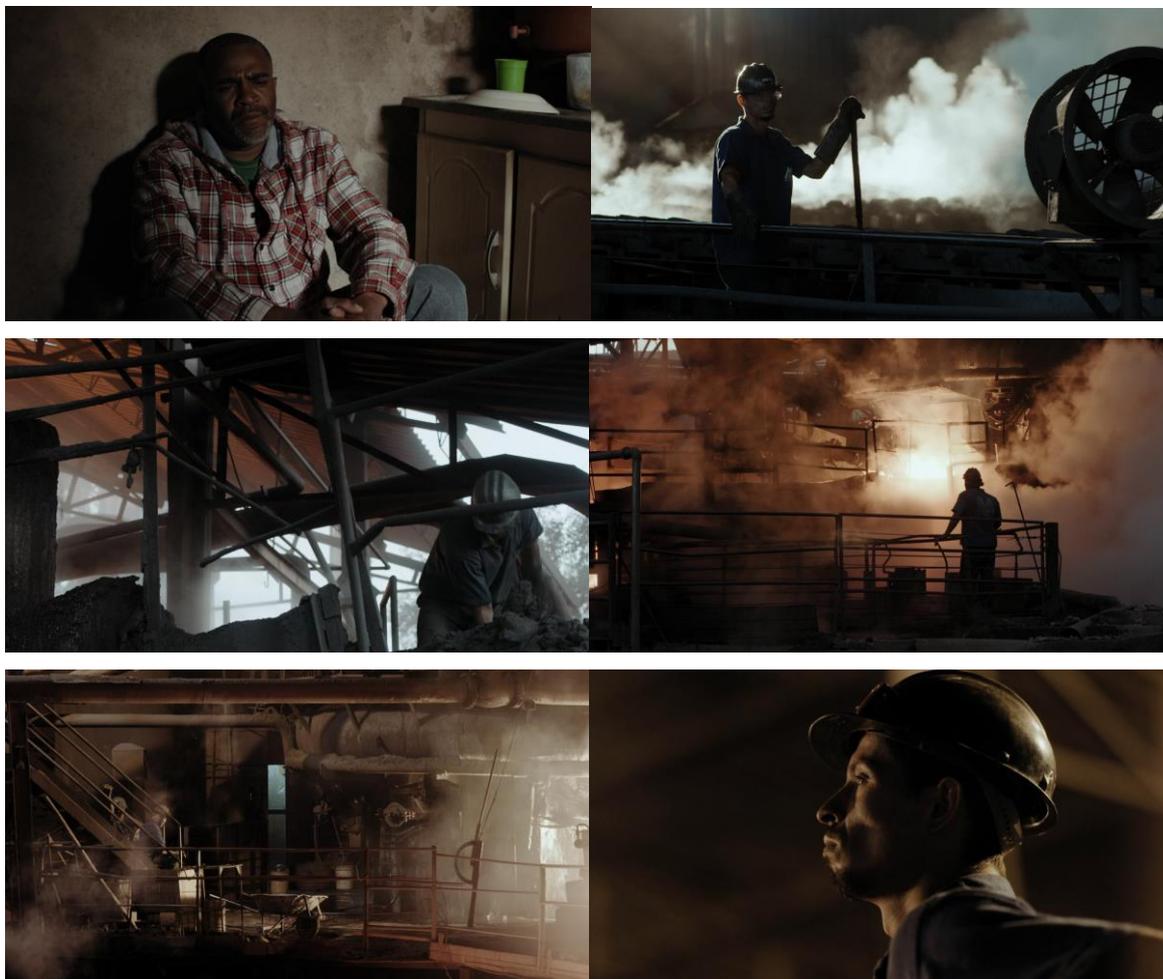
A história progride: Cristiano encontra uma cama para dormir e um trabalho decente para fazer e conhece Ana na fábrica têxtil. Como apontamos, a sequência tem início em tons escuros, azulados, pouco contrastados e conforme a relação deles vai se desenvolvendo, vai adquirindo cores mais quentes - imagens 9 e 10. Contudo, quando Ana conta ao protagonista sobre o aborto espontâneo que havia sofrido - imagem 15 - a intensidade do filme muda. Mais uma vez, a má notícia - em geral, o acontecimento negativo que acaba com as esperanças de Cristiano - vem de forma súbita, gerando uma ruptura com o andamento da cena. O que mostra isso é a decupagem enfática, que até então não havia sido utilizada nesta sequência, mas que rima com a cena da ambulância em frente a fábrica (imagens 32 e 33), e que detalha os gestos tensos dos personagens, seja pelas mãos ou pelas expressões faciais, no momento em que Ana conta como perdeu o bebê.



**Imagens 44 - 46: Cena em que Ana conta a Cristiano sobre o aborto.**

A decupagem é utilizada aqui para separá-los e para colocar em evidência seus gestos nervosos, os olhares para baixo e as mãos tensas. Ao fim da sequência, de volta à estrada escura e ao som de *Blues run the game*, Cristiano encontra, por acaso, Cascão. Com o amigo, ele se abre parcialmente e tem uma espécie de sobrevida, com as promessas do companheiro que despertam nele novas esperanças. Contudo, novamente o pior acontece: dois meses após arrumar emprego na fábrica de alumínio, Cascão é demitido. A fala de despedida do amigo,

feita no escuro e em tom de total desilusão acaba com as expectativas frágeis que Cristiano havia conseguido formar, de modo que todo o meio desta sequência - que liga a demissão de Cascão ao monólogo interior final de Cristiano - funciona como um simples intervalo, pois não há alterações rítmicas ou de intensidade, como se aludisse ao processo mais agudizado de definhamento do protagonista.



**Imagens 47 - 52: Cena de Cascão se lamentando após ser demitido, e a cena em que Cristiano faz seu monólogo final.**

A alteração de intensidade acontece no monólogo final de Cristiano, quando emudece o som ambiente - até então onipresente - e o personagem, como diz, “pode ouvir seu coração”. É como se, neste momento, sua voz deixasse de estar ligada a seu corpo e Cristiano passasse a ser um sujeito sem corpo, simplesmente uma voz. A cena justapõe o discurso de tomada de consciência<sup>28</sup> às imagens dos trabalhadores trabalhando - em tom fantasmagórico por entre a

<sup>28</sup> Reproduzo aqui o conteúdo do monólogo interior de Cristiano após dizer que podia ouvir seu coração: “E pela primeira vez, parei para ver a fábrica. E senti uma tristeza de estar ali. E percebi que na verdade não conhecia ninguém, que tudo aquilo não significava nada para mim. Foi como acordar de um pesadelo. Me sinto como um cavalo velho, cansado, meus olhos doem, minha cabeça dói. Não tem força para trabalhar. Inspiro rapidamente, meu coração é uma bomba de sangue. Queria puxar meus colegas pelo braço, dizer para eles que eu acordei, que

fumaça das caldeiras. Na fala, ele reafirma que se enganou - ou melhor, lembrando que ele é “igual a todo mundo”, como os trabalhadores, em geral, se enganam - ao acreditar que haveria uma possibilidade de viver melhor se se esforçasse ao máximo no trabalho. Quer dizer, a tomada de consciência de Cristiano se configura como a negação de um discurso ideológico dominante, a saber, o da meritocracia. Só que, em termos de ação, não apenas o personagem não vislumbra nenhuma saída, como ele sequer tem energia para tanto. É o momento em que Cristiano é finalmente vencido pela solidão e pela melancolia.

Junto ao discurso, há uma quantidade de cortes até então também incomum no filme. É a cena de maior intensidade e sua construção é feita de forma interessante. O som ambiente desaparece, mas a montagem fica em evidência ao lado da voz sobreposta. Isso faz com que a cena se configure como um momento de estranhamento e suspensão da narrativa, por meio de uma composição cênica que desestabiliza a estrutura que vinha sendo utilizada. Após seu encerramento, o som ambiente retorna e vemos Cristiano em frente a uma fogueira em seu sonho - imagem 3. Na voz sobreposta, ele diz que está só, mas está vivo - e então o filme se encerra. É possível supor, por esta conclusão, um argumento do tipo “apesar de a classe trabalhadora estar fragmentada, combatida e em um regime de extremo desamparo, ela ainda existe/vive”.

Assim, neste capítulo, iniciamos nossa argumentação a partir de artigos que assinalavam a influência da obra de Pedro Costa nas obras de Affonso Uchôa, co-diretor de *Arábia*. Com base neles, pudemos nos aprofundar nas questões mais estilísticas da imagem no filme. A iluminação como meio de contrapor momentos de nostalgia-claros a outros de melancolia-escuros; o enquadramento como forma de criar distanciamento em determinados momentos; e a postura corporal dos atores a fim de enfatizar um processo de definhamento do corpo dos personagens. A partir disso, analisamos as paisagens compostas pelo filme e pudemos ver que *Arábia* constrói um discurso contraditório acerca da periferia. Há a oposição entre os pontos de vista de André e Cristiano, mas há também contraste entre os próprios

---

enganaram a gente a vida toda. Estou cansado, quero ir para casa. Queria que todo mundo fosse para casa. Queria que a gente abandonasse tudo, deixasse as máquinas queimando, o óleo derramando, os pedaços de ferro abandonado, a esteira desligada, a lava quente derramando e inundando tudo, queimando as máquinas, a terra, a brita e a fumaça subindo, preta igual a noite, tampando o céu e jogando dinheiro fora. E a gente ia estar em casa, tomando água, dormindo a tarde. A gente ia tossir a fumaça preta, ia cuspir fora os pedaços de ferro do nosso pulmão. Nosso sangue ia deixar de ser um rio de minério, de bauxita, de alumínio, ia voltar a ser vermelho, igual quando a gente é novo. E é por isso que eu queria chamar todo mundo. Chamar os forneiros, os eletricitas, os soldados e os encarregados. Os homens e as mulheres. E dizer no ouvido de cada um: vamos para casa, nós somos só um bando de cavalos velhos. Mas eu sei que ninguém ia me ouvir, porque ninguém gosta de ouvir essas coisas. Mas eu queria falar no ouvido de cada um deles: a nossa vida é um engano e a gente vai sempre ser isso e tudo que a gente tem é esse braço forte e a nossa vontade de acordar cedo.”

trabalhadores, como fica evidente em cada um dos episódios em que Cristiano conhece novos colegas de estrada e profissão. Por fim, abordando nosso objeto sob a perspectiva da teoria da performance, pudemos aprofundar uma discussão a partir dessa divisão fundamental do longa-metragem em duas partes. Com isso, reafirmamos que em ambas há gestos ou eventos afetivo-performativos recorrentes, mas que eles se intensificam e ganham contornos mais claros quando o foco narrativo é Cristiano. As razões para isso são duas: primeiro porque o estranhamento começa a se vincular diretamente às situações de trabalho (algo que, na sequência de André, ficou apenas implícito na cena em que Cristiano é socorrido em frente à fábrica) e, segundo, por causa do monólogo interior do personagem, como ponto culminante ao fim do filme, que vincula abertamente essa atitude distanciada às suas questões com o mundo do trabalho.

*Você tem que entender que enquanto você não for capaz de contar a sua história, sua história vai virar uma piada na boca do Diabo.*

Don L

## **CAPÍTULO 2**

### **O PONTO DE VISTA E AS QUESTÕES DE CLASSE EM ARÁBIA: IDENTIFICAÇÃO DO NARRADOR, ESTRUTURA NARRATIVA E SUA RELAÇÃO COM PARTICULARIDADES SOCIAIS CONCRETAS**

Como bem lembra Ismail Xavier (1997b), todo filme é estruturado a partir de uma visão de mundo particular - não há neutralidade do olhar. As ações, a montagem e a encenação de modo geral, expressam o ponto de vista da narrativa. Jean-Claude Bernardet (2005) vai além e diz que não apenas os filmes mostram uma perspectiva particular da realidade, como tal discurso está ancorado concretamente na posição social do sujeito articulador - ou melhor, do grupo produtor. O filme se torna, então, evidência das contradições com as quais determinados setores da produção social estão lidando.

Nesse sentido, nos interessa descobrir como *Arábia* é estruturado, ou seja, qual é a base que sustenta a narrativa. Além disso, quais são os discursos ideológicos que ele propaga, quem narra e qual o ponto de vista assumido pelo filme, quais situações concretas ganham expressão formal na realização do longa-metragem. Enfim, como ele se relaciona com o mundo histórico que o cerca.

Nesta parte da análise, defendemos que André é quem, de fato, narra o filme. *Arábia* mostra a história de Cristiano tal como vista por André. Essa relação entre personagens, que se desenha justamente na mudança de foco narrativo, sedimenta as bases formais da narrativa - a identificação distanciada. Por sua vez, tal configuração formal tem uma certa tradição na história do cinema brasileiro, na medida em que expressa as relações entre cineastas e um *outro de classe*. Nesse sentido, nosso objeto atualiza, de acordo com um contexto sócio-histórico específico, essas formas de relação entre autores e seus temas, conforme demonstraremos.

Assim, nos propomos a analisar o discurso da narrativa do filme, a fim de compreender melhor quem é, de fato, o narrador. Em seguida, passamos a analisar a estrutura construída pelo filme, a saber, a identificação distanciada. Elencamos suas principais características na construção formal de *Arábia* e fazemos uma breve recapitulação do desenvolvimento histórico dessa estratégia estética. Por fim, buscamos a situação social concreta que engendra a estrutura

do filme com base em dados biográficos dos representantes do grupo produtor, ou seja, os sujeitos empíricos e o fazer fílmico.

## 2.1 – Um trabalhador que escreve e um jovem que lê: quem narra *Arábia*?

Terminamos o primeiro capítulo afirmando que *Arábia* é dividido em duas grandes partes, pautadas respectivamente pela perspectiva de André e de Cristiano. Esta é uma questão relativamente clara para a crítica. Peres (2018), por exemplo, mostrou como há uma alternância nos estilos de encenação do filme, que ora se aproxima, ora se distancia<sup>29</sup>. Nossa proposta aqui é justamente tentar desenvolver uma justificação teórica e analítica do problema. Diante disso, a grande pergunta que nos aparece neste momento da dissertação é: afinal, de quem é o ponto de vista que guia a narrativa? Ou então: quem narra?

François Jost e André Gaudreault (2009) abordaram a narrativa cinematográfica e, em específico, a questão do ponto de vista, com base nos estudos literários do autor Gérard Genette (2017), que fez uma diferenciação importante entre duas questões: “qual o personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva da narrativa?” e esta outra, bem diferente: ‘quem é o narrador?’<sup>30</sup>. Tais questões parecem centrais para a análise de *Arábia*, porque as duas partes distintas, mediadas pelo gesto performático mais importante na estrutura do filme, se fundam justamente sobre uma mudança de ponto de vista, que passa de André para Cristiano. Em termos técnicos, Genette e também Jost e Gaudreault, trazem as categorias do conceito de *focalização*, que são de três tipos:

- *narrativa não focalizada* ou *focalização zero*: definida por Genette como “a narrativa clássica em geral”<sup>31</sup> e por Jost e Gaudreault como “quando o narrador é ‘onisciente’, isto é, ele diz mais do que sabe qualquer personagem”<sup>32</sup>.
- *narrativa com focalização interna* que, por sua vez, pode ser de três tipos:
  1. *fixa*: quando é a consciência de um único personagem que filtra os acontecimentos.
  2. *variável*: quando o personagem focal muda durante a narrativa.
  3. *múltiplo*: quando vários personagens evocam um mesmo acontecimento de seus distintos pontos de vista.

<sup>29</sup> Ver PERES, Pedro V.: “As estratégias estéticas de Arábia em perspectiva comparada.” In: XXII ENCONTRO DA SOCINE, 2018, Goiânia. Anais eletrônicos, São Paulo, 2018. 878 - 883.

<sup>30</sup> GENETTE, Gérard. Figuras III. São Paulo: Estação Liberdade, 2017, p. 259-260.

<sup>31</sup> GENETTE, op. cit., p. 263-4.

<sup>32</sup> JOST; François; GAUDREULT, André. A narrativa cinematográfica. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009, p. 166.

- *narrativa com focalização externa*: quando o personagem focal age diante do narrador sem que ele saiba seus pensamentos, ideias, sentimentos, etc.

Na adaptação para a narrativa cinematográfica que fazem dessas categorias analíticas propostas por Genette para o campo literário, François Jost e André Gaudreault apontam, primeiro, que há uma separação entre *focalização* e o que eles chamam de *ocularização* (aquilo que é visto). As *ocularizações* têm a ver com o que é mostrado pela câmera e podem ser internas ou externas: a interna é quando vemos o que um personagem determinado vê (seja por meio de uma câmera subjetiva - *ocularização interna primária* -, seja por um olhar que organiza uma sequência de *raccords* - *ocularização interna secundária*). A *ocularização externa* é quando a imagem não é vista por nenhum personagem específico, intradieético, podendo ser de dois tipos: quando a câmera assume uma posição não marcada (“o esquema mais corrente do cinema de consumo de massas”) ou quando ela assume relativa autonomia em relação aos personagens da diegese<sup>33</sup>.

A focalização, no caso do cinema, então, se associa à *ocularização* e resulta em três tipos: *interna*, *externa* e *espectatorial*. No primeiro caso, tal qual proposto por Genette, “a narrativa está restrita àquilo que pode saber o personagem”<sup>34</sup>, sem implicar que sempre veremos o que ele vê. Na focalização externa, o personagem focal tem mais informações do que o narrador - o exemplo citado é o personagem Norman Bates de *Psicose* (Alfred Hitchcock, 1960). Por fim, a focalização *espectatorial* descreve o oposto: quando o espectador, graças ao narrador, tem uma “vantagem cognitiva”<sup>35</sup>, ele sabe mais do que o personagem focal. Importante salientar que a focalização tem a ver com o *saber* que se tem da narrativa. Esquemáticamente, podemos resumir da seguinte forma: focalização está para o saber da narrativa, assim como *ocularização* está para o que se vê.

Nessa lógica, é possível falar em termos de ponto de escuta ou *auricularização* que, por sua vez, é dividida em três categorias: *zero*, *interna primária* e *interna secundária*. No primeiro

---

<sup>33</sup> JOST, GAUDREULT. op. cit., p. 172. Vale ressaltar que, na realidade, os autores apontam três formas de *ocularização externa*. Contudo, nos parece que a segunda e a terceira são duas faces de uma mesma instância - o próprio narrador -, embora eles façam uma distinção entre a *autonomia do narrador* e a *estilística do autor*. Pier Paolo Pasolini em seu famoso ensaio *O cinema de poesia* (publicado originalmente em 1965) unifica as duas categorias sob o conceito de *subjetiva indireta livre* e atribui a autonomia do narrador à estilística do autor. Nesse sentido, estamos mais próximos à forma como Ismail Xavier (2012) interpreta Pasolini: “empresto aqui a *subjetiva indireta livre* de Pasolini como categoria descritiva - com a ressalva de que não assumo o *Outro do personagem como o autor, mas como uma instância narrativa imanente ao próprio filme, uma invenção entre outras do cineasta*.” (XAVIER, 2012, p. 83. Grifos nossos). Ou seja, preferimos nos manter nos limites imanentes do filme e qualquer relação que possamos fazer entre autores/cineastas/realizadores e o conteúdo da obra, se dará por outros meios que não a simples identificação do narrador ao diretor.

<sup>34</sup> Ibid., p. 177.

<sup>35</sup> Ibid., p. 180.

caso, se trata de quando o narrador implícito intervém no som pela mixagem<sup>36</sup>, por exemplo - ou seja, não remete a nenhum elemento da diegese. No segundo, falamos de *auricularização interna primária* quando a banda sonora emula uma espécie de “subjativa” do personagem. Os autores dão o exemplo de um mergulhador e o som que se altera conforme ele entra ou sai da água. No último caso, a *auricularização* será *interna secundária* quando a montagem construir uma relação entre som e imagem que emule especificamente o que um personagem determinado ouve. Jost e Gaudreault exemplificam da seguinte forma citando *M: o vampiro de Düsseldorf* (Fritz Lang, 1933): “quando o cego, vendedor ambulante de balões, ouve, num bar, o realejo, e a música desaparece quando tapa os ouvidos com as mãos, e voltamos a ouvi-la quando afastas as mãos”<sup>37</sup>. Ela tem, portanto, uma relação mais direta do personagem com elementos da própria diegese.

De volta à *Arábia*, podemos afirmar que há, no filme, uma focalização do tipo interna e variável: a narrativa é inicialmente guiada pelo ponto de vista do personagem focal André e, depois, o desenvolvimento acontece com base nas lembranças de Cristiano. Seria possível, ainda, analisar as narrações de Barreto, do lavrador grevista, a leitura da carta da mãe de Nato, a descrição que Ana faz de seu sonho ou sua carta à Cristiano. Contudo, embora cada um desses narradores tenham sua importância, eles não parecem centrais para compreensão global do filme, nem se configuram como personagens focais maiores do que Cristiano.

Além disso, tomando separadamente as partes guiadas por cada um dos personagens, temos que, na sequência de André, a narrativa tem um foco interno, porém a ocularização se alterna entre interna secundária e externa com relativa autonomia. Ou seja, a narrativa é construída a partir do olhar de André e o narrador sabe tanto quanto o personagem. No entanto, a câmera assume duas estratégias: na maior parte do tempo ela mostra André e o que ele vê, mas em determinados momentos ela adquire relativa autonomia. Nos referimos ao momento quando André está dormindo, logo antes de retornar à casa de Cristiano (imagens 34 e 35), e a câmera faz uma panorâmica da chave até seu rosto enquanto dorme - gesto de um narrador externo relativamente autônomo do olhar de André. Entretanto, esse movimento de câmera serve apenas para descrever e reiterar a chave, enquanto símbolo da casa e do caderno de histórias de Cristiano, como o motivo do sono inquieto do personagem, mantendo um vínculo específico entre narrador e personagem: se sabe e se vê o mesmo que o protagonista, e quando

---

<sup>36</sup> JOST, GAUDREULT. op. cit., p. 175.

<sup>37</sup> Ibid., p. 174.

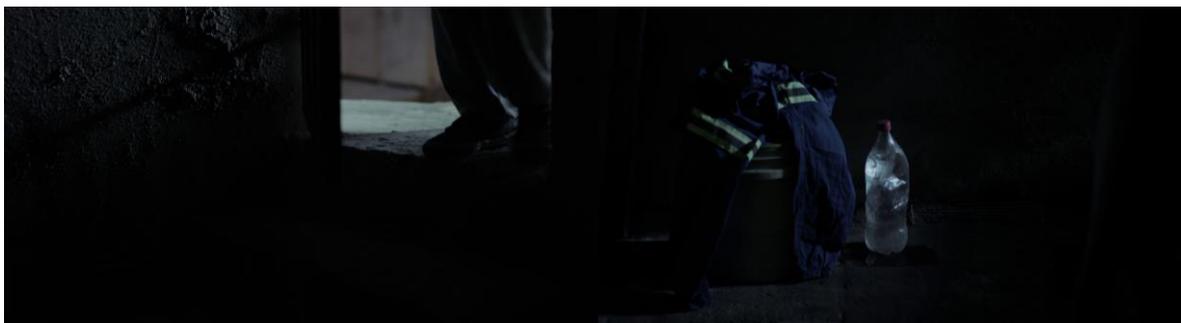
o narrador torna-se relativamente autônomo, ele vem propor relações mais abstratas entre os objetos. Narrador e personagem focal não se distanciam muito, eles se identificam.

Inclusive, essa identificação parece ser deliberada. Abordando ainda a cena em que André adormece antes de ir à casa de Cristiano, vemos que ela é filmada em três planos: o primeiro mostra André entrando no quarto e deixando a chave na mesa; no segundo, vemos o personagem se deitando na cama e acendendo um cigarro; e o último plano repete o movimento, só que excluindo o corte, ou seja, fazendo uma panorâmica da chave até André dormindo. Na trilha sonora, uma música extradiegética salienta uma pequena autonomia do narrador ao inserir um ponto de escuta abstrato cuja fonte não está no quadro. Contudo, a câmera mantém um certo *realismo fenomenológico*<sup>38</sup>, no sentido de que ela mostra exatamente as chaves e o rosto de André, ao invés de, hipoteticamente, convocar a montagem para construir, a partir de uma linguagem própria, o sonho do personagem. Ela mostra somente as aparências externas do que está acontecendo, criando uma associação entre a chave, o sono, o sonho e o despertar repentino de André. Enfim, até este momento da narrativa, o narrador se mantém relativamente invisível e identificado ao rapaz, tanto a nível de focalização, como de ocularização, ou seja, o narrador sabe o que ele sabe e vê o que ele vê - ou um pouco mais, sem que, no entanto, isso tenha grande peso narrativo. Personagem focal e narrador se complementam, atuam em conjunto.

A situação muda logo em seguida, quando André retorna à casa de Cristiano para ler seu caderno de memórias. A cena é construída em quatro planos: o primeiro mostra André entrando pela porta principal da casa de Cristiano; depois, o segundo plano enfoca um balde com as roupas de Cristiano; o terceiro mostra as mãos de André, sobre a mesa, segurando o caderno de memórias de Cristiano; e o último, mostra André olhando para baixo - para o caderno - e lendo.

---

<sup>38</sup> Utilizo o termo seguindo a lógica de André Bazin no texto *A montagem proibida*, em que ele defende que, no realismo, uma suposta objetividade do evento encenado teria prioridade em relação à montagem e, extrapolando um pouco, em relação à subjetividade do narrador. Na cena em questão, tal lógica é tensionada ao limite, contudo, recupero o conceito baziniano simplesmente para argumentar que o narrador, até em um momento de sonho, não se abre à oportunidade onírica e se mantém firme na continuidade espaço-temporal e na representação “objetiva” do sonho: uma pessoa deitada na cama dormindo. Não há juízo de valor, apenas uma descrição supostamente “objetiva” do que acontece na cena. Ver BAZIN, André. *Montagem proibida*. In: BAZIN, André. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 83 - 94.



**Imagens 53 - 56: momento em que André retorna à casa de Cristiano e lê o caderno.**

Até aqui, o som é sincronizado com a imagem e, embora no segundo plano a câmera tenha se detido no balde por um tempo além da passagem de André de um cômodo a outro da casa, não parece haver nada que justifique a configuração de um gesto autônomo do narrador *com a intenção de romper com a transparência* ou com a identidade que até agora vinha sendo reiterada com o personagem focal. O narrador acaba evidenciando sua presença, mas ela é sempre, em todos os casos, em função de André - lembramos que, segundo Jost, Gaudreault e Genette, a focalização interna não implica que vejamos tudo e somente o que o personagem focal vê.

De todo modo, voltando à análise da cena, quando André está lendo o caderno, no último plano, há o gesto performático que transforma toda a narrativa: pela primeira vez, a voz sobreposta<sup>39</sup> de Cristiano aparece e diz que ele “é igual a todo mundo”, sua vida é que difere um pouco do restante. A esta altura, é importante que analisemos a natureza da emergência desta voz<sup>40</sup>, pois o que a decupagem parece sugerir é que o som da voz de Cristiano é fruto da

<sup>39</sup> Do inglês, *voice over*. Michel Chion (2011), grande expoente dos estudos do som no cinema, coloca a voz sobreposta como uma categoria interna ao conceito de *som off*. Para ele, o som off consiste em todo som cuja fonte está ausente da imagem e também os sons que não fazem parte da diegese: um conceito amplo que abarca todos os sons de fontes ausentes da imagem. A voz sobreposta ou *voice over* aparece de duas formas: no comentário e na narração. Por fim, o último modo de *som off* é o que o autor chama de música de fosso, ou seja, a música extra-diegética “fora do local e do tempo da ação”. Ver CHION, Michel. A audiovisão: som e imagem no cinema. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011, p. 62 - 68.

<sup>40</sup> O fato de Cristiano, o trabalhador, ter se tornado narrador e uma série de questões em torno de como sua experiência é transformada em memória, e esta, por sua vez, em relato, já foram relativamente apontadas e discutidas tanto na crítica acadêmica, como em revistas de cinema. No entanto, parece ter restado uma lacuna de interpretações a respeito de quem, de fato, narra a história de Cristiano. O que gostaríamos é, justamente, de contribuir com a análise dessas sobreposições de narrativas e suas implicações na forma do filme. Ver COSTA,

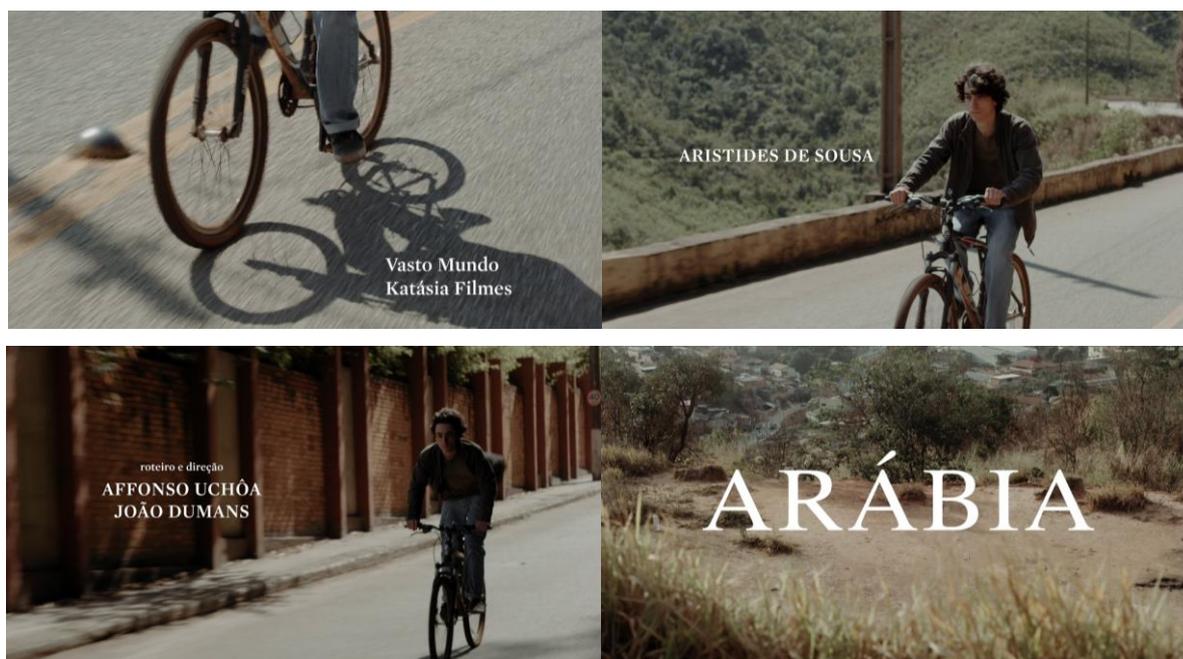
leitura e da imaginação de André: a voz de Cristiano é uma representação mental do que o menino lê nas páginas à sua frente. E em seguida, é com base no que narra Cristiano, que surgem as imagens de sua história, no bairro Nacional e onde se sobrepõe o título do filme. Então, em termos de auricularização, poderíamos dizer, por ora, que, na sequência inicial, guiada por André, ela é interna secundária.

Da mesma forma, quando Cristiano assume a narração, os sons ambientes, que vêm junto às imagens que ilustram sua trajetória, também têm um ponto de escuta interno e secundário. Pois, as imagens da narrativa que se passará dali em diante resultarão do processo rememorativo que Cristiano escreveu no caderno. Mas elas serão vistas a partir da mediação operada pelo personagem André, o leitor. Por isso, este último é figura estrutural na narrativa: sem ele, ninguém leria as memórias de Cristiano e não haveria filme. No entanto, Cristiano também é necessário, pois sem que ele tivesse escrito suas memórias, o filme seria a história do cotidiano banal e tedioso de André. Em resumo, *Arábia*, em suas duas partes, pode ser descrito como a história de um menino que encontra e lê as histórias de um trabalhador, momento a partir do qual acessamos suas construções mentais do que Cristiano narrou. Daqui em diante, nossa hipótese é a de que o conteúdo do que vemos tem sua origem no relato de Cristiano. Porém, a forma como se vê parte de André - justificando inclusive as diversas formas de distanciamento (na encenação, no enquadramento ou na montagem) que aparecem quando assistimos à história de Cristiano.

Nesse sentido, a história de André, que muitos interpretaram como simples prólogo, talvez não seja exatamente tão banal. Talvez não seja coincidência que o título do filme, separado dos créditos iniciais, apareça somente após vinte minutos de duração do longa, no primeiro plano da narrativa de Cristiano. O fato de indexar o nome da obra ao segundo personagem focal e ao bairro Nacional (primeiro fotograma da figura 6), evidencia que *Arábia* é um filme e uma narrativa sobre um personagem típico daquele lugar, especificamente. Ao passo que, quando os créditos iniciais se associam a André, pedalando em uma paisagem ainda abstrata com música extra-diegética do folk estadunidense, a instância realizadora do filme (produtores, diretores, atores, técnicos, etc) se coloca ali e se identifica àquele personagem.

---

Fernando Morais da. “Mil e uma noites, Arábia, vozes de narradores, sons ambientes, silêncios, crise, trabalhismo”. *C-Legenda*. Niterói - RJ, nº 38/39, 2020, p. 160 - 175; e GUTFREIND, Cristiane Freitas; VASSALI, Maurício. “O narrador em Arábia (2017): relato íntimo de um trabalhador”. *Imagofagia*. Buenos Aires, nº 24, 2021, p. 122 - 142.



**Imagens: 57-60: Abertura do filme, com os créditos, e, no minuto 21:53, a inserção do título, atrás do qual emerge Cristiano, conforme imagem 24.**

Inclusive o nome de Aristides de Sousa, ator que interpreta Cristiano, é mostrado neste momento. Na realidade, mesmo ele sendo um morador de periferia e trabalhador da base da estrutura social<sup>41</sup>, sua inserção no mundo da produção cinematográfica representa alguma espécie de ascensão social<sup>42</sup>. *Aristides, enquanto ator, é inserido junto com a equipe de realização* que, por sua vez, produz a instância narradora que é identificada com André. Tudo se constrói para enfatizar a distância de todos esses agentes em relação à história do personagem Cristiano, especialmente quando ocorre a passagem da perspectiva de um personagem a outro: André é um jovem branco que vive na periferia, mas cujos pais são médicos - ele é parte do que se pode chamar de uma baixa classe média<sup>43</sup>. Enquanto que

<sup>41</sup> Cf. 41ª Mostra - João Dumans e Aristides de Sousa, de *Arábia*. Produção de Mostra Internacional de Cinema em São Paulo, 2017, 3 min., son., color.. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0BZ5VJX3VpI>>. Acesso em: 25.05.2023.

<sup>42</sup> Esse assunto é capaz de gerar um longo debate que não é nosso objetivo desenvolver. Para os fins deste argumento, em linhas gerais, basta aceitarmos que a produção cinematográfica no Brasil é uma atividade cuja posição na divisão social do trabalho é mais valorizada (movimenta maior capital), por exemplo, do que os trabalhos corriqueiros - em geral, de tipo informal - da vida nos bairros periféricos onde vivem a massa da classe trabalhadora. Entretanto, o fato de haver uma divisão do trabalho na realização audiovisual, havendo o *operário do cinema*, como dizem, e se isso muda concretamente a situação de vida do ator dito não-profissional ou não, é um assunto que não entraremos agora.

<sup>43</sup> O termo *classe média* também é bastante problemático, afinal, não tem concretude como classe trabalhadora e burguesia, que designam uma posição na estrutura social com base na propriedade. Em linhas gerais, a classe média pode ser tanto um trabalhador bem remunerado, no alto da divisão social do trabalho, ou também um pequeno burguês, com pequenas propriedades e pequeno capital, mas que também precisa trabalhar. Em um país como o Brasil, em que parte considerável (senão a maior) da classe trabalhadora está desempregada, na informalidade e/ou precarizada, fica complicado usar o termo com qualquer precisão, pois o simples fato de estar empregado, se alimentar três vezes ao dia e possuir algum tipo/grau de saber específico já parece inserir os

Cristiano é um trabalhador que, como ele mesmo diz, mal sabe escrever, foi preso e ocupa a base da divisão social do trabalho - trabalha no campo, na construção de estradas, na logística, nas indústrias têxtil e metalúrgica. Contudo, apesar da distância subjetiva, eles habitam o mesmo espaço, sofrem a partir do mesmo objeto - a fábrica. Assim, é também com base neste contato necessário entre os dois sujeitos que está estruturado *Arábia*.

Então, retomando nossa hipótese, *Arábia* não é simplesmente a história de Cristiano, mas é essa narrativa *tal como ela é vista* por André. Assim, *Arábia* mostra a vida de um trabalhador da base da estrutura social, narrada pelo olhar de um sujeito branco de classe média baixa morador da vila operária: segundo nossa análise, Cristiano contribui com o relato verbal das experiências que serviram de base para as memórias, mas estas são narradas com a mediação da consciência de André. Eles se identificam no conteúdo do relato, que tem um referente igual para os dois - o texto escrito no caderno e as situações que motivam a cena -, porém se distanciam na forma como cada um vê a cena (e aqui nos referimos, por exemplo, à distância da câmera e à gestualidade rígida e contida do jogo atoral).

Pode-se argumentar que, às vezes, a câmera assume uma *ocularização interna secundária* tendo como guia o olhar de Cristiano. Mas há razões para defendermos que, mesmo nesses momentos de identificação dos pontos de vista, é ainda André o narrador, é ele quem vê. De modo que, na realidade, quando aparece o título *Arábia* e começa a história de Cristiano, o narrador assume uma posição *externa com relativa autonomia*, ao passo que a focalização da narrativa recai sobre Cristiano. Eles partilham a subjetividade narrativa dali em diante da seguinte forma: o personagem focal (Cristiano) sabe mais do que o narrador (André) que, por sua vez, organiza o olhar diante e a construção formal da cena.

O narrador, por sua vez, executa um movimento repetitivo em que, em certos momentos, ele se identifica com o relato de Cristiano, e em outros, ele se distancia. No final da primeira seção do primeiro capítulo, apontamos momentos em que há uma certa identidade entre André e Cristiano quando eles fumam na janela (imagens 17 e 22). No caso de Cristiano, ele está ali refletindo sobre sua solidão e analisando o tempo passado, enquanto André encara o objeto concreto que é a fábrica. São, como dissemos, dois corpos vencidos pela paisagem fabril - essa derrota os identifica e cria a semelhança entre os planos. Porém, há todo um outro repertório de experiências descritas por Cristiano que André jamais poderia ter acessado senão pelo relato do trabalhador, e esses momentos são aqueles em que há maior distanciamento. De

---

indivíduos na “alta” classe trabalhadora/classe média. Mas, em se tratando de um estudo de cinema, é provável que esta não seja uma questão determinante para nossa pesquisa, valendo apenas a título de apontamento.

cara, citamos duas cenas: aquela em que Cristiano discute com Renan os piores modos e locais para se dormir (imagem 19), e outra em que o protagonista elenca com Antônio Carlos as piores e melhores cargas para se carregar (imagem 43). As duas cenas são construídas integralmente em um único plano tableau, com enquadramento fixo e distanciado, com gestos rígidos por parte dos atores - reunindo diversas das estratégias usadas até então para performar gestos de desnaturalização da encenação. Mas há ainda outra cena, que parece ter maior poder de síntese com relação ao que, conforme temos argumentado, dá corpo a essa *identificação distanciada* que o narrador assume para com Cristiano: o momento do embate com o patrão na sequência da plantação de mexericas (imagem 31).

## 2.2 – Identificado, porém distanciado: características da estrutura narrativa e breve histórico no cinema brasileiro



Começamos esta análise, da cena em que Cristiano decide cobrar os salários atrasados, a partir da geometria do plano. A câmera está visivelmente distanciado, ela faz questão de enfatizar este dado. Há uma iluminação em contraluz que coloca os dois homens na penumbra. O trabalho dos atores é marcado pela imobilidade de seus corpos e pelas falas pausadas, entremeadas por silêncios relativamente longos que desnaturalizam a encenação. É um plano que, se por um lado, é fixo e com bordas rígidas; por outro, exacerba todas as opções, na iluminação, na ausência de gesto dos personagens (que em si é também um gesto) e nas falas, curtas e incisivas. Já a câmera, retomando a ideia da seção anterior, chama atenção para sua autonomia relativa em relação à cena e reafirma a atuação dessa instância externa à narrativa contada por Cristiano - alguém que a vê de longe. É desta forma que se configura uma situação

que remete à posição de André como narrador ocular *de Arábia*, aquele que fornece o ponto de vista da ocularização: mesmo longe, ele se situa no eixo do olhar de Cristiano. A câmera vê o que ele vê e sabe o que ele sabe - no caso, ela mostra mais por causa das dimensões do quadro, mas ainda sim, na mesma perspectiva do protagonista.

É a isso que chamamos de *identificação distanciada*, ou seja, quando a câmera, o ponto de vista narrativo do filme, essa ocularização externa com relativa autonomia, identificada ou correspondente ao lugar de André na estrutura da narrativa, se posiciona de tal modo que reproduz a visão de Cristiano - o personagem focal. Porém, esta reprodução traz as marcas da mediação da consciência de André e, portanto, mantém alguma distância - cujas razões, como também explicamos acima, se dão pela ausência da experiência concreta de vida (cobrar o patrão, por exemplo) em seu repertório - sua posição de classe. Em um hipotético contexto de identificação plena, de acordo com as opções formais até então adotadas em *Arábia*, provavelmente a câmera estaria mais próxima, mostrando somente o rosto do patrão - pois não há no filme nenhum enquadramento *over the shoulder*. Ao passo que, no pólo oposto, se houvesse um distanciamento total, talvez um plano tableau enquadraria os dois personagens, de corpo inteiro, frontalmente, e haveria uma composição de luz que optaria pelo escuro. Como não é o caso, a câmera se posiciona deliberadamente na direção do olhar de Cristiano, só que a uma posição bastante distanciada: ela sintetiza aspectos das duas possibilidades e marca a posição de André na cena. Assim, podemos dizer que Cristiano é responsável pelos fatos e por sua ordem na narrativa e André - ou a instância externa de narração, a ocularização com relativa autonomia - traduz visualmente o tom, a intensidade, a encenação, enfim, a forma de ver a cena. Essa é a estrutura que configura, em *Arábia*, o que chamamos aqui de *identificação distanciada*.

Há ainda outras cenas que reproduzem essa visão distanciada, porém identificada. Por exemplo, a cena em que Cristiano atropela um homem na estrada. São três planos que a compõem: o primeiro, do protagonista dentro do caminhão dirigindo; o segundo, que o mostra saindo do automóvel e observando o corpo; e o terceiro, do personagem arrastando o corpo barranco abaixo para desova-lo no rio. Fora a imagem de Cristiano pilotando, experiência comum, em todas as outras a câmera se coloca à distância, e mais do que isso: o escuro toma conta de todo o enquadramento (imagens 40 e 41). André não se reconhece naquela experiência, mas ele sequer sabe o que imaginar - e por isso a ausência de luz para iluminar objetos, cenário, etc. Esta é, para André, uma experiência radical de desidentificação em relação a Cristiano que, no entanto, não faz com que ele abandone a cumplicidade do olhar - ele permanece na mesma perspectiva do personagem focal. A identificação distanciada tal

como estruturada em *Arábia* dialoga de modo particular com certos filmes nacionais marcados pela representação mais ou menos explícita da relação com o *outro de classe*.

A forma de analisar e interpretar a estrutura de um filme como produto das relações sociais concretas tem uma certa tradição na história da crítica de cinema no Brasil, que remete, por exemplo, ao ensaio de Jean-Claude Bernardet (2007) *Brasil em tempo de cinema*, publicado pela primeira vez em 1967. No texto, o autor analisou as produções iniciais do Cinema Novo, de 1958 a 1966, e concluiu que, mesmo nos filmes em que se mostravam personagens do “povo”, o ponto de vista era, ou tendia a ser, o da classe média<sup>44</sup>. O ápice daquela produção que, segundo Bernardet, gerou um ponto de virada na cinematografia nacional, foi *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1963) e, mais especificamente o personagem Antônio das Mortes (Maurício do Vale), pois era ele quem apresentava uma *má consciência*.

‘Se ele mata a soldo do inimigo, não pode ser pelo bem do povo; se é pelo bem do povo, não pode ser obedecendo ao inimigo. Antônio das Mortes é essa contradição (...) Assim, reencontramos em Antônio das Mortes aquilo que vimos na análise de *A grande feira*: a estrutura da situação social da classe média, tratando-se desta vez, nitidamente, de sua parte progressista. Ligada às classes dirigentes pelo dinheiro que estas lhe fornecem, pretende colocar-se na perspectiva do povo. (BERNARDET, 2007, p. 96 - 99)

Classe média, no texto de Bernardet, tem mais a ver com a posição intermediária de um personagem na estrutura da obra, entre dois pólos, do que com as definições sociológicas propriamente ditas do termo<sup>45</sup>. A partir de Antônio das Mortes, a figura do personagem de classe média com culpa seria bastante explorada no cinema nacional - esse, sim, tradicional, engravatado, com inquietações subjetivas, intelectualizado. Os exemplos são vários: Nelson (Gabriele Tinti) em *Noite vazia* (Walter Hugo Khouri, 1964), Carlos (Walmor Chagas) em *São Paulo Sociedade Anônima* (Luís Sérgio Person, 1965), Marcelo (Oduvaldo Viana Filho) em *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), e talvez o mais emblemático de todo o período, Paulo

---

<sup>44</sup> No texto, ambos os conceitos de “povo” e “classe média” ficam subentendidos, sem muita definição. Na edição do livro publicada em 2007 pela Companhia das Letras, tanto na nota introdutória, por Eduardo Coutinho, como no posfácio de Carlos Augusto Calil, são questionadas as noções de classe que Bernardet usa em seu texto, como sendo muito amplas e abstratas. Nesta dissertação, vale reafirmar, adotamos a noção tradicional de classes sociais, de modo que a classe média seria um estrato intermediário, sendo composta por, de um lado, uma parcela da classe trabalhadora cujo trabalho especializado é mais oneroso ao capital e, de outro, a pequena burguesia. São os trabalhadores que ocupam uma posição de relativo conforto na estrutura social e a pequena burguesia, dona de pequenos comércios e meios de produção, cujo trabalho é necessário para a manutenção de sua renda.

<sup>45</sup> No campo literário, essa estrutura se parece com a *dialética da malandragem*. Conforme escreveu Antonio Candido (1970) a respeito do romance *Memórias de um sargento de milícias* (Manuel Antônio de Almeida, 1853), o personagem Leonardinho exercia um movimento pendular entre a ordem e a desordem, entre o universo dos senhores e o dos escravizados. No caso de Bernardet, o personagem de classe média oscila entre classes, mas também entre espaços.

Martins (Jardel Filho) em *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1966). Tal sentimento de culpa, que dá corpo à má consciência, provém da percepção de que, embora talvez haja uma identificação de interesses entre os personagens de classe média e o povo, eles não são o mesmo sujeito: há entre eles uma separação subjetiva e objetiva, a começar por não frequentarem os mesmos espaços. Nesse sentido, é clássica a cena do filme de Glauber Rocha, em que Paulo Martins, em um comício da candidatura popular que ele havia ajudado a construir, tapa a boca de Gerônimo (José Marinho), personagem que representa o povo, olha para a câmera e questiona: “Estão vendo quem é o povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado. Já pensaram Gerônimo no poder?”.



**Imagem 61: Reprodução da cena de *Terra em transe* descrita acima, em que Paulo Martins cala o homem do povo.**

A cena coloca em discussão, de forma consciente, a separação entre a classe média e o povo, expressando uma cisão subjetiva. O modo de falar humilde, fraco, receoso, com uma certa vergonha de estar onde está, marca a atuação de Gerônimo, que é interrompida por Paulo Martins, o personagem que representa a classe média na alegoria glauberiana. Tal diferenciação de classes se concretiza, como dissemos, por não frequentarem os mesmos espaços (Paulo Martins anda com a burguesia, com os grandes políticos, trabalha em um jornal importante, etc). O povo aparece apenas quando Paulo os encontra, especialmente em momentos de comício. Há uma clara fratura e incomunicabilidade entre as classes que, inclusive, serve de base para a derrota após o golpe em Eldorado: Vieira (José Lewgoy), político deposto, tinha razão ao negar a resistência armada, pois por qual motivo as massas se mobilizaram a favor deles, que sequer dialogam com elas? Ou seja, a fratura subjetiva se concretiza objetivamente, por exemplo, nos atos políticos em *Terra em transe*.

Para Jean-Claude Bernardet, a representação das estruturas sociais nos filmes pode reproduzir determinadas relações sociais da realidade, isto é, mesmo sendo uma ficção, um filme mostra a visão de mundo de um sujeito concreto de classe e registra as relações que ele estabelece com outros sujeitos de classe. Segundo esta tese, mesmo implícita, a estrutura social

é sempre parte integrante da trama - e a análise do foco narrativo (da ocularização e da focalização) é o caminho metodológico. Em *Terra em transe*, a narrativa reproduz a estrutura da correlação de forças políticas atuantes no golpe de 1964 do ponto de vista de um intelectual. Em *Deus e o diabo na terra do sol*, para Bernardet, Antônio das Mortes se caracterizaria por expressar o que o autor chamava de *má consciência* da classe média (a culpa por, objetivamente, ter que fazer as vezes de capataz dos donos do poder, enquanto subjetivamente, ele supostamente acreditava estar do lado do povo). Essa relação de classes reproduziria, para o crítico, a estrutura social concreta da classe média, a qual pertence o *autor* Glauber Rocha, o crítico Jean-Claude Bernardet - provavelmente nós, estudantes universitários - e também um segmento, de alguma maneira, expressivo da sociedade brasileira: aqueles sujeitos de classe que estão vinculados a uma burguesia, mas que estão ou gostariam de estar ao lado do chamado “povo oprimido” na luta de classes. Os filmes, portanto, dariam forma a tais contradições sociais.

No início dos anos 1980, aproximadamente quinze anos depois do ensaio citado acima, Jean-Claude Bernardet publicaria *Operário, personagem emergente* (2005), texto que discute criticamente a nascente produção, à época, sobre os trabalhadores operários. Na segunda metade dos anos 1970, foram produzidos e lançados filmes<sup>46</sup> de documentário e ficção em que parecia haver uma outra relação de classes entre cineastas e os assuntos de suas obras em comparação à produção dos anos 1960, uma outra aliança de classe que tornava possível a emergência de uma filmografia intimamente ligada aos movimentos de trabalhadores. Na ocasião, Jean-Claude Bernardet se colocou da seguinte forma a respeito de como entender o surgimento daqueles filmes:

É provavelmente cedo demais para compreender quais as modificações que levaram ao desenvolvimento da temática operária e que imagem do proletariado o cinema brasileiro está elaborando nestes anos. A explicação conforme a qual a movimentação operária dos últimos anos, as grandes greves recentes são responsáveis por essa evolução cinematográfica é, senão errônea, pelo menos simplista demais. É a tese de que a realidade social pressiona a produção artística, a qual, sob essa pressão, acaba refletindo a realidade social. Essa relação direta e mecânica não existe. Basta lembrar que o Brasil já conheceu amplos movimentos operários que, pelo conhecimento que temos

---

<sup>46</sup> Por exemplo, na ficção, *A queda* (Ruy Guerra, 1976), *Trem fantasma* (Alain Fresnot, 1976), *Chuvas de verão* (Carlos Diegues, 1978), *Coronel Delmiro Gouveia* (Geraldo Sarno, 1978), *Se segura, malandro* (Hugo Carvana, 1978), *Tudo bem* (Arnaldo Jabor, 1978), *Crônica de um industrial* (Luiz Rosenberg, 1978), *Eles não usam black tie* (Leon Hirszman, 1981) e *O homem que virou suco* (João Batista de Andrade, 1981); e no documentário, citamos junto com Bernardet, *Que ninguém, nunca mais, ouse duvidar da capacidade de luta do trabalhador* (Renato Tapajós, 1979), *Braços cruzados, máquinas paradas* (Sérgio Toledo e Roberto Gervitz, 1979), *Greve* (João Batista de Andrade, 1979).

atualmente do cinema brasileiro, não se refletiram tematicamente nos filmes: os movimentos da década de 10 não deixaram vestígios cinematográficos conhecidos; é verdade que Alex Viany levantou a hipótese de que Alfonso Segreto poderia ter realizado documentários em sintonia com o movimento anarquista. Até mais recentemente: a “greve dos 300 mil” em 1953, a “greve dos 700 mil” em 1957, as mobilizações da CGT no fim dos anos 50 e início dos 60 não se tornaram temas cinematográficos, inclusive em filmes voltados para uma temática popular urbana como *Rio quarenta graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), *Rio Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957), *O grande momento* (Roberto Santos, 1958) e outros.

*Torna-se necessário procurar uma articulação entre o grupo produtor de arte, sua consciência, sua inserção na sociedade, e a evolução da estrutura social como um todo.* (BERNARDET, 2005, §§ 8-9, grifos nossos).

Naquele contexto de produção, Bernardet afirmou que foi fundamental a aproximação concreta e objetiva entre os cineastas, que passavam, junto à classe média em geral, por um processo de proletarização, e a classe trabalhadora brasileira, ainda no processo de êxodo rural, que vinha massivamente para os grandes centros urbanos do país. Mais do que isso: a classe trabalhadora estava se reorganizando após os anos de forte repressão da ditadura e alguns cineastas estavam junto a ela neste processo. Renato Tapajós fazia filmes para um sindicato, Leon Hirszman era um militante histórico do Partido Comunista Brasileiro filmando no ABC durante as mobilizações grevistas, João Batista de Andrade se articulava de maneira independente às organizações operárias, Geraldo Sarno tinha uma atuação marcante na temática de trabalhadores desde *Viramundo* (1965) e Ruy Guerra tinha reconhecida produção engajada no Brasil e em Moçambique.

Metodologicamente, Jean-Claude Bernardet desenvolveu uma forma bastante sofisticada de entender o surgimento de determinadas filmografias e seu desenvolvimento posterior, analisando a relação entre um filme, quem o produziu e o contexto dessa produção. No final, pode-se afirmar, com Bernardet, que as estruturas sociais representadas em um determinado filme têm a capacidade de/podem formalizar esteticamente as estruturas sociais concretas e, mais do que isso, um filme é produto da relação entre o grupo que o realiza<sup>47</sup>, sua consciência e sua posição na estrutura social. À sua maneira, outros autores retomaram o método de análise e continuaram o debate sobre as relações de classe no cinema brasileiro.

---

<sup>47</sup> Utilizo o termo realizar/realizadores como um termo bastante abrangente, que pode englobar tanto os produtores, como os escritores, diretores, técnicos, enfim, todos aqueles articulados na realização de um determinado filme.

No contexto da Retomada<sup>48</sup>, Fernão Ramos (2002; 2018) analisou o desenvolvimento da má consciência sob uma nova roupagem - o *naturalismo cruel* - e, em seguida, a sua superação em *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002). O *naturalismo cruel* seria algo visível em filmes como *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), *Cronicamente Inviável* (Sérgio Bianchi, 2000), *Ônibus 174* (José Padilha, 2002), *O Invasor* (Beto Brant, 2001), *Cidade de Deus* e *Carandiru* (Hector Babenco, 2003), e significava o seguinte:

Em sua gama diversa, esse “naturalismo cruel” pode ser definido pelo prazer que toma a narrativa em deter-se na imagem da exasperação ou da agonia. São constantes os longos planos dedicados à representação de berros ou momentos de crise existencial. A exasperação dramática é mostrada em detalhe e exagerada ao extremo, para além da motivação realista. O deboche, os personagens sórdidos, os risos histéricos são representados em destaque, de modo lento e prolongado. A imagem da miséria, da sujeira, a ação dramática em ambientes fechados e abafados (como prisões ou favelas) surgem de modo recorrente. Mortes, sangue, ações com requintes cruéis de violência são exibidos em toda sua crueza. Essa imagem constitui-se segundo uma estratégia que eleva a intensidade ao limite da agressão ao espectador. O naturalismo cruel incomoda, agride, provoca constrangimento e considera esse constrangimento um trunfo. (RAMOS, 2002, p. 14)

O exemplo clássico desse *naturalismo cruel* é a cena de *Cidade de Deus*, em que Zé Pequeno (Leandro Firmino), força Filé com Fritas (Darlan Cunha), uma criança de aproximadamente dez anos de idade, a assassinar outra criança de sua idade, para se provar valente ao grupo de traficantes. A cena é bastante forte. Fernão Ramos a definiu como de “um puro sadismo agressivo”<sup>49</sup>, Luiz Zanin Oricchio, ao falar da brutalidade da cena, descreveu a reação do público que procurava “assimilar o que não pode ser assimilado”<sup>50</sup> e Lúcia Nagib falou de “um realismo gritante e quase insuportável”<sup>51</sup>.

---

<sup>48</sup> A Retomada é concebida como o período de tempo entre a promulgação da Lei do Audiovisual, em 1993, até a consolidação da Ancine em 2003. Por parte da crítica e da historiografia, aceita-se que o primeiro filme dessa geração foi *Carlota Joaquina: Princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995) e, não o último, mas o ápice, foi *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002). Ver RAMOS, Fernão. “Má-consciência, crueldade e 'narcisismo às avessas' no cinema brasileiro contemporâneo” *Comunicação & Informação*, Goiânia, v. 5, nº 1/2, janeiro de 2002, p. 13-24; RAMOS, Fernão, SCHVARZMAN, Sheila. Nova história do cinema brasileiro. São Paulo: Edições Sesc, 2018; ORICCHIO, Luiz Zanin. Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003; BENTES, Ivana. “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome”. *Alceu*. Rio de Janeiro, v. 8, °.15, jul./dez 2007, p. 242 - 255 .

<sup>49</sup> RAMOS, 2002, p. 21.

<sup>50</sup> ORICCHIO, 2003, p. 159.

<sup>51</sup> Cf. NAGIB, Lúcia. A utopia no cinema brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 147.



**Imagens 62 - 67: Sequência de planos da cena de *Cidade de Deus* (2002) em que Filé com Fritas assassina uma criança.**

É uma cena tensa, com câmera na mão, tremida, constantemente reenquadrando os objetos e com passagens de foco. O menino da imagem 63 chora convulsivamente e o som preenche toda a trilha sonora. A ocularização, no sentido daquele que guia o ponto de vista da câmera, provém do personagem Buscapé (Alexandre Rodrigues), um morador da Cidade de Deus que, não querendo ser bandido e nem policial (únicas opções dadas a um favelado no filme), tinha o desejo de perder a virgindade e ser fotógrafo para sair da favela<sup>52</sup>. É interessante

<sup>52</sup> No contexto da *dialética da marginalidade*, proposta por João Cezar de Castro Rocha (2006), o movimento pendular se dá entre o personagem do malandro (Zé Pequeno) e o do otário (Buscapé). Numa espécie de leitura às avessas da *dialética da malandragem*, o autor lembra que para todo malandro, há um otário passado para trás. “À revelia de seu desejo, o morador da Cidade de Deus é o ‘otário’, simples escada para a duvidosa ascensão do malandro.” (2006, p. 44). Ele tenta olhar a dialética da malandragem do lado do oprimido, daquele que é passado para trás pelo malandro. Além disso, o crítico aponta que, no romance *Cidade de Deus*, o narrador é complexo e ambíguo, ao passo que, no filme, o personagem Buscapé centraliza o foco narrativo. “Ora, qual o ponto de vista narrativo do filme *Cidade de Deus*? Em lugar de um narrador difuso e deliberadamente ambíguo, optou-se pela determinação do foco narrativo em primeira pessoa, atribuído ao adolescente Buscapé. No filme, ele parece ter dois problemas principais: perder a virgindade e deixar a favela graças a um possível emprego como fotógrafo. Essa extraordinária simplificação da personagem corresponde a um propósito duplo: tanto torna o horror da história mais palatável, por acrescentar uma dose de comédia, quanto associa o desejo do espectador de distanciar-

notar que o filme *Cidade de Deus* constrói uma imagem da favela fechada em si mesma, sem relação com, por exemplo, as causas da violência e da miséria que expõe: tais questões passam naturalizadas.

Nesse sentido, é importante salientar que Buscapé, quem narra o filme e assume o ponto de vista, é o único personagem que saiu da favela e, mais do que isso, a forma como sua saída se tornou possível, aconteceu de uma maneira bastante particular: tirando fotos do bando de Zé Pequeno e as vendendo ao Jornal do Brasil. É uma relação comercial com um aparato ideológico em que a violência vira um negócio que beneficia ambos - só que de formas diferentes. Tal situação se concretiza quando o jornal publica uma foto que Buscapé havia tirado do bando de Zé Pequeno a pedido do próprio traficante. Buscapé, então, invade a redação indignado, afirmando que será morto, pois não tinha a autorização do traficante para a veiculação da imagem. A questão é que, por vaidade, Zé Pequeno gosta da divulgação, e além disso, o jornal gosta de ter encontrado alguém com acesso à Cidade de Deus - lugar em que eles não podiam entrar. No fim, Buscapé é contratado pelo jornal - que pouco se importa com sua vida. Ou seja, ele é cooptado pelo órgão de imprensa, a fim de vender uma mercadoria até então de difícil produção para eles.

Embora favelado, Buscapé ocupa, estruturalmente, de acordo com as categorias descritas por Jean-Claude Bernardet, um lugar de classe média, no sentido de que é ele o ponto de contato entre o morro e o asfalto, a favela e a cidade. Sua posição na narrativa é de natureza pendular entre os dois espaços, e sua ação consiste em vender fotos da violência na Cidade de Deus ao jornal que supostamente informa toda a população, especialmente aquela de fora da favela. Ao fim do filme, quando Buscapé tira fotos que revelariam as conexões entre o Estado e o crime, ele hesita e prefere a imagem sensacionalista do traficante Zé Pequeno baleado e morto no chão ensanguentado em uma viela. Percebe-se que o protagonista e narrador é, de certa forma, submetido a uma lógica que o excede, e ele aceita as regras do jogo para ascender socialmente. Novamente, este é um dispositivo da estrutura narrativa que reproduz uma posição ideológica e de classe, marcadamente de uma classe média, condicionada pelos interesses do capital, representados pelo jornal, e pelo medo da violência urbana.

Mas o mais interessante, para Fernão Ramos, é que *Cidade de Deus* apresentava um diferencial em relação ao restante dos filmes da Retomada: não pagava “essa espécie de pedágio de má consciência que é eticamente necessário quando se quer bulir na colmeia do

---

se da realidade ao objetivo do rapaz de abandonar a Cidade de Deus.” Cf. ROCHA, João Cezar de Castro. “A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: ‘a dialética da marginalidade’”. *Letras*, Santa Maria - RS, nº 32, jun/2006, p. 23–70.

imaginário popular no cinema brasileiro”<sup>53</sup>. Ou seja, o que se quer dizer é que, em *Cidade de Deus*, estavam ausentes os sentimentos de culpa e compaixão para com o povo, o personagem de classe média não imaginava estar agindo em favor do povo - este sequer existia como tal, no sentido político do termo. Resultava, assim, no mais brutal estilo do *naturalismo cruel* que seria, posteriormente, retomado em filmes como *Tropa de elite* (José Padilha, 2007) e *Tropa de elite 2: o inimigo agora é outro* (José Padilha, 2010), em cenas de tortura e exasperação.

Na década seguinte, nos anos 2010, abordando já uma produção posterior à da Retomada, Mariana Souto (2019) analisou, dentre outros, *Trabalhar Cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011), *O som ao redor* (Kléber Mendonça Filho, 2012), *Casa Grande* (Fellipe Gamarano Barbosa, 2014) e *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015) e percebeu como a relação entre as classes expressava um medo dos mais abastados em relação às classes populares. No conjunto, a autora verificou que havia uma espécie de “dispositivo narrativo”: o invasor. Nesses filmes, a tensão entre as classes sociais operava sob a estratégia de um personagem que invadia o território de uma outra classe, fazendo emergir seus limites e fronteiras, e daí o conflito narrativo. Mariana Souto afirma que

A figura do invasor, em alguns casos (a depender do filme e da maneira como se relaciona com os indivíduos), oferece o ponto de vista de uma classe sobre os costumes da outra, desnaturalizando certas convenções, hábitos, posições ideológicas, isto é, tornando as coisas mais afloradas e visíveis aos olhos do espectador. O que ela possibilita é um giro de perspectiva. (...) A figura do invasor, assim, constitui-se como um dispositivo que atua como catalisador dos contatos entre classes distintas. (SOUTO, 2019, p. 192)

Em *Que horas ela volta*, Jéssica (Camila Márdila), a filha da empregada, adentra o espaço de uma família burguesa e questiona as regras, colocando os patrões em uma posição receosa; em *Casa Grande*, uma família burguesa decadente tem uma relação tensa com seus empregados domésticos, que moram na favela e o medo vem justamente do contato que eles têm com seu filho; em *O som ao redor*, dois vigilantes aparecem em um bairro de classe média no Recife oferecendo seus serviços aos moradores e a tensão surge porque os guardas, supostamente, defendem o local da violência urbana, mas vigiam os moradores; e em *Trabalhar cansa*, há um mal estar nas relações entre o casal Helena (Helena Albergaria) e Otávio (Marat Descartes) e seus empregados, com quem partilham os espaços domésticos e do mercado, de propriedade do casal. Souto afirma que

Ainda que mude o invasor e o fluxo da invasão, a perspectiva fílmica continua do lado das classes média e alta - e, por isso (mas não

---

<sup>53</sup> RAMOS, 2018, p 446.

só por isso), talvez o medo esteja sempre ao seu lado, pois é sempre a reação delas que acompanhamos. (SOUTO, 2019, p. 194)

O que acontece aqui é a recuperação de um argumento que Jean-Claude Bernardet (2007) utilizava nas análises do primeiro cinema novo, rural, regionalista, permeado de um idealismo popular. Mesmo trazendo representações e conflitos de personagens da classe trabalhadora, os filmes evidenciam a visão que as classes mais abastadas têm deles - *Que horas ela volta?* é o mais enfático nesse sentido. Mariana Souto ainda aponta como, nos filmes por ela analisados, os personagens do povo - geralmente sujeitos negros - eram mostrados como assombrações ou em comparações animalizantes com ratos e cachorros. Só que, nos filmes, há uma posição crítica e distanciada a essas posições racistas. Por exemplo, em *O som ao redor*, o filme é guiado pela perspectiva de João (Gustavo Jahn), neto do maior proprietário do bairro, mas que mantém certa distância em relação aos da sua classe, ainda que não se contraponha frontalmente - posição que fica evidente numa cena de reunião de condomínio em que ele discursa a favor do porteiro contra os moradores, mas abandona o debate no meio pois teria um compromisso mais importante. Em *Casa Grande*, Jean (Thales Cavalcanti) é filho de um banqueiro e acionista em decadência, que se distancia da forma como os pais tentam manter as aparências sociais. Para Mariana Souto, eles são

personagens que funcionam como figuras que não se identificam com sua posição de classe e observam tudo ao redor com crítica e algum distanciamento. Vale apontar que esses personagens funcionam como uma via de expressão da posição ambivalente do próprio diretor e sua desidentificação de classe (...) Nesse sentido, alguns cineastas são, em certa medida, ‘traidores de classe’, pertencem a uma classe que condenam, que desejam expor em seu ridículo, desvelando suas contradições, vilanizando. Contudo, fazem uma espécie de jogo duplo, oscilam entre a identificação e a desidentificação (...), entre a necessidade de uma postura crítica e um sentimento de compreensão e pertença. (SOUTO, 2019, p. 191 - 203)

Vemos que, no período imediatamente anterior ao contexto de produção de *Arábia*, o movimento de identificação-desidentificação acontecia com um personagem de classe média em relação a sua própria classe. Contudo, no filme que analisamos, o personagem de classe média passa por essa situação com o sujeito da classe trabalhadora. Eles dividem o mesmo espaço, mas não há o medo da invasão. Há, ao contrário, o interesse pelo encontro, por descobrir o outro, que culmina na cena em que André retorna à casa de Cristiano e lê seu caderno de memórias.

André é um personagem de uma baixa classe média da periferia que busca o contato com o trabalhador e dessa relação é engendrado o ponto de vista narrativo que, como vimos,

tem tanto aspectos de identificação, como de distanciamento. O sujeito do olhar traz essa ambiguidade, que remete à própria estrutura do filme. A questão que surge, seguindo a proposta metodológica de Jean-Claude Bernardet, é: a qual situação concreta a estrutura do filme dá forma estética? Para explorar tal questão, vale a pena analisar a relação dos realizadores com o filme, com o tema do trabalho, suas biografias e posição na estrutura social.

### **2.3 - As alianças de classes na periferia: estrutura narrativa como formalização de relações sociais concretas**

Se a conexão estrutural entre André e Cristiano é o que sustenta a narrativa de *Arábia* e, conforme analisamos, ela mostra a partilha do espaço periférico entre um jovem de classe média baixa e um trabalhador precarizado, devemos começar nos perguntando qual é a situação concreta que ela representa esteticamente. Para tanto, começamos retomando a entrevista de Affonso Uchôa (CHIARETTI; ARAÚJO, 2020) e a de João Dumans e Aristides de Sousa (41ª Mostra, 2017). Nela, Dumans afirma que escreveu o filme com Uchôa e que eles queriam fazer um filme *para* Aristides, por ser um rapaz de pouca idade e ter trabalhado em diversas profissões. Em seguida, o ator diz que os diretores lhe pediram que contasse suas histórias em um caderno. *Arábia* é, em alguma medida, uma representação da forma como Uchôa e Dumans se relacionaram com Aristides que, por sua vez, é análoga à forma como André e Cristiano interagem. Ao mesmo tempo em que atua, Aristides é autor junto com os diretores, já que o roteiro tem relação com suas memórias - segundo confirmam as entrevistas. Coloca-se, então, uma primeira questão em relação à autoria do filme, de modo que se faz necessário uma breve introdução à biografia dos envolvidos.

Segundo seu currículo na página online do filme, no site da distribuidora Embaúba Filmes, João Dumans é pesquisador e realizador de cinema. Publicou uma dissertação chamada “O cinema de Straub Huillet: diálogos com Pavese” e dirigiu, além de *Arábia*, o documentário *As linhas da minha mão* (João Dumans, 2023). Também trabalhou como montador, roteirista e assistente de direção em filmes como *Os residentes* (Tiago Mata Machado, 2010), *Vizinhança do tigre* (Affonso Uchôa, 2013), *A cidade onde envelheço* (Marília Rocha, 2016), *Os sonâmbulos* (Tiago Mata Machado, 2018) e *Sete anos em maio* (Affonso Uchôa, 2019). Em seu currículo, também indica que foi professor universitário e programador do Cine Humberto Mauro em Belo Horizonte<sup>54</sup>. Vemos uma trajetória vinculada à universidade, ao circuito dos

---

<sup>54</sup> Cf. [https://embaubaplay.com/diretor\\_s/joao-dumans/](https://embaubaplay.com/diretor_s/joao-dumans/). Acesso em: 14 de julho de 2023.

cineclubes e a uma produção cinematográfica de pequeno capital e com destacada presença em festivais.

Affonso Uchôa nasceu em 1984 e foi criado no bairro Nacional, na periferia de Contagem - MG. Formou-se em Comunicação Social na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), também foi programador do Cine Humberto Mauro e tem uma filmografia que inclui, além de *Arábia* em 2018, *Mulher à tarde* de 2010, *A vizinhança do tigre* de 2013 e *Sete anos em maio* de 2019. Novamente, a trajetória universitária, com uma produção cinematográfica de pequeno capital e destaque em festivais de cinema. Retomando a entrevista, ele também diz que, sendo aluno de escola pública, iniciou sua cinefilia relativamente tarde devido à falta de acesso aos filmes. É nesse sentido que o diretor aponta como a universidade foi um lugar de identificação, mas também de estranhamento e que isso viria a se expressar em sua produção, especialmente na passagem de *Mulher à tarde* para *A vizinhança do tigre*.

De um filme para o outro, ocorreram duas coisas, um processo pessoal de superação da mudez artística e uma tradução pessoal de um movimento geral do Brasil, de toda uma mudança geracional e social em curso no país. E eu, vivendo isso na universidade, me senti num momento limítrofe, numa experiência estranha de identificação e desidentificação simultâneas. A coisa de que mais lembro é o entre-lugar em que me movia, um reconhecimento e um afastamento, uma sensação de pertencer e não pertencer ao mesmo tempo. Isso também reverberou na minha experiência com meu bairro, com a periferia, com toda minha vida pregressa. (...) O *Mulher à tarde* parecia franquear minha entrada no mundo douto, pois ganhei um edital, escrevi um roteiro inspirado em poesias, tocado por Ana Cristina César, inspirado pelo cinema contemporâneo, pelos enquadramentos do Tsai Ming-Liang, todo um regurgito cinéfilo e uma imersão no mundo intelectual, da reflexão e da arte. Mas, na verdade, ele não me satisfaz enquanto experiência e enquanto resultado. Porque alguma coisa ali também ficou gritando a diferença. Eu também não me sentia pertencente ao universo plasmado nas imagens do *Mulher à tarde*. Quando vi o filme, pensei: 'Ele representa apenas um pedaço do que sou, mas algo de mim está faltando'. E aí fui fazer o *Vizinhança* (...) No fim das contas, com esse afã de mim mesmo, eu consegui me encontrar quando fui ao encontro dos outros. E consegui dizer mais quando minha voz se somou à voz dos outros. Hoje, vejo que foi esse o processo que me deu mais confiança e mais expressão no cinema. Na verdade, quando vi o *Mulher à tarde*, senti falta de mim mesmo. Mas o *eu* que faltava ali era, na verdade, essa multidão. Não era o eu do pensamento, do estilo, da ideia, de uma suposta personalidade, era outra coisa. *Era a relação com os companheiros*. E foi isso que busquei no *Vizinhança*. (CHIARETTI; ARAÚJO, 2020, p. 197-8, grifo nosso)

Parte da trajetória de formação do diretor consistiu em um certo retorno à periferia: ir à universidade, frequentar os espaços das classes dominantes e retornar de lá. Formação em um

sentido amplo, que abrange a formação acadêmica, mas também as vivências e experiências sociais da periferia. Desta forma, ao mesmo tempo em que houve identificação com base nos interesses intelectuais do realizador (*Mulher à tarde* é o exemplo), Uchôa afirma que viveu um processo de não se reconhecer plenamente - a identificação distanciada de que falamos. No entanto, é provável que esta estrutura apareça também na relação dele com seu bairro de origem, pois Affonso também executou o movimento de redescobrir aquele território. Caso contrário, tal gesto não seria necessário, de modo que *A vizinhança do tigre* perderia o sentido de ser e, talvez, também *Arábia*. Affonso Uchôa se tornou um diretor em um entrelugar, como afirma em certa altura da entrevista, e suas obras expressam essa contradição. Como vimos, no caso de *Arábia*, isso se dá por meio da visão identificada e distanciada, pela narração da história de Cristiano através da consciência de André. Mas essa contradição é fruto também do período histórico específico no qual ele e toda uma geração de cineastas periféricos se formaram e realizaram seus primeiros longa-metragens - incluindo nomes como André Novais Oliveira e Gabriel Martins de Minas Gerais, Ary Rosa e Glenda Nicácio da Bahia, Adirley Queirós do Distrito Federal, Lincoln Péricles, Fábio Rodrigo, Vinicius Silva, Thais Scabio e a produtora Maloka Filmes de São Paulo.

Os cineastas formados durante os governos petistas (2003 - 2016) foram marcados por diversas políticas de inclusão e universalização da educação. Programas como Reuni, ProUni, FIES, a expansão das universidades federais e as diversas modalidades de cotas colocaram os filhos das classes trabalhadoras, especialmente as periféricas, em um espaço que, até então, era quase que exclusivamente ocupado pela burguesia e pela alta classe média. Embora cheias de contradições, tais políticas possibilitaram não apenas o intercâmbio social entre as distintas classes, mas também a formação crítica de uma parcela da população pobre, preta e periférica que, no entanto, ficou com o desafio de retornar a seus bairros de origem. Pois, uma vez efetuado o contato, como lidar com a *assimilação*<sup>55</sup> ao discurso e ao habitus universitário? Como lembra Louis Althusser (2008), “uma ideologia existe sempre em um aparelho e em sua prática ou práticas. Essa existência é material”<sup>56</sup>. Não seria diferente no caso da universidade, aparelho ideológico quase que por excelência, a instituição do esclarecimento, da cultura, da

---

<sup>55</sup> Arrisco o uso de um termo trazido dos estudos sociais, de autores como, por exemplo, Clóvis Moura, para quem “o problema da assimilação, no seu aspecto lato, tem uma conotação política. A política assimilacionista foi, sempre, aquela que as metrópoles pregavam como solução ideal para neutralizar a resistência cultural, social e política das colônias.” (MOURA, 2019, p. 69). Utilizo no sentido de que, no âmbito nacional da luta de classes, as classes dominantes também praticam o assimilacionismo com as dominadas - o termo é utilizado em estudos raciais, no que diz respeito à perspectiva do negro e do indígena.

<sup>56</sup> ALTHUSSER, Louis. A propósito da ideologia. In.: ALTHUSSER, Louis. Sobre a reprodução. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 243.

formação intelectual. Nesse sentido, *Arábia* é um filme que dá forma a essa contradição entre os dois modos de subjetividade de classe, a essa formação ambígua dos realizadores (universitária e periférica), por meio da lógica da identificação distanciada.

O desafio do retorno ao bairro coloca uma série de questões acerca de como os então regressos do mundo douto se relacionam com os habitantes de seu lugar de origem. Se analisarmos o trajeto específico de Affonso Uchôa, veremos que em *A vizinhança do tigre* houve uma passagem do documentário observativo, cujos objetos do olhar eram pessoas de seu bairro, à ficção; em *Arábia*, uma ficção que é, em alguma medida, baseada na vida de Aristides de Sousa, é vista pelo olhar de um jovem da classe média periférica e, em *Sete anos em maio*, temos a ficcionalização, inclusive com reencenações, da história concreta de Rafael dos Santos Rocha, trabalhador de periferia que precisou fugir do bairro por problemas com a polícia - uma espécie de documentário performático<sup>57</sup>. Podemos ver que a ficção tem funcionado até aqui como índice do grau de aproximação, por parte do cineasta, da iconografia (e da ideologia) periférica, no sentido de a incorporar ao seu próprio vocabulário e repertório. Ao passo que os personagens-atores de seus filmes conferem a legitimidade ao discurso realista e expressam essa busca pelo contato com *o outro de classe*<sup>58</sup>, por conhecer aquele com quem se partilha o espaço e determinadas experiências.

A identificação distanciada em *Arábia*, na medida em que remete à situação concreta do cineasta, acontece de modo particular. Há a expressão de um saber formal da linguagem cinematográfica e narrativa, mobilizado para contar as histórias de um personagem-trabalhador baseadas nas memórias concretas do ator que o representa. Ficcionaliza-se a partir das memórias de um sujeito concreto. Nesse entrelugar, ainda que André seja necessário para que vejamos a história de Cristiano, a mudança de foco narrativo simboliza a proposta de tentar colocar a experiência do trabalhador em evidência. Então, o movimento de *Arábia* consiste nessa busca por relacionar o saber especializado mobilizador do distanciamento, com a narrativa das memórias de um trabalhador. O saber específico utilizado para dar protagonismo ao trabalhador.

---

<sup>57</sup> Tanto o termo *documentário observativo* como *documentário performático* são dois modos documentários segundo a categorização de Bill Nichols (2005). O primeiro diz respeito ao tipo de documentário em que o documentarista se faz ausente, sua postura é a de uma mosca na parede, observando tudo sem que sua presença seja assumida. O segundo trabalha, por exemplo, com reencenações, como é o caso do filme de ficção de Affonso Uchôa.

<sup>58</sup> Mariana Souto (2019) usa esse termo e o remete ao pensamento de Jean-Claude Bernardet tanto nas obras que já citamos ao longo da dissertação, mas especialmente em BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Em *Arábia*, quem representou o trabalhador periférico em regime de criação partilhada, tendo contribuído com suas experiências para a realização do filme, foi Aristides de Sousa, ator que trabalhou também em *A vizinhança do tigre* (2013), *Mascarados* (Henrique Borela e Marcela Borela, 2020) e *Eu, empresa* (Leon Sampaio e Marcus Curvelo, 2021) - todas obras sobre personagens trabalhadores. Uma matéria da BBC News Brasil de 2017 cujo título é *O ex-presidiário que virou ator premiado, foi preso antes de gravar novo filme e se viu na tela dentro de uma cela*, afirma que Aristides “só até os 23 anos foi perueiro, sorveteiro, vendedor de água mineral, cigarro e salgados no semáforo, entregador de cesta básica, ajudante de pedreiro, entre outras coisas”<sup>59</sup>. Além disso, enquanto esteve preso, viu *A vizinhança do tigre* ganhar o prêmio de melhor filme da Mostra Tiradentes de 2014 e, também preso, foi convidado para participar de *Arábia* - inclusive, estando ainda encarcerado próximo ao início das gravações; sua soltura se deu por meio de um processo judicial movido pela produção do filme, segundo consta na matéria. Pelo filme, que é nosso objeto nesta pesquisa, ganhou o prêmio de melhor ator no Festival de Brasília de 2017. Mas o que nos interessa para a dissertação é sua participação ativa na concepção de *Arábia* como aquele que contribui com o conteúdo, isto é, com as memórias que se transformarão na experiência do personagem Cristiano.

Apesar de reconhecer o inegável gesto positivo de jogar luz e se propor a representar as questões de um personagem típico como Cristiano<sup>60</sup>, é incontornável não abordar a relação de poder existente na concepção de um filme. Ela é expressa já nos aspectos formais com base nos quais a narrativa é estruturada e, por isso, é impossível não perceber que *Arábia*, no fim das contas, seja a história de Cristiano vista por André ou a forma como os realizadores lidaram com as memórias de Aristides de Sousa. A posição determinante na realização de um filme se dá porque os cineastas são os detentores do saber específico e, enquanto diretores, sua atividade permeia toda a produção, desde a escrita do roteiro até a montagem, passando eventualmente pela produção. Embora não possamos desconsiderar a atuação criativa que os personagens-atores do bairro desempenharam na concepção das obras, especialmente no que tange ao conteúdo dos filmes, ao repertório baseado em experiências e vivências concretas, é preciso reconhecer que do lado da autoria, responsável pela forma, está a determinação do filme.

---

<sup>59</sup> Ver GRAGNANI, Juliana; MESQUITA, Lígia. *O ex-presidiário que virou ator premiado, foi preso antes de gravar novo filme e se viu na tela dentro de uma cela*. BBC News Brasil. 27 de Outubro de 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-41699375>. Acesso em 14 de julho de 2023.

<sup>60</sup> Afirmamos isso especialmente na lógica da *partilha do sensível* teorizada por Jacques Rancière (2005). Essa partilha “define o fato de ser ou não visível num espaço comum” (RANCIÈRE, 2005, p. 16). Em tese, para o autor, a função da política seria a inclusão de sujeitos políticos que não estariam ainda incluídos na partilha do sensível. Ao fazer isso, ao tematizar, da forma como o faz, a história de um personagem como Cristiano, *Arábia* cumpre um papel progressista.

Mesmo assim, a aliança específica entre o diretor e os *outros*, os personagens-atores de seu bairro, é uma tentativa de descentralizar a criação.

Talvez a cena que mais possa nos elucidar sobre essa questão seja a do momento epifânico em que ocorre o monólogo interior de Cristiano e se cria maior identificação. Ao fim do filme, como apontamos na análise da semelhança dos planos em que Cristiano e André fumam na janela (imagens 17 e 22), há um momento de identificação entre os personagens, que se dá pela consciência de ambos acerca do mal que faz a fábrica, não apenas à saúde de seus corpos, mas também às relações mais amplas e abstratas que têm com os outros, numa espécie de *pertencimento*, pois eles também tematizam a solidão com certa frequência. Há todo um campo de reconhecimento mútuo entre os dois personagens. Inclusive, quando acontece o clímax da narrativa, em que Cristiano está trabalhando e tem uma epifania, o plano inicial da cena - que enquadra a fábrica a partir de fora - reproduz o ponto de vista de André, ou seja, ele é semelhante aos planos iniciais do filme em que o personagem a vê da janela de seu quarto, durante a noite. Em seguida, é o momento em que o som da fábrica emudece aos ouvidos de Cristiano e ele pode ouvir seu coração. O personagem afirma ter percebido como havia sido enganado, como tinha perdido tempo e como agora se encontrava sozinho. A questão é: como a narração e o ponto de vista (ocularização e focalização) se relacionam aqui?

Os planos mostram, primeiro, Cristiano trabalhando e, depois, outros trabalhadores, ora em repouso, ora em ação (imagens 48 a 52). O ritmo da montagem se dinamiza e começa a haver uma sequência de cortes incomuns até então. No som, a camada intradieética (a paisagem ambiente) desaparece e apenas a voz sobreposta da narração de Cristiano permanece em evidência. A cena se constrói sob a forma de um monólogo interior, guardando uma relação vertical entre som e imagem. O emudecimento da ambiência sonora isola as imagens, fazendo com que haja um distanciamento ainda maior entre as duas camadas. Essa autonomização do texto escrito simboliza a inacessibilidade de André em relação ao que é mostrado com base na ideia da distância entre os campos de experiência dos dois personagens: André apenas via a fábrica do exterior, a experiência do trabalho lhe vem de fora, pelo relato de Cristiano. Mas quando o relato do trabalhador adquire autonomia em relação às imagens, André fica quase que inteiramente de fora: ele tem apenas contato com a síntese verbal de Cristiano e as imagens mostram trabalhadores trabalhando.

A cena afirma que a tomada de consciência de Cristiano em relação a sua alienação se deu com base na rememoração de suas experiências próprias. Ele mesmo diz que, quando parou para olhar a fábrica, não se reconhecia ali e aquilo tudo não fazia sentido para ele. É o momento em que ele se percebe como um trabalhador. Ainda que restrito à esfera do sujeito

individualizado, a configuração formal do movimento é essa: ele passa de um trabalhador em si ao grau de um trabalhador para si - que toma consciência de sua condição social. Este gesto ocasiona uma aproximação entre as perspectivas de André e Cristiano e por isso, acontece o momento de maior identificação entre os personagens. Marca disso, é a cena final, quando o som ambiente retorna e vemos Cristiano deitado em frente a fogueira, remetendo ao sonho que o acompanhou em toda sua trajetória (imagem 4).

Cristiano descreve o sonho e por isso há o retorno do som ambiente. Mas o mais marcante é que agora há um leve *zoom in* que aproxima o narrador ocular do personagem focal. Isso se deve ao fato de que o salto qualitativo, a síntese feita por Cristiano, simboliza a conclusão de seu processo formativo, do qual André, o leitor, também se apropria. Agora o grau de identificação deles é maior: simboliza que André compreende Cristiano, pelo menos um pouco mais do que inicialmente. Desta forma, é justamente a percepção da condição do trabalhador e da exploração do trabalho que aproxima os dois sujeitos. A identificação entre André e Cristiano (bem como entre os cineastas e *o(s) outro(s)* do bairro) se dá com base no compartilhamento de uma visão crítica da sociedade em que vivem. No entanto, o surgimento e a articulação da perspectiva crítica, segundo o discurso do filme, depende da aliança de classes entre os dois. Seguindo a lógica argumentativa de *Arábia*, sozinhos não seria possível a eles articularem tal postura ideológica.

O caráter necessário da aliança entre os dois sujeitos de classe acontece em função da leitura do caderno e simboliza que a perspectiva de André, sozinha, é insuficiente. Como já demonstramos, isso acontece até nas questões de estilo. A representação do cotidiano tedioso do personagem, que vê a fábrica de fora, tem um olhar externo, apresentava claros limites à articulação de um discurso crítico concreto, isto é, com determinações claras. Na sequência de André, a crítica ao trabalho, à negatividade da fábrica, estava unicamente remetida ao mal que fazia ao corpo dos moradores (por meio dos ruídos, das doenças respiratórias, etc). A perspectiva de Cristiano se fez necessária para haver uma experiência social concreta da exploração do trabalho, tornando possível a articulação de um discurso mais amplo e determinado - a trajetória do protagonista organiza essa perspectiva crítica e lhe confere substância.

Há, portanto, um salto qualitativo em relação ao distanciamento, até então, proveniente de André: o que, na perspectiva do jovem rapaz, permanecia desarticulado e apenas intuído - a negatividade da fábrica -, se transforma em uma perspectiva crítica mais ou menos determinada quando passa ao ponto de vista do trabalhador. No entanto, na medida em que os dois personagens estão envolvidos nesse processo de tomada de consciência, ainda que cada um de

um ponto de vista particular, ambos adquirem a suposta perspectiva crítica. Afinal de contas, mesmo que pela mediação do caderno de memórias de Cristiano, André também se apropriou do conjunto de experiências descritas no texto e da tomada de consciência.

Na realidade, aquilo que já era intuído por André ganha fundamentação na experiência concreta de Cristiano, de modo que o esclarecimento de um influencia o processo do outro. Ao efetivar o gesto de narrar-se a si mesmo, o que já pressupõe algum distanciamento, Cristiano assume em relação a sua própria história uma perspectiva similar à de André, que já guardava esse estranhamento por causa da cisão objetiva entre os dois personagens. A unidade se dá ao final do percurso quando ambos concluem, com base em todas as memórias de Cristiano, que ele foi enganado e o mundo do trabalho passa a ser entendido como o lugar da servidão e não da emancipação. Após o desenvolvimento dessa consciência, há o gesto que possibilita a identificação no plano final.

O encerramento parece enigmático em uma primeira abordagem, mas logo torna-se mais claro. A imagem retoma o sonho de Cristiano e ele diz que embora esteja sozinho, está vivo. Essa conclusão, na qual se efetiva, como mostramos, a maior identificação com André, abrange os dois personagens. Após a tomada de consciência com relação à exploração de seu trabalho, o trabalhador sonha que está vivo, embora sozinho. O que *Arábia* parece propor é justamente a questão do que fazer após a compreensão da exploração. O sonho funciona, nesse sentido, como metáfora para a recuperação da capacidade de desejar e agir em função da realização desse desejo. “Eu ainda estou vivo” pode significar que “ainda sou capaz de querer e de mobilizar minhas ações para tais realizações”. Essa hipótese se funda com base na proposta inicial de Cristiano, quando ainda acreditava na ideologia do trabalho, de que se ele não perdesse tempo, ascender socialmente. Quando ele acreditava nesse discurso, sua ação foi uma. A partir do momento em que ele percebe o caráter ilusório dessa visão de mundo, também suas ações começam a ser questionadas.

Assim, vimos neste capítulo que André assume a posição de narrador do filme, ao menos enquanto ponto de vista da câmera, ao passo que Cristiano permanece como personagem focal. Um é responsável pela forma e o outro, pelo conteúdo. Essa estrutura configura uma perspectiva que ora se identifica e ora se distancia em relação à cena. Além disso, expusemos uma certa história do desenvolvimento da identificação distanciada para mostrar como, em *Arábia*, ao contrário de então, busca-se a identificação com o trabalhador. Essa suposta novidade formal se associa à posição concreta dos realizadores na estrutura social, especialmente no caso de Affonso Uchôa, enquanto sujeito que não se reconheceu plenamente nas experiências universitárias e retornou ao bairro - gesto explicitado tanto na entrevista aqui

citada como em sua filmografia. Nesse sentido, o momento de maior aproximação, quando os pontos de vista coincidem, é na cena da tomada de consciência do personagem e a partir dali, o filme termina com a questão do que fazer em seguida - reconhecendo que o trabalhador está vivo. Nesse sentido, trata-se agora de nos questionarmos como acontece o processo de tomada de consciência de Cristiano e o quais as saídas apontadas pelo filme para a questão de “o que fazer?”.

*Musa, reconta-me os feitos do herói astucioso  
que muito peregrinou, dêz que esfez as muralhas  
sagradas de Tróia; muitas cidades dos homens viajou,  
conheceu seus costumes, como no mar padeceu  
sofrimentos inúmeros na alma, para que a vida salvasse  
e de seus companheiros a volta.*

Homero

*Da lama ao caos, do caos à lama  
um homem roubado nunca se engana*

Chico Science e Nação Zumbi

### CAPÍTULO 3

#### **ARÁBIA COMO O ÉPICO DE UM TRABALHADOR: FORMAS DRAMÁTICAS, MONTAGEM EPISÓDICA E AS CONTRADIÇÕES ENTRE SOM E IMAGEM**

Anatol Rosenfeld afirma que o épico apresenta, dentre outras qualidades, uma “variedade e amplitude do mundo narrado (...), a relativa autonomia das partes, grande mobilidade dos eventos em espaço e tempo”<sup>61</sup>. De modo amplo, se pensa em histórias longas, no formato da epopeia, que cobrem um vasto período de tempo, com um narrador mais ou menos ativo. Já na especificidade do épico moderno, György Lukács afirma que os heróis da era capitalista, ao contrário dos clássicos, “não podem mais representar toda a sociedade, ou seja, não podem se tornar típicos de toda a sociedade. Cada indivíduo representa agora uma das classes em luta”<sup>62</sup>. Além disso, especificamente a partir de Brecht, a narratividade cumpre uma função desalienante em relação à estrutura social<sup>63</sup>, a encenação é construída de modo reflexivo, se revelando como forma de consciência determinada e particular, ao invés de se colocar como sujeito universal em abstrato.

Neste capítulo, cotejamos em *Arábia* a função do épico para a construção da narrativa. Conforme demonstraremos, o filme se estrutura a partir de uma contraposição entre drama clássico e o épico, mas o que essa forma dramática e narrativa diz a respeito do personagem e

---

<sup>61</sup> ROSENFELD, 2012, p. 77.

<sup>62</sup> LUKÁCS, 2009, p. 206.

<sup>63</sup> BRECHT, Bertolt. Efeitos de distanciamento na arte dramática chinesa. In.: BRECHT, Bertolt. Estudos sobre teatro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 55 - 66.

dos trabalhadores em geral? Qual o sentido da narração explícita e da organização em episódios? Qual é a consciência particular que esse personagem típico constrói e quais suas contradições? Nossa questão, portanto, será determinar como o recurso ao épico contribui para a representação do trabalhador e o como ele lhe atribui sentido.

Pela análise da narração e da montagem, da interrelação entre os episódios e da contraposição entre voz sobreposta e imagens, esperamos demonstrar que, na parte em que assume o formato épico, *Arábia* conta a história de um trabalhador periférico que toma consciência de sua situação desamparada, de que está sozinho e impotente diante de um mundo que se coloca como obstáculo à realização de seus desejos. Além disso, argumentamos que seu processo de tomada de consciência se dá simultaneamente ao esgotamento de seu corpo, às sucessivas frustrações e reiterada solidão. Trata-se, portanto, do épico de um trabalhador que vai se apercebendo da ideologia meritocrática de ascensão social - além de outros discursos hegemônicos secundários.

Começamos, então, definindo teoricamente a noção de épico com a qual trabalharemos, inclusive identificando as duas partes de *Arábia* segundo sua forma dramática. Em seguida, passamos à análise da montagem, dos episódios que compõem o todo da narrativa. Buscamos avaliar seu caráter cíclico e entender o sentido das repetições, mostrando como a figura do desamparo é presente e se intensifica a cada segmento. Por fim, abordamos a narração e sua relação ora contraditória, ora complementar às imagens. Esperamos demonstrar como a consciência de Cristiano vai se desenvolvendo ao longo da trama, passando de um assincronismo entre voz sobreposta e as imagens, a um maior sincronismo no final, momento em que a consciência do personagem e sua realidade concreta mais se aproximam.

### **3.1 *Arábia* como justaposição entre drama clássico e épico**

A partir de agora, analisamos o filme a partir da percepção de que a divisão de *Arábia* em duas partes não mostra apenas dois pontos de vista distintos da periferia: elas são construídas de acordo com estratégias estéticas distintas. Quando acompanhamos André, o filme trata de um drama sobre seu cotidiano na Vila Operária e a sucessão de acontecimentos é guiada por uma forte cronologia; ao passo que, quando Cristiano assume a narração, a lógica cronológica enfraquece e ele organiza a montagem de acordo com sua própria construção oral. Então, alguns fatos têm sua duração dilatada, enquanto outros, são abreviados. Em ambas as sequências, tanto o escuro emoldurador dos traumas quanto os corpos doentes estão presentes. Contudo, toda uma multiplicidade de formas de encenação aparece somente na parte do trabalhador. Percebe-se, uma vez que são subjetividades distintas, como há uma determinante

de classe na construção formal das partes do filme. E, nesse sentido, é possível verificar que há uma associação do drama cotidiano, do aqui-agora, sempre atual, ao jovem branco de classe média baixa, enquanto que a construção com tempo e espaço dilatado marca a narrativa de Cristiano, o trabalhador.

A oposição entre os discursos narrativos das duas partes corresponde à oposição entre drama clássico aristotélico e o drama não-aristotélico - ou o que se convencionou chamar de narrativa épica. Segundo Anatol Rosenfeld (2012), na concepção clássica “o drama é a ação que se desenrola agora, em plena atualidade: as personagens vivem o seu destino *agora*, pela primeira vez”<sup>64</sup>, ao contrário do relato de uma ação pretérita. Além disso, “a ação deve mover-se sozinha, sem a interferência de um narrador, daí a necessidade do rigoroso encadeamento causal do drama aristotélico: cada cena deve motivar a próxima”<sup>65</sup>. Em *Arábia*, é possível afirmar que a sequência guiada por André apresenta essa ação no tempo presente e atual, junto com o forte encadeamento causal, em que um acontecimento leva necessariamente ao próximo, proporcionando o ocultamento do narrador, fazendo parecer que a história se move sozinha.

Com a exceção de dois momentos citados no primeiro capítulo e ilustrados nas imagens 32, 33, 34 e 35, na sequência inicial o narrador permanece oculto, discreto, acompanhando a trajetória de André e descobrindo o mundo diegético junto com ele, cena após cena, com um desenrolar cronológico e com fortes laços causais. Ela se desenvolve da seguinte forma: André chega ao bairro, há um corte que mostra a fábrica à noite soltando fumaça pelas suas chaminés; outro corte e o irmão mais novo do personagem está tossindo (imagens 5 e 6). No próximo plano, André está fervendo água para que o irmão possa fazer inalação e melhorar sua respiração. No dia seguinte, André é acordado pelos ruídos da fábrica. Enfim, há toda uma ligação de causa e efeito e, portanto, de necessidade entre os planos que só é interrompida quando Cristiano entra em cena, no momento em que Márcia lhe oferece uma carona. É um evento contingente: por acaso a cuidadora de André cruza com Cristiano na rua. Em seguida, é também de maneira fortuita que o som da sirene interrompe a atenção de André e o faz ir até a porta da fábrica, onde vê o trabalhador sendo socorrido. De modo que os dois momentos em que há um gesto que diferencia a construção formal que vinha sendo feita, são precisamente os momentos ao acaso que, na trajetória de André, remetem a Cristiano. Sua presença tensiona o encadeamento causal cronológico, inquieta a vida banal de André. No entanto, como também

---

<sup>64</sup> ROSENFELD, Anatol. Brecht e o teatro épico. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 28.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

dissemos, esses momentos não expõem exatamente o narrador, não rompem com a continuidade da montagem na organização do tempo.

Assim, vale citar uma outra característica do drama clássico, que é a identificação com as personagens. Ela acontece, segundo Anatol Rosenfeld (2012, p. 29), pela rígida estrutura que parece mover-se por si só, provocando um efeito de realidade que leva o público a um *alto engajamento emocional*, experimentando ele próprio as emoções dos personagens. Rosenfeld também fala da catarse ao final, como forma de purificar as tensões e paixões provocadas ao longo da obra. De modo que, considerando a sequência de André, o drama se constrói em torno da presença de Cristiano, ainda um desconhecido. A entrada do trabalhador em cena, inquieta o jovem rapaz, lhe tira o sono. Enfim, cria uma possibilidade de romper com o prosaísmo de sua vida cotidiana. Nesse sentido, poderíamos entender que a cena em que André retorna à casa de Cristiano para ler seu caderno de memórias constitui um momento catártico em sua narrativa, uma vez que cumpre justamente essa função de purificar a tensão construída ao longo do drama. Interessante notar que, nesta primeira parte do filme, se cria e se assume a identificação com o jovem rapaz branco da baixa classe média da periferia, inclusive associando a ele o próprio formato do drama clássico.

Na sequência guiada por André, o espaço é limitado e abrange poucos lugares, todos aparentemente na Vila Operária, como a estrada de entrada do bairro, a casa do personagem, o carro em que ele acompanha sua tia, a casa de uma paciente, a fábrica, o hospital e a casa de Cristiano. O tempo também parece representar a duração de alguns dias na vida de André e, por meio da repetição das ações e espaços, confere o tom monótono e banal de seu cotidiano. Como dissemos, o som da fábrica onipresente, além da fumaça metálica proveniente de lá, impactam negativamente a vida do personagem, de seu irmão e, ao que o filme parece sugerir pela senhora enferma atendida por Márcia, de todos no bairro.

André é o jovem branco de uma baixa classe média periférica cujas angústias não são nominadas e nem articuladas. Mesmo com um significado claramente negativo, elas são apenas percebidas pelos sentidos imediatos do corpo. Até pelas condições de representação do drama clássico (dimensão espaço-temporal limitada, mais o encadeamento causal cronológico de uma cena a outra e a ação sempre no tempo presente-atual), não há a presença de reflexões articuladas sobre a fábrica, sobre a solidão ou qualquer outra fonte dos afetos tristes do personagem. Neste formato de drama, ainda de acordo com Anatol Rosenfeld, os conflitos costumam ser representados por meio do diálogo interindividual. E, analisando novamente a sequência de André, se nota pelos diálogos - com o irmão mais novo e com a cuidadora Márcia -, uma incomunicabilidade. A fábrica, com seus sons onipresentes, parece emudecer os

cidadãos. O personagem não tematiza aquilo que suas ações parecem apontar como problemas - estes ficam restritos ao campo do olhar, do ouvir, do sentir, ou seja, das sensações. As imagens mostram o rapaz fumando convulsivamente, tendo sua concentração e seu sono interrompidos pelos ruídos. Os diálogos indicam haver relações entre André e os outros dois personagens, mas elas não comportam espaço para discussão das angústias do jovem. Com o irmão, ele assume uma postura de cuidador e, em seguida, têm um diálogo aparentemente fortuito sobre fé em Deus. Com Márcia, eles conversam sobre a ausência dos pais dos meninos, o que deixa implícito o papel da mulher como cuidadora de André e do irmão. Vemos como os diálogos expressam o vínculo familiar, pautado sobretudo no cuidado de uns pelos outros. Mas as angústias, os dramas vividos por André, especialmente os conflitos causados pela fábrica, não são discutidos, ficam confinados no campo das impressões, inclusive, funcionando como elemento que marca sua solidão na Vila Operária.

Assim, o que se tem nessa associação do personagem branco de uma baixa classe média periférica ao drama clássico é uma representação por meio da sugestão e das sensações corporais, de modo que o sentido mesmo do que é mostrado fica implícito sem ser abertamente tematizado. A primeira aparição de Cristiano, quando ele aceita a carona de Márcia, é um exemplo dessa impossibilidade de mostrar, no formato de drama clássico, o passado e as angústias do protagonista. Ele entra no carro calado, diz que não se sente confortável com as reuniões da fábrica, mas as razões e tudo aquilo que poderia justificar e/ou demonstrar suas posições não são mostrados. Pois haveria ali a necessidade do recurso à montagem, sobretudo não-linear, trazendo o passado e as memórias, que são elementos reservados para o segundo momento do filme. Nesta primeira parte, o que se discute é uma certa insuficiência da forma em tratar os temas (o trabalho, a vida na periferia, etc) abordados no próprio filme. O único objeto capaz de ser representado é a própria incapacidade de expressão, o silêncio, as impressões, o imediatismo, a pretensão de que as coisas (convertidas nas imagens de si) digam por si mesmas - o idealismo da crença na imagem.

A opção do diálogo interindividual - enquanto recurso do drama clássico para explicitar os conflitos, segundo Anatol Rosenfeld - fica bloqueada porque tanto Cristiano quanto André são personagens introvertidos. Seria necessário haver, no mínimo, outros personagens com quem eles pudessem se comunicar, mas além de tudo, a solidão é uma das marcas dos dois protagonistas. No fim, o que *Arábia* parece sugerir, com a primeira sequência, são os limites de uma representação baseada nas sensações imediatas dos corpos. Pois, embora esta forma dê conta de retratar o que eles sentem, como se portam diante de determinadas situações, ela parece não dispor das ferramentas necessárias para articular tais questões a uma compreensão

mais ampla, expondo as conexões e contradições que envolvem tais situações. A ampliação do universo colocado em tela solicitaria recursos que inevitavelmente exporiam a instância narradora. Assim, o próprio filme parece requerer uma forma de narrativa que dê conta de congregar os aspectos do passado à condição atual, solicitando uma montagem não exatamente linear, um escopo de tempo e de espaço maiores, visando uma compreensão mais ampla da trajetória dos personagens.

Nesse sentido, quando André lê as memórias de Cristiano e este assume o papel de narrador principal e explícito, todo o conjunto de ferramentas formais da narrativa épica passa a estar disponível. Mas não apenas isso, pois todas aquelas memórias, toda a experiência sensível de Cristiano, a partir da rememoração, passará a ser narrada com certa distância espaço-temporal, comum a quem as avalia em um tempo posterior - condição incomum, segundo o filme, na trajetória do protagonista e dos trabalhadores em geral. O próprio personagem, no início de suas falas, diz que para ele é até difícil comentar suas lembranças, pois não é algo ao qual ele estava acostumado e, sobretudo, pela falta de intimidade com as letras, com o lápis e o papel. Talvez, o que esteja sendo sugerido aqui é que, até o momento de escrita de suas memórias, Cristiano também nunca tenha parado para refletir sobre suas experiências. Talvez ele nunca tenha elaborado qualquer discurso a respeito de suas vivências imediatas que, de uma forma ou de outra, o guiaram até aquele momento. Articulação que, por sua vez, é proporcionada a partir do processo de rememoração e de narração de suas experiências: assim, o gesto operado pelo trabalhador é o de deixar o regime do drama clássico e adentrar no espaço da narrativa épica. De acordo com Anatol Rosenfeld, a forma épica tem uma

estrutura mais aberta, repleta de episódios que não se integram na linha de uma ação única, contínua, de tempo reduzido e lugar fixo (...) Há saltos no tempo e no espaço que pressupõem a intervenção de um narrador (mesmo que não explícito) que, sem se preocupar com a concatenação causal rigorosa da ação, seleciona de um tecido de eventos múltiplos, entrelaçados com outros eventos, os episódios que se lhe afiguram dignos de serem apresentados (ROSENFELD, 2012, p. 29)

Nesse sentido, complementa o autor, a forma épica surgiu frequentemente na história (ele se refere especificamente ao teatro), na própria era Antiga, com os gregos, mas também no medieval europeu e no teatro chinês mais tradicional. Rosenfeld afirma que o épico é um recurso buscado quando se “visa integrar o homem em amplos contextos universais ou sociais (...) a fim de ampliar o mundo para além dos limites da moral individual e da psicologia racional, ou

seja, para além dos limites do diálogo interpessoal”<sup>66</sup>. Se retomarmos *Arábia*, veremos que é justamente isso o que acontece. É na tentativa de complexificar a construção de um personagem como Cristiano que se expande seu universo espaço-temporal e que ele é colocado como narrador. É para tornar esse personagem, a princípio, desconhecido, um conhecido. E é com o objetivo de mostrar as razões de seu colapso, para além da exploração imediata de seu corpo na fábrica, que se recorre aos episódios de tempos distintos da história do personagem.

Mas além da organização da narrativa em episódios, Cristiano é um narrador explícito: nós ouvimos, na banda sonora, sua voz sobreposta. Ambos os fatores remetem ao trabalho da montagem: o primeiro, na ordem de exposição das partes da narrativa e o segundo, na relação entre sons e imagens. Nos dois casos, trata-se de ressaltar a narratividade, reiterar que há um sujeito responsável pela organização da narrativa e, sobretudo, pelo ponto de vista. Ou seja, são dois eventos afetivo-performativos que, enquanto *gestus*, desnaturalizam a encenação, modificam a relação do espectador com o filme, proporcionam um distanciamento em relação aos fatos narrados. Nesse sentido, vale entender um pouco melhor o que são esses tais efeitos de distanciamento ou estranhamento.

Na verdade, os dois termos são traduções possíveis para *Verfremdungseffekt*, cujo sentido admite mais um ideia possível: a de alienação (mais explicitamente vinculado à partícula *fremd*). Este conceito remete a um vocabulário utilizado pela crítica marxista durante boa parte do século XX. Os efeitos de distanciamento, a partir de Bertolt Brecht, são uma tentativa de apropriação, para a encenação teatral, da teoria marxista da alienação. Com efeito, a proposta dessa técnica sempre foi promover justamente o oposto, a desalienação a partir de um olhar crítico para as situações postas em cena. Atualmente, sobretudo a partir dos anos 1990, parte dos tradutores passaram a substituir os termos alienação e distanciamento por estranhamento. De qualquer maneira, há algumas passagens na obra do dramaturgo alemão que elucidam o significado do *V-effekt*:

Não é por achar evidente a fórmula ‘duas vezes dois são quatro’, nem tampouco por não a conceber, que alguém poderá ser considerado um matemático. O homem que pela primeira vez observou, *com surpresa*, uma lâmpada balançar numa corda e a quem não pareceu evidente, mas, sim, extremamente *estranho*, que ela oscilasse como um pêndulo, e, ainda mais, que oscilasse dessa forma, e não de outra, aproximou-se, com esta constatação, da compreensão do fenômeno e, simultaneamente, do seu domínio. Clamar que a atitude aqui proposta convém à ciência, mas não à arte, não me parece justo. (BRECHT, 1978, p. 62, grifos nossos)

---

<sup>66</sup> Ibid., p. 30.

Percebemos, como nossos grifos enfatizam, que ele associa o distanciamento a uma atitude de estranhamento, de alguém que se surpreende diante das coisas do mundo - atitude típica da ciência e, aliás, fundadora da filosofia. Em outra passagem, ele diz que o teatro “tem de fazer que o público fique *assombrado*, o que conseguirá, se utilizar uma técnica que o distancie de tudo o que é familiar”<sup>67</sup>. O objetivo, conforme definido por Brecht, do efeito de estranhamento é desnaturalizar a representação e gerar uma percepção crítica em relação ao que é encenado, provocar um julgamento racional daquilo que se vê - sem, evidentemente, abdicar completamente do engajamento emocional.

Por isso, talvez seja oportuno neste momento retomar a influência de Pedro Costa em *Arábia*. Pois, na obra do diretor português, em específico nos filmes citados por nós, embora o narrador não fique em evidência com a voz sobreposta ou com a inserção de títulos entre as sequências, há outros recursos para causar distanciamento. Há, por exemplo, o ator que narra seu personagem (no caso de Ventura), ou mesmo a exacerbação do uso do escuro, dos ruídos dos trabalhos e das vizinhanças pobres para além da função realista. Enfim, são todas formas de expor uma instância interventora no filme que chama a atenção para os meios, para a própria materialidade da construção da cena. Essa estratégia dialoga com a estilística da dupla de cineastas Jean-Marie Straub e Danièle Huillet por meio da noção de *materialismo*, isto é, a ênfase na “materialidade concreta dos objetos filmados”<sup>68</sup>. Ao analisar um filme como *Antígona* (Straub-Huillet, 1992), vemos que a encenação se passa nas ruínas de um antigo teatro grego do século IV a.C.. Ao mesmo tempo, é possível ver no fundo dos enquadramentos as construções modernas, carros e caminhões. Também vemos como a luz do sol vai mudando de posição no desenrolar de uma mesma cena. Nota-se, assim, como os atores transpiram por causa do calor, enquanto atuam de forma bastante desnaturalizada, com posições fixas demarcadas, de modo que fica claro também uma rigidez muscular, no sentido de não se mexer

---

<sup>67</sup> BRECHT, Bertolt. Pequeno organon para o teatro. In: BRECHT, Bertolt. Estudos sobre teatro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 117, grifo nosso. Além deste, ver também ALEA, Tomás Gutiérrez. Identificação e distanciamento. Aristóteles e Brecht. In: ALEA, Tomás Gutiérrez. Dialética do espectador. São Paulo: Summus, 1984, p. 55-67. Neste texto, o autor cubano explicita objetivamente as diferenças entre o drama clássico aristotélico e o épico brechtiano. Além disso, vale citar a relação dos efeitos de distanciamento com os eventos afetivo-performativos propostos por Elena Del Rio e discutidos por nós no capítulo primeiro da dissertação. A categoria proposta pela autora espanhola tem um entendimento mais amplo, isto é, considera toda forma de afetar o espectador, todas as mudanças de intensidade e ritmo, as justaposições entre fatores estruturais e não estruturais da narrativa. Enquanto isso, a noção de distanciamento ou estranhamento remete especificamente aos mecanismos de ruptura com a identificação e o engajamento unicamente emocional, com tornar a representação opaca, tendo em vista causar, no espectador, uma relação crítica com a encenação.

<sup>68</sup> Sobre essa aproximação, ver por exemplo, MARANHA, Maria Jardim. O cinema político de Straub-Huillet e Pedro Costa. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparatistas) - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa, p. 174. 2021.

ou não mudar de posição. Todos esses elementos marcam essa materialidade dos elementos, evidenciam se tratar de uma encenação.

Especificamente no caso do trabalho dos atores “a ideia é tornar presente na encenação (ou seja, reconhecível para o espectador) as marcas do trabalho do ator ou, se preferirem, a dialética entre o ator e a personagem”<sup>69</sup>. É o que se verifica no caso das obras comentadas de Pedro Costa, especialmente no caso do personagem-ator Ventura, que narra suas próprias memórias e eventuais ações, de modo que, apesar da evidente proximidade biográfica entre ator e personagem, eles jamais se confundem, e as ferramentas de distanciamento são o que enfatizam tal proposta. No caso de *Arábia*, a relação de Cristiano com Aristides de Sousa, cujas memórias serviram de inspiração para a criação do personagem, também há estratégias de distanciamento para evidenciar o trabalho do ator em relação ao personagem. Ao passo que Murilo Caliari permanece sempre plenamente identificado ao personagem André - reiterando a diferença entre as duas partes do filme.

Seguindo a trilha que vai de Pedro Costa a Straub-Huillet, chega-se na origem desse estilo que está no teatro épico, nas experiências e nos inúmeros métodos desenvolvidos por Bertolt Brecht para causar, no espectador, uma espécie de estranhamento que fosse capaz de fazê-lo se relacionar com a obra de uma maneira menos identificada, que reavaliasse o vínculo fundado exclusivamente na dimensão emocional, incapaz de estabelecer juízos críticos sobre os fatos encenados, para perceber aspectos determinantes da realidade social. Não à toa, retomando *Arábia*, podemos notar que os dois momentos, na sequência de André, que proporcionam algum tipo de distanciamento, são aqueles que se relacionam com Cristiano, o trabalhador. Após a cena da carona, é o momento em que Cristiano é socorrido pela ambulância e há uma decupagem, até então incomum, e o momento em que André está dormindo, antes de retornar à casa do outro personagem para ler seu caderno e há uma panorâmica lateral relativamente longa: é o contato com o trabalhador que gera o estranhamento responsável por fazer o rapaz branco romper com o prosaísmo de sua rotina monótona e querer saber sobre a história do outro, até então um desconhecido.

Já em relação à segunda parte de *Arábia*, nós afirmamos na última seção do primeiro capítulo que há um conjunto de eventos afetivo-performativos que deixam o corpo do filme sinuoso, com diversos modos de registro de encenação. Além da organização em episódios e do narrador explícito, há o uso de planos tableau, a presença de canções que também comentam a narrativa, a atuação adquire uma rigidez gestual que contrasta com momentos de maior

---

<sup>69</sup> OLIVEIRA JR., 2013, p. 113.

espontaneísmo naturalista. Enfim, são todos recursos que funcionam como *gestus* na medida em que rompem com a identificação clássica do narrador com o personagem, com o engajamento puramente emocional, provocando efeitos de distanciamento - considerados como uma categoria específica dentro do conjunto dos eventos afetivo-performativos descritos anteriormente. Com base nisso, discutiremos a seguir a organização em episódios e a narração de Cristiano, a fim de melhor entender como o épico funciona em *Arábia*.

### 3.2 - Os episódios e a figura do desamparo

*Arábia* é constituído de pelo menos seis episódios. Cada um é marcado por um trabalho diferente desempenhado por Cristiano e por um personagem com quem ele estabelece relações. O que inicia a narrativa é uma espécie de prólogo, em que ele comenta sua vida no bairro Nacional, até o momento em que é preso e faz amizade com Cascão. Depois, ele conta que não queria voltar para o bairro e, por isso, a primeira coisa que fez ao ser solto, foi “cair na estrada”. O segundo, é o que acontece na plantação de mexericas e tem como personagens marcantes Renan, primo de Cristiano, e Barreto, o trabalhador cuja história remete à organização de lutas camponesas e, depois, greves fabris em São Bernardo - no contexto das movimentações sindicais de fins dos anos 1970. O terceiro episódio é marcado pelo trabalho nas pedreiras e pela amizade com Nato, além do retorno de Luizinho - colocando uma oposição entre os tipos de trabalhadores e reafirmando a opção de Cristiano pela sujeição da vida no trabalho. O quarto é o mais sucinto, pois acontece em um único plano. Neste, Cristiano trabalha junto com Antônio Carlos no setor de logística, carregando e descarregando mercadorias e/ou matéria-prima. O quinto é marcado pela presença de Ana, o par romântico do protagonista, e pelo trabalho na fábrica de tecidos. Por fim, há o reencontro com Cascão no sexto episódio, quando Cristiano passa a trabalhar na metalúrgica de alumínio.

No conjunto, o caráter cíclico da montagem já fica evidente pelo reencontro com Cascão ao final do percurso. Contudo, é possível identificar essa mesma característica em cada um dos episódios considerados separadamente. As sequências são estruturadas a partir do momento que Cristiano chega ao novo lugar/emprego, conhece o personagem com quem se relacionará e, então, alguma coisa acontece que faz com que ele tenha que abandonar o colega e retornar à estrada, sozinho. No entanto, essa repetição do retorno sozinho à estrada se combina com uma outra lógica, já apontada por nós no capítulo anterior: a do esgotamento do corpo e da intensificação de uma dimensão traumática.

Em seus artigos, Edson Costa Jr. (2021; 2022) apontou uma estética do cansaço na representação dos trabalhadores no cinema brasileiro dos anos 2010, com o uso de diversos

planos de corpos deitados, dormindo, encostados, deprimidos, e também como o escuro, na obra de Affonso Uchôa (especialmente em *Arábia* e *Sete anos em maio*) tem uma relação com a representação de memórias traumáticas do passado dos personagens. Segundo nossa leitura, tanto esse definhamento do corpo como a experiência traumática que retorna se dão, em *Arábia*, de modo processual e com ganhos de intensidade justamente por causa do caráter cíclico da montagem.

Se pegarmos especificamente o prólogo, em que Cristiano conta sobre sua vida antes da estrada, ainda no Nacional e entremeada com um período na prisão, encontraremos evidências de como a iluminação funciona junto com as posturas dos corpos. A sequência tem início com uma fotografia clara, em tons de sépia em contraluz (imagem 7). Ali Cristiano é um rapaz vigoroso, andando entre o mato, sentado no topo de uma caixa d'água. Entretanto, quando ele é encarcerado, aparece na penumbra com o corpo encolhido (imagem 13). Depois, enquanto comenta com desilusão o abandono divino, Cascão é mostrado nas sombras, em um contraluz ainda mais duro e escuro que o do momento anterior (imagem 8). Em seguida, Cristiano é solto e é mostrado novamente no bairro, em imagens claras. Mas então ele decide partir - e aí ele é mostrado sozinho.

O próximo episódio é o que se desenrola na plantação de mexericas. Segundo a ordem do relato, é o primeiro trabalho lícito realizado por Cristiano. Ele chega sozinho ao território, conhece Barreto e, depois, encontra o primo. Até então, somente imagens claras e corpos relativamente firmes. O escuro aparece primeiramente na cena em que o protagonista e Renan comentam os piores lugares que já dormiram (imagem 19). Em seguida, a fotografia segue bem iluminada retratando momentos de leveza, como as canções interpretadas pelos dois primos e depois, quando o lavrador conta a história de Barreto à Cristiano. É no plano seguinte, aliás semelhante ao citado acima na cena da cadeia, que traz a solidão e a repressão do corpo de Cristiano. É o momento quando ele lembra que já estava trabalhando há mais de três meses e ainda não havia recebido. Ele está em frente ao local onde estava sendo hospedado, mas sozinho e na mesma posição encolhida do plano da prisão. Em seguida, ele decide cobrar o patrão. A cena se desenrola na penumbra e os corpos têm gestos rígidos e posição fixa no espaço (imagem 31). Estando sozinho ao cobrar o patrão e, pior, tendo perdido na argumentação com o chefe, Cristiano volta para a estrada. O retorno se dá em um plano dele sentado à beira da rodovia, chupando mexericas sozinho quase ao anoitecer, em uma iluminação levemente azulada.

De acordo com nosso argumento, até por ser o início de sua trajetória, o definhamento do corpo do personagem e a dimensão do passado traumático ainda não tinham tomado conta

de Cristiano. Ele ainda seguia firme em suas expectativas de conseguir viver tranquilamente trabalhando. Assim, tem início o terceiro episódio, em que ele passa a trabalhar em uma obra de construção civil, onde conhece Nato e se reencontra com Luizinho - colega com quem havia tentado roubar um carro e acabou preso, no início da história. Como dissemos na segunda seção do primeiro capítulo, nesta sequência são colocados em oposição dois tipos de trabalhador (cada um representado em um dos colegas de Cristiano): o que leva a sério e acredita, tal qual o protagonista, na viabilidade de se levar uma vida amena a partir do trabalho, e o outro, que não apresenta tais qualidades e é mostrado como alguém que não gosta de trabalhar.

Como já demonstramos, Cristiano escolhe a primeira opção e segue por um trecho junto com Nato. E tudo ia muito bem até que algo extremamente fortuito acontece em sua vida: ele atropela alguém na estrada. Em toda a sequência, havia uma fotografia bem iluminada e corpos à vontade nos planos (imagens 21 e 36). De modo que se sugeria uma adequação do personagem ao contexto em que estava inserido. Até a forma como ele se lembra desse momento é nostálgica, com a canção *Raízes* acompanhando o interlúdio idílico do momento em que, junto a Nato, eles viajam pelo interior de Minas Gerais até chegarem no prostíbulo de Dona Olga. Contudo, o acidente é encenado de forma completamente oposta: há um completo breu e Cristiano está só. Além disso, após se livrar do corpo, ele é mostrado deitado, encolhido, ainda no escuro, em frente a uma fogueira (imagens 40, 41 e 42). Novamente, algo de traumático aconteceu e fez com que o personagem abandonasse seu trabalho e seu colega para recomeçar outra vez. Inclusive, nesta sequência, já não há a leveza da anterior. Cristiano sente o peso da solidão e da incerteza, o escuro se faz mais presente e o personagem é mostrado em momentos de exaustão, deitado na cama e recostado em uma viga enquanto come um sanduíche. A lógica de um processo que vai intensificando a força dos traumas e do cansaço é evidenciada, e tem como causa a necessidade que Cristiano tem de partir.

Tal necessidade é causada pelo medo de voltar a ser preso, mas também demonstra uma certa capacidade de abrir mão das pessoas que passam pela sua vida. Cristiano é esse personagem solto, com vínculos frágeis, tanto pessoais como de trabalho. Aliás, é só pela fragilidade das relações de trabalho, precarizadas e informais (lembramos que ele trabalhava fazendo reformas no prostíbulo de Dona Olga, uma personagem não apresentada formalmente), que ele pode abandonar tudo tão facilmente, inclusive seus colegas. Como ele mesmo diz, depois do acidente, ele nunca mais reencontrou Nato.

No episódio seguinte, ele conhece um caminhoneiro, Antônio Carlos, que o chama para descarregar umas cargas. Essa sequência se desenvolve em apenas uma cena filmada em um único plano (imagem 43). Cristiano e o companheiro conversam sobre as melhores e piores

cargas para se carregar. Em seguida, Antônio Carlos morre e Cristiano continua na cidade, onde encontra um trabalho decente e uma cama para dormir. Ele trata a situação com relativa banalidade e a ausência de uma iluminação escura e dos corpos encostados denota que há, nesta sequência, uma leveza: o protagonista se mostra relativamente firme ainda. Mas, então, é nesse novo trabalho que ele conhece Ana, em uma sequência que, se não exibe uma fotografia sombria, também não é, ainda, clara o suficiente (imagem 9).

Neste episódio com Ana, a processualidade do afinamento dos corpos em associação com a iluminação é percebida com mais facilidade. Pois, conforme a relação de Cristiano com a amada se intensifica, a fotografia fica não apenas mais clara, como também adquire tons mais quentes - como já indicamos no primeiro capítulo. E a partir do momento em que o romance entre os dois fracassa, a iluminação escurece e os corpos paralisam (imagem 15). O protagonista volta à estrada sozinho, talvez um dos pontos mais altos do filme nesse sentido da iluminação e postura corporal (imagem 16). Por fim, Cristiano reencontra Cascão. Ele já está traumatizado e suficientemente exausto de seu percurso, mas o velho amigo lhe faz recuperar certas esperanças, inclusive lhe conseguindo um novo emprego na fábrica de alumínio. Mas em pouco tempo, Cascão é demitido e o protagonista fica sozinho. Pior: é transferido para o turno da noite e diz que dormir durante o dia é também um trabalho. É o ápice do esgotamento de seu corpo e, com isso, as sombras tomam conta dos enquadramentos (imagens 22, 47, 48, 49, 50, 51 e 52). Só que desta vez, ele também está completamente sozinho - conforme indica no monólogo da última cena.

É possível perceber que tanto o esgotamento do corpo do personagem, como o acúmulo de memórias traumáticas se somam à solidão de Cristiano. Nos primeiros episódios, ele parte sem muita cerimônia, especialmente pelos frágeis laços de trabalho, que facilitam a partida. A partir do episódio com Ana, a situação se modifica um pouco, porque era o momento em que ele esperava constituir uma família, encontrar amparo na relação com a mulher e com o trabalho. Então, ele a deixa, mas relativamente a contragosto. Na última sequência, quando Cascão vai embora, ele se percebe totalmente sozinho após os dez anos que viveu na estrada. Além disso, Cristiano nota que, estando só, não é capaz de fazer nada frente à exploração que percebe sofrer no trabalho. Desta forma, seu colapso parece surgir como uma resposta possível a sua situação de desamparo e esgotamento, de solidão e trauma. Só que, ao analisarmos a estrutura da repetição dos episódios, podemos perceber como a solidão de Cristiano tem a ver com o fato de ele não enfrentar os desafios que lhe surgem em sua trajetória. Diante de algo que o frustra, ele vai embora. Como dissemos, pela fragilidade de seus vínculos de trabalho, a

partida é mais fácil. Contudo, ele abre mão de suas relações pessoais, reiterando um sentido de desamparo.

César Guimarães (2017) em *Desolação capitalista e resistência subjetiva em Arábia*, já percebeu como havia algo relacionado ao desamparo na trama de Cristiano, especialmente pela sua condição concreta enquanto um trabalhador da base da estrutura social do capitalismo dependente brasileiro. O crítico afirma que

(...) em seu desamparo e desenraizamento, [os personagens de *Arábia*] perderam toda e qualquer vinculação com o cosmos: a vida social, empobrecida, encarregou-se de extirpá-la. O amanhecer não guarda nenhum gesto inaugural, apenas repete a passagem rotineira dos dias e das noites. (GUIMARÃES, 2017, p. 247)

De fato, como nossa análise mostrou, a estrutura dos episódios indica mesmo o caráter repetitivo da trajetória de Cristiano e mostra como seus vínculos sociais são frágeis. Entretanto, gostaríamos de desenvolver um pouco mais a lógica do desamparo em *Arábia*.

O desamparo é um termo de fundo psicológico que apresenta uma vasta literatura a seu respeito. Como mostra Vladimir Safatle (2019), desde Freud, se compreende o desamparo como um “dato biológico originário”<sup>70</sup>, isto é, como uma condição necessária do ser humano, presente desde o momento do nascimento, em que o bebê é incapaz de “prover suas próprias exigências de satisfação”<sup>71</sup> e de sequer saber o que fazer para tanto. Tal situação é a “expressão da vulnerabilidade do sujeito no interior da relação com o Outro e da ausência de respostas articuladas diante das exigências postas pela necessidade”<sup>72</sup>. De modo que há fatores internos e externos na fundação do desamparo. No primeiro caso, o autor afirma que

Como lembra [Judith] Butler, o Outro não é apenas aquele que me constitui, que me garante através do reconhecimento de meu sistema individual de interesses e dos predicados que comporiam a particularidade de minha pessoa. Ele é aquele que (...) me desposui, ele é aquele que me desampara (SAFATLE, 2019, p. 55)

Pois estar em relação com o Outro é se abrir para o diferente, é ter contato com aquilo que, em tese, em nós não se encontra. Ou seja, é se confrontar com algo que nos nega enquanto sujeitos que desejam e expressam um conjunto de interesses. Retomando *Arábia*, o que se nota é justamente a repetição do confronto de Cristiano com situações que lhe despossuem e é precisamente essa negação que o coloca em movimento. É por querer buscar uma alternativa à vida no crime que Cristiano deixa o bairro Nacional. É por enfrentar o patrão, enquanto

---

<sup>70</sup> SAFATLE, 2019, p. 52.

<sup>71</sup> Ibid., p. 51.

<sup>72</sup> Idem..

limitação de classe à sua expectativa de trabalho, que ele volta à estrada. É pelo atropelamento inesperado, causador do medo do cárcere, que ele abandona Nato. É pela frustração em construir uma família com Ana, que ele vai embora. E é por se perceber só e em um trabalho degradante que ele colapsa.

Contudo, Safatle também afirma que, para Freud, o desamparo se torna paulatinamente “uma dimensão essencial, própria ao funcionamento psíquico”<sup>73</sup> do sujeito. De modo que,

(...) estar desamparado é estar sem ajuda, sem recursos diante de um acontecimento que não é a atualização dos meus possíveis. Por isso, ele provoca a suspensão, mesmo que momentânea, da minha *capacidade de ação, representação e previsão*. Estar desamparado é (...) estar diante de algo que teve lugar, mas não foi experimentado. Por não ser a atualização de meus possíveis, *a situação de desamparo implica sempre reconhecimento de certa forma de impotência*. (SAFATLE, 2019, p. 53, grifos nossos)

Percebe-se que, no que há de externo na fundação do desamparo, há algo de paralisante, de expressão de uma incapacidade de lidar com situações contingentes e inesperadas que nos confrontam e nos despossuem. O desamparo é expressão dessa impotência. De modo que, analisando a trajetória de Cristiano e a repetição estrutural dos episódios, percebemos como ele lida com essa ausência de respostas para determinados eventos. De fato, já no episódio da plantação de mexericas é mostrada uma situação em que Cristiano percebe-se em uma condição sem qualquer ajuda possível. Afinal, Renan e o lavrador que lhe conta sobre a trajetória de luta de Barreto não se mobilizam para cobrar os salários atrasados junto com Cristiano. Sozinho diante de uma situação que lhe despossui, Cristiano não é capaz de reagir. Por isso, ele opta por ir embora. O mesmo acontece diante do atropelamento, na sequência com Nato, e em relação ao aborto sofrido por Ana. Cristiano se percebe impotente diante de tais circunstâncias, paralisado.

A impotência, neste caso, tem a ver com o desamparo, mas se relaciona com uma outra dinâmica afetiva presente no cinema brasileiro. Em *Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 1990* (2018), Ismail Xavier assinalou como o ressentimento era reiteradamente representado nas formas narrativas da produção daquela década. A miríade de personagens e dramas cujo conflito era marcado por um problema não resolvido do passado é notável: *Coração iluminado* (Hector Babenco, 1998), *Como nascem os anjos* (Murilo Salles, 1996), *A causa secreta* (Sérgio Bianchi, 1994), *Ação entre amigos* (Beto Brant, 1998) e, para Ismail, o mais emblemático de todos, *Central do Brasil* (Walter Salles Jr., 1998). Este traz não

---

<sup>73</sup> Ibid. p. 52.

apenas a personagem ressentida, mas também o último universal possível, segundo o crítico, que é a criança. O ressentimento, nesse contexto, em referência a Nietzsche e Max Scheler, é definido como aquilo que

(...) caracteriza o processo de “auto-envenenamento psicológico” que pode se associar à procura da vingança que, por impotência, sentimento de inferioridade, se adia e, finalmente, se descola dos motivos iniciais e pode perder seu alvo, gerando excessiva suscetibilidade e agressividade indeterminada (XAVIER, 2018, p. 315)

O ressentimento é expresso em uma ação vingativa causada por diferentes motivos e que pode perder tanto seus motivos, quanto alvos propulsores, podendo vir a causar situações de violência indiscriminada. Seguindo essa trilha, talvez seja possível perceber a presença dessas figuras do ressentimento ainda em produções dos anos 2010, como *O som ao redor* (Kléber Mendonça Filho, 2012), por exemplo, em que os dois seguranças que aparecem no bairro se mostram ao fim, como vingadores da morte do pai pelas mãos de um dos maiores proprietários do local. É a vingança motivada por um ato passado mal-resolvido que funda o drama. A ponta inicial dessas estratégias narrativas estaria, para Ismail Xavier, em *Eles não usam black tie* (Leon Hirszman, 1980), o filme-marco desse tipo de representação. No longa-metragem, a trama é construída ao redor de uma família operária, cujo pai é um dos líderes da greve e o filho, ressentido com a postura política do pai, é fura-greve e dedo-duro. O motivo da afecção do filho se dá pelo fato de que, em sua infância, seu pai havia sido preso e ele precisou ser criado por outra parte da família. Então, sua formação lhe coloca de maneira contrária à atitude combativa do pai. Ismail Xavier fala que a obra tem

(...) um tom profético à revelia: a cena final é de homenagem a uma geração (a dos mais velhos) que traz consigo a tradição da consciência de classe, mas a personagem que se faria mais frequente nas telas, de lá para cá, seria a afinada a esse filho que pega o ônibus para viver a sua própria desventura na solidão, longe da cultura militante dos pais. Foi ele quem teve sucessores a partir da década de 1980. (XAVIER, 2018, p. 318)

Vale lembrar que, Tião (Carlos Alberto Riccelli), o filho, se apresenta reiteradamente com valores fundados numa individualidade exacerbada, em uma suposta posição de autossuficiência, posteriormente associada à ideologia então nascente do neoliberalismo. É curioso que Ismail tenha situado *Eles não usam black tie* como um marco do aparecimento desta figura do ressentimento, porque *Arábia* faz um citação ao filme, logo no segundo episódio, quando Cristiano está conversando sobre Barreto com Renan e a esposa enquanto esta escolhe feijão (imagem 26), tal como numa das cenas mais emblemáticas do longa de Leon

Hirszman. Há uma série de aproximações a se fazer. Primeiro: Barreto é um personagem que, por meio da postura política, é análogo ao pai de Tião. A diferença é que, em *Arábia*, ele é uma figura mítica, cujo passado grevista é a fonte de seu reconhecimento. No presente, há uma discussão sobre seu legado: baderneiro e agitador ou bom trabalhador que sabe mexer na terra? Além disso, o monólogo de Barreto, o camponês-operário, representação típica do trabalhador no século XX, expressa um sentimento de despossessão de seu predicado enquanto trabalhador de lutas, uma vez que, segundo ele, tudo parece igual. Ou seja, toda sua ação que lhe identifica como sujeito não valeu de nada.

Se o final de *Eles não usam black tie* mostra o pai em uma posição crente de que a luta continua, em *Arábia*, na outra ponta da história, o personagem que lhe faz eco analisa os resultados como paralisia. Ele percebe o sentimento de desamparo frente à situação. Isso se expressa também na forma como *Arábia* faz a citação à obra de Hirszman. Se lá o casal escolhia feijão junto, aqui não só a mulher faz isso sozinha, como discursivamente eles têm opiniões contrárias sobre Barreto. Nesse sentido, *Arábia* aborda a questão estando localizado numa quadra histórica em que o neoliberalismo, especialmente após a crise de 2008, está em franca decadência. Tudo aquilo que lá se mostrava como possibilidade - e isso é reconhecido no longa-metragem de 1980 -, aqui já se provou uma farsa. Tião cai na estrada repleto de esperanças de que conseguirá um novo emprego em breve e voltará para buscar a esposa e o filho. Uma vida relativamente confortável ainda se mostrava possível ali. A trajetória de Cristiano tem um início semelhante, mas mostra o contrário. Lá, a postura positivista em relação ao progresso tinha a ver com um ressentimento de Tião para com a consciência de classe do pai. Aqui, toda essa esperança tem a ver com sair do crime e viver de maneira lícita, mas ela é desmontada sucessivamente, mostrada em todos os seus limites e resulta no desamparo de Cristiano. Há uma passagem da figura do ressentimento à do desamparo.

Nesse sentido, retomando a função narrativa de Cascão, que está presente no primeiro e no último episódio, abre e fecha a narrativa de Cristiano, percebe-se como o processo do protagonista consiste justamente em tomar consciência dessa situação desamparada. Na primeira vez que está com o companheiro, na prisão, quando Cascão alimenta os pombos e diz que eles têm de encontrar uma maneira de se sentirem livres, Cristiano complementa dizendo que o amigo está ganhando pontos com Deus, ao que Cascão retruca duvidando da presença d'Ele em sua vida: "será que Ele ainda lembra de mim?". Já na última sequência, após ser demitido, Cristiano pergunta ao colega porque não buscou auxílio do sindicato, ao que ele responde, no mesmo tom da cena anterior, que achou que não adiantaria nada e que o melhor a fazer é ir embora de uma vez. Cascão é esse personagem que reitera diante de Cristiano a

situação de desamparo, em relação tanto à figura metafísica de um Deus, como ao sindicato, expressão de um amparo concreto diante de sua condição de trabalhador. Ambos se veem nessa situação em que não há qualquer ajuda possível, em que estão sozinhos perante uma situação que nega seus interesses e para a qual não possuem respostas - aliás, esta é a representação que *Arábia* faz dos trabalhadores de modo geral. Diante de tais circunstâncias, ambos optaram por irem embora. Cascão de modo real; Cristiano recorrendo ao sonho.

Desta forma, é possível identificar como a estrutura dos episódios mostra uma relação determinada com o desamparo, pois a princípio, Cristiano sempre encontra amparo, seja nas relações de trabalho, seja nas relações pessoais. Inclusive, é isso o que vai alimentando suas esperanças de conseguir, de fato, viver a vida tranquila que almeja. Só que os eventos que lhe desamparam sempre chegam e, diante de tais situações, sua ação é sempre ir embora. De modo que, se aceitamos que *Arábia* se constitui a partir de uma organização em episódios e que elas expressam uma lógica de desenvolvimento processual do personagem, que expressa em última instância, o afinamento do corpo de Cristiano, a intensificação de uma dimensão traumática e que ambas são causadas por uma relação de desamparo, de perda das esperanças, então devemos justamente entender como esse processo é compreendido pelo próprio personagem, analisando sua narração. Nesse sentido, fazemos agora uma aproximação de *Arábia* com um outro filme de Leon Hirszman: *S. Bernardo* (Leon Hirszman, 1972).

### **3.3 - A narração em *Arábia*: entre o idealismo e o materialismo**

*S. Bernardo* é um filme de drama épico que conta a história de Paulo Honório (Othon Bastos), um mascate que se transformou em um rico fazendeiro, por meios lícitos e ilícitos. O longa-metragem é estruturado a partir da narração do protagonista, que reavalia suas memórias, em um processo de rememoração semelhante ao de Cristiano em *Arábia*. Embora haja uma série de oposições entre os personagens (a começar pelo fato de Paulo Honório ser um proprietário e Cristiano um despossuído), nos interessa trazer um conjunto de aproximações. Ambos acabam sozinhos e utilizam a narração de suas lembranças para reavaliar sua experiência. O processo de narrar suas memórias faz com que o personagem perceba os movimentos de sua própria consciência. No caso de Paulo Honório, ele notou a forma como submetia todas as pessoas, inclusive a esposa, à lógica das mercadorias. Cristiano, por meio de sua narração, percebeu como foi enganado pela crença no trabalho enquanto meio de emancipação.

Na análise que faz de *S. Bernardo*, Ismail Xavier (1997a) traz o conceito de *montagem vertical*<sup>74</sup> para tratar da narração. A noção eisensteiniana diz respeito à lógica assíncrona na relação entre som e imagem. Xavier descreve a aparição da montagem vertical no seguinte contexto:

Quando um filme se vale da presença simultânea de um discurso interior (palavras que evidenciam o movimento subjetivo da personagem num dado instante) e uma cena exterior que corresponde à situação prática vivida pela personagem enquanto pensa, expressa emoções, indecisões. (...) Vale lembrar que não basta a presença de uma locução a comentar as imagens para que tenhamos o verticalismo proposto por Eisenstein - é preciso ter um efeito de simultaneidade que preserve, ao mesmo tempo, a disjunção entre som e imagem, seu entrechoque, estranhamento (...) o filme se fazendo do conflito entre as diferenças de posturas associadas aos diferentes canais [do meio cinematográfico] (XAVIER, 1997a, p. 127 - 131)

Como se vê, a verticalidade da relação entre som e imagem acontece quando esses canais expressam alguma disjunção, dados exclusivos a um ou outro, potencializando o sentido daquilo que é visto e/ou escutado. Assim, gostaríamos de analisar como acontece a relação entre sons e imagens em *Arábia* a partir do momento que Cristiano assume a narração. Além disso, nos interessa entender o que essa montagem expressa sobre o personagem e sobre a trama como um todo.

Os dados iniciais são a distância temporal entre as “cenas exteriores” que mostram as situações práticas vividas por Cristiano no passado, e o “discurso interior” que expressa o tempo presente do personagem que expõe e analisa sua própria consciência. Conforme se desenrola a trama, os tempos vão se aproximando, bem como as consciências expressas nas imagens e nos sons. E esse trajeto coincide com um processo de compreensão da realidade, de perda de ilusões por parte do protagonista.

Assim que assume a narração, Cristiano diz que é igual a todo mundo, apesar de sua vida ter sido um pouco diferente. As imagens mostram ele soltando pipa com amigos no bairro

---

<sup>74</sup> XAVIER, Ismail. “O olhar e a voz: a narração multifocal no cinema e a cifra da história em *São Bernardo*”. *Revista Literatura e Sociedade*, São Paulo, nº 2, 1997a, p. 126 - 138. Neste artigo, o crítico analisa a relação entre som e imagem no filme de Hirszman, indicando como elas operam criando divergências, ampliando o sentido do que mostram as imagens. Sobre o conceito de montagem vertical, ver EISENSTEIN, Sergei. Da literatura ao Cinema: *uma tragédia americana*. In: XAVIER, Ismail. A experiência do cinema (antologia). Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2021, p. 165 - 175. Para uma análise mais aprofundada, não apenas sobre a narração em *S. Bernardo*, mas sobre as diversas formas de distanciamento utilizadas no filme, sobre a relação de Leon Hirszman com Bertolt Brecht no Brasil dos anos 1960 e 1970, ver LINO FILHO, Agnelo Bento. O truque e a técnica: representações do trabalho em *Lavoura arcaica* e *S. Bernardo*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 130, 2015.

onde havia sido criado, em um ambiente de coletividade (imagem 7). Só que no plano anterior, estava André lendo o caderno de memórias. O “ser igual a todo mundo” parece não incluir André, uma vez que ele é um jovem rapaz solitário. Há um sentido de negação da narração por meio da montagem. Ainda nesta sequência, há um outro momento, em que o narrador diz que não tinha quase nada e se arriscava por muito pouco, ao passo que as imagens complementam mostrando Cristiano e Luizinho fumando um baseado em um veículo aparentemente abandonado (imagem 25).

Essa contradição entre narração e imagem também acontece na cena seguinte, na plantação de mexericas, quando o lavrador conta a Cristiano a história de vida de Barreto, realçando os aspectos políticos, por meio da organização e das greves das quais o senhor havia participado. Há, então, um corte e Cristiano, apesar da história de união da classe trabalhadora, é mostrado sozinho no escuro. Sua voz sobreposta conta que ele decidiu cobrar o patrão, momento em que, de fato, ele se percebe só. Além de complementar o sentido da narração, vê-se como a montagem também atua em contradição com o que é encenado na diegese. Mostra-se algo, para logo em seguida, negá-lo. Desta maneira, podemos dizer que há dois modos de organização da montagem, considerada aqui enquanto modo de relacionar som e imagem: uma que opera por negações e outra, em chave positiva, complementando as imagens.

Na sequência das pedreiras, acompanhado de Nato e Luizinho, há dois momentos de complementação. O primeiro, acontece após a cena em que estão os três e mais um coadjuvante de costas almoçando no restaurante da empresa. Luizinho diz que não gosta de comer certas comidas. Antes disso, ele havia aparecido se sujando para fingir que havia trabalhado. Ele é mostrado como um trabalhador, digamos, sem qualidades. Há um corte e passamos a ver a paisagem do portão de saída da obra em que trabalham e a narração aparece para reiterar a falta de atrativos do colega, mas ela também complementa a imagem dizendo que ele havia sido demitido. O segundo momento é quando, após Nato ter lido a carta de sua mãe, as imagens passam a mostrar uma paisagem em movimento - provavelmente filmada de dentro de um veículo. Na banda sonora, Cristiano conta que seguiu a vida na estrada com Nato por quase três anos e que, nesse tempo, trabalhou em inúmeros empregos, morou em diversos lugares, etc. Imagem e som se complementam para mostrar o passar do tempo. As experiências de vida de Cristiano se somam às imagens do horizonte passando. Sobra espaço até para uma pequena ironia, quando ele diz que frequentou uma igreja evangélica por dois domingos e o corte mostra uma mulher fumando sob uma luz vermelha - índice da prostituição em oposição à castidade religiosa. Ao final desta parte do monólogo, ele diz que algo não saiu de sua cabeça enquanto trabalhava fazendo “reformas no puteiro de Dona Olga”. De modo que a figura de linguagem,

descrita acima, funcionou também para antecipar a informação que viria pela narração de que eles haviam trabalhado em um prostíbulo.

Há também todo esse jogo de antecipações: ora as imagens antecipam a voz, ora esta antecipa aquelas. Como exemplo, há a sequência com Antônio Carlos, que é introduzido pela narração sobreposta a uma imagem de Cristiano dormindo para que, em seguida, pelo corte, ele seja apresentado imageticamente. Ao fim desta cena, contudo, a montagem opera novamente por complementaridade, uma vez que ao final do diálogo dos dois, o homem diz que, se tivesse condições, trabalharia sozinho para economizar dinheiro e o protagonista responde que, se tivesse recursos, compraria uma empilhadeira. A narração retorna e diz que Antônio Carlos morreu de diabetes, como que reiterando o sentido do diálogo, isto é, enfatizando que o homem, que viveu em função do dinheiro e em detrimento do corpo - por razões não ditas, devemos assinalar -, morreu de uma doença. Há também uma questão ideológica nessa asserção, como comentada na segunda seção do primeiro capítulo. Podemos, assim, resumir em três modos as formas como atua a narração em *Arábia*: por negação, por complementaridade e por antecipação. Em vista dessa análise formal, seria interessante agora nos debruçarmos sobre o conteúdo propriamente da narração.

No início de sua trajetória, Cristiano parece não ter, *a priori*, consciência do papel da estrutura social em sua vida. De modo que o filme pode ser visto justamente como um processo de conscientização do protagonista, até que na última cena ele tem uma espécie de epifania e reconhece como foi enganado, que ele trabalhará mas jamais terá a vida amena que deseja. Mas até esse momento, em todo seu percurso, nos mais de dez anos que rodou pelas estradas de Minas Gerais, toda sua condição social passa mais ou menos naturalizada. Citamos novamente a cena do embate com o patrão. Cristiano ao narrar com voz sobreposta esta cena, fala em tom banalizado, como se a exploração de classes fosse algo normal. Nem o xingamento, nem a falta de pagamento são problematizados.

O mesmo acontece, ainda na sequência da plantação de mexericas, quando ele e Renan elencam os piores lugares para dormir (imagem 19). O primo do protagonista lhe entrega um colchão e um travesseiro para que Cristiano durma no chão e eles conversam sobre a precariedade de dormir em diversos locais e circunstâncias. O diálogo é banalizado, dito de modo desprezioso até demais. Há um certo exagero nessa tonalidade despreocupada com a condição social. Mas o estranhamento vem justamente desse lugar, em tratar um tema sensível de modo natural. O distanciamento da câmera, os corpos imóveis e as falas ditas sem uma emotividade esperada criam uma tensão com o conteúdo do diálogo, em que os personagens dizem ter dormido em pé na cadeia, na rua, etc.

Essa contradição entre a banalidade com que se trata um assunto sensível e a forma distanciada de encenação expressam a naturalização da estrutura social em sua consciência imediata. Cristiano não tinha, no momento da ação (da “cena exterior”), consciência de sua opressão. Isso se verifica também na ocasião, comentada acima, em que ele e Antônio Carlos elencam as melhores e piores cargas para se carregar (imagem 43). O tom naturalizado da conversa expressa a introjeção de sua própria exploração. É, novamente, o plano tableau distanciado e todo o estranhamento dos corpos no espaço e das falas que expressam alguma inquietação com a situação. O modo como Cristiano comenta, em seguida, com voz sobreposta à imagem, a morte do colega traz uma entonação extremamente banal: “Antônio Carlos morreu de diabetes, e eu fiquei na cidade, consegui uma cama limpa para dormir e um trabalho decente para fazer”. As imagens, em contraposição ao que é dito na banda sonora, mostram uma chaminé de fábrica e o personagem carregando lenha para um forno industrial.

Pode-se inferir dessa relação construída pela montagem que a consciência expressa por Cristiano em sua narração é diferente daquela contida nas imagens. Uma vez que sua natureza é de caráter indexical, as imagens têm um sentido bastante concreto. A abstração se dá pelas relações feitas entre elas e os sons e entre duas imagens distintas. Assim, ainda que Cristiano não perceba de maneira crítica o trabalho ou, de modo mais amplo, as relações sociais de produção que lhe afetam, as imagens propriamente sempre retornam a esse tema. Quer dizer, o trabalho é algo que permeia todas as memórias escritas no caderno, algo que, de tão presente, parece ter parado de ser questionado. Apenas na conclusão, quando o personagem se percebe completamente sozinho, em um momento raro de epifania, ele expressa em seu monólogo uma espécie de síntese de sua compreensão acerca de seu percurso. É o momento único do filme em que ele esboça tal percepção acerca de sua realidade concreta *enquanto um trabalhador*. Como se toda sua trajetória tivesse culminado neste momento, ou seja, todo seu percurso o levou a uma percepção de sua realidade social.

Neste momento, retomamos a noção de épico, definido anteriormente em oposição ao drama clássico aristotélico, enquanto uma oposição entre o forte encadeamento causal de cenas que acontecem sempre no tempo presente, e uma modalidade dramática em que o tempo e o espaço são dilatados e a montagem explicita um narrador concreto. A partir de agora, tratamos do épico em seu caráter materialista e, nesse sentido, ele passa a se opor a uma estética dita idealista. Inclusive, Augusto Boal (2019), fala sobre como o termo épico não é exatamente o mais apropriado para se referir a estética estudada por Brecht. Segundo o dramaturgo brasileiro, o termo correto seria mesmo o de uma *poética marxista*. Isso porque a teoria brechtiana transcende, segundo Boal, o campo teatral e se configura como uma estética completa,

abrangendo os mais diversos campos e gêneros da arte. Além disso, o caráter marxista teria a ver não exatamente com uma postura política, embora ela esteja presente, mas sobretudo com o caráter materialista do drama encenado. Este, por sua vez, tem relação com o desenvolvimento do personagem que, ao contrário do drama clássico aristotélico e idealista, não é plenamente sujeito de suas ações, isto é, não goza de uma liberdade abstrata em que ele age somente segundo seu desejo. Na poética materialista

O personagem não é *livre*, em absoluto. É *objeto-sujeito!* (...) Se, por um lado, para a Poética idealista, o pensamento condiciona o ser social, por outro lado, para a Poética marxista, o ser social condiciona o pensamento social. Para Hegel, o espírito cria a ação dramática; para Brecht, a relação social do personagem cria a ação dramática. (BOAL, 2019, p. 108-109)

Lembramos que onde se lê “marxista”, optamos por utilizar o termo materialista, para tentar focar mais na dimensão estético-metodológica do que política do termo. Em tese, na poética idealista, não há contradição entre o pensamento e as ações do herói, que se desenvolve segundo sua livre vontade<sup>75</sup>. Conceber o drama de forma materialista, ao contrário, nos leva a procurar analisar nosso objeto a partir da relação entre a consciência do personagem, sua existência social e suas ações: ele não faz o que quer; ele age em relação a uma estrutura social<sup>76</sup>. Aliás, não só apenas seu desejo é condicionado por essas estruturas, como elas também o impedem de se realizar.

Assim, podemos perceber que, no tipo de drama identificado em *Arábia* e conforme vimos demonstrando, o personagem é um sujeito da classe trabalhadora periférica, de origem bastante humilde, sem muita intimidade com as letras, como ele mesmo diz, e da base da divisão social do trabalho, exercendo os trabalhos mais precarizados e sem requisitos de qualificação. Seu objetivo, de saída, é deixar o mundo do crime. Por isso, ele inicia sua

<sup>75</sup> Para Ana Cotrim, leitora de Lukács, “o caráter abstrato do idealismo se caracteriza por desconsiderar a atividade prática sensível como atividade própria e definidora do ser social, e com isso limitar o caráter ativo humano no âmbito exclusivo do pensamento. A abstração do idealismo não é a falsa consciência em geral, ou a atividade com falsa consciência, mas sim a consideração de que o caráter ativo se restringe à atividade ideal, não prática, objetiva.” (COTRIM, 2016, p. 260). Então, a estética idealista considera o indivíduo a partir de seu pensamento, ao passo que na poética materialista, a ação adquire centralidade.

<sup>76</sup> Quem desenvolve essa ideia da representação da estrutura social é o teórico do romance György Lukács. Para ele, a obra de arte narrativa constitui um universo fechado, dotado de uma *totalidade*. Esta, por sua vez, é dada na estrutura social, isto é, pela divisão social do trabalho, de modo que os personagens e suas ações são sempre marcados por sua posição de classe que, em consequência, são também atravessados por questões de raça e gênero. Lukács concebe que, nas sociedades capitalistas, os objetivos individuais estão desvinculados dos interesses coletivos, justamente pela divisão de classes, e seria deste fato objetivo que emergiriam os conflitos narrativos, o drama propriamente dito na estética materialista. Segundo o autor húngaro, em uma sociedade como a Antiga, por exemplo, em que haveria uma menor complexidade da divisão social do trabalho, a oposição entre indivíduo e sociedade é mais rarefeita e, desta forma, puderam emergir os grandes heróis cuja ação era representativa não apenas de sua classe, mas de toda a sociedade.

trajetória nas estradas em busca de trabalho. Sua concepção é a de que, trabalhando, ele conseguirá viver melhor. Assim, Cristiano inicia seu caminho de acordo apenas com essa sua suposta livre vontade de adquirir alguma ascensão social via trabalho. No entanto, sua experiência concreta vai impondo limites aos seus planos e, em consequência disso, sua concepção acerca da realidade vai se modificando até o final. Como apontamos, o percurso narrativo de *Arábia* mostra justamente um trabalhador que toma consciência de que o trabalho não é exatamente uma ferramenta de emancipação, mas antes, de exploração. É uma passagem da perspectiva idealista à materialista.

Nesse sentido, cada um dos episódios cumpre uma tarefa específica, que é desmistificar as crenças iniciais de Cristiano. Há diversos momentos no filme em que o personagem diz ter vivido algo ou ouvido alguma história que não saiu de sua cabeça, como a biografia de Barreto ou o atropelamento na estrada. Esses elementos vão sedimentando no personagem uma compreensão da realidade que ele não tinha no início. E, como dissemos acima, esses momentos-chave são sintetizados em cenas que fazem uso dos efeitos de distanciamento, que contrapõem a banalização expressa na narração com o estranhamento da encenação. Contradição que expressa o processo de formação pelo qual passava o protagonista.

A suposta liberdade que Cristiano acredita ter quando cai na estrada é construída muito com base em seu passado, antes da narrativa contada no filme. Ele diz que tinha muito pouco e se arriscava por quase nada e, em seguida, acabou encarcerado por isso. Então, comparativamente, quando ele sai da cadeia e quer se distanciar do que lhe privou de sua liberdade, é verossímil que a vida na estrada e nos trabalhos regulares lhe pareçam mais emancipadores. Quando analisamos o uso da canção *Homem na estrada* no filme, verificamos que ela tem um caráter de expor os desejos de Cristiano. A música narra a história de um ex-presidiário que abandona a vida no crime e passa a ter o objetivo de ficar rico para viver melhor - tal como o protagonista de *Arábia*. Essa concepção é explicitada também no começo da sequência em que ele passa a trabalhar na pedreira, junto com Nato e Luizinho. Em certo momento, o personagem diz que se não estivesse trabalhando, estaria deixando os outros passarem em sua frente. Diz ainda que queria "mais e mais trabalho". As imagens que compõem a cena com a narração, mostram um plano das mãos de Cristiano abrindo sua mala e retirando um chinelo havaianas, uma blusa de lã e uma camisa do time de futebol Atlético-MG. Em seguida, há um corte e o personagem é mostrado sozinho em seu quarto olhando pela janela, como que encarando o futuro. Outro corte e ele está trabalhando nas pedreiras em frente a uma estrada. Por meio da montagem, as imagens do trabalho se vinculam aos desejos do personagem - por mais que isso lhe passe relativamente despercebido.

A fala de Cristiano expressa um certo individualismo, baseado na crença de que ele depende somente de seu trabalho para ascender. Contudo, ele também sabe que se não trabalhar, não sobreviverá - ficará para trás. Há a consciência de um cenário de concorrência com os outros trabalhadores. Tal percepção está em continuidade com a sequência anterior, na plantação de mexericas, quando sua experiência concreta havia lhe mostrado que ele estava sozinho no momento de cobrar o patrão, mesmo tendo ouvido dos outros trabalhadores a história de organização e luta do movimento vinculado à Barreto. Percebemos, assim, como a função da montagem episódica é estruturar a narrativa ao redor de uma ideia que se desenvolve, mais do que a partir da cronologia. A cena anterior justificou a concepção adotada por Cristiano na sequência atual que, por sua vez, será desconstruída na subsequente.

Ainda na sequência das pedreiras, a ideia de uma concorrência entre os trabalhadores é enfraquecida pelos laços que Cristiano estabelece sobretudo com Nato, companheiro com quem passou mais de três anos viajando e trabalhando. Eles se separam quando o protagonista atropela alguém na estrada e, por medo de ser preso, prefere ir embora. Em seguida, tem início a cena com Antônio Carlos, em que eles trabalham e conversam sobre as piores e melhores cargas para se carregar. É uma cena filmada em plano *tableau*, frontal e distanciado, com corpos fixos no espaço, diálogo sintético e a resolução banalizada como dissemos. Mas agora, interessa observar que, se na sequência imediatamente anterior, o protagonista acreditava que alcançaria alguma liberdade trabalhando, nesta ele parece ter alguma consciência de que não: se tivesse dinheiro, compraria uma empilhadeira, ou seja, preferiria trabalhar menos. Então, aquilo que na sequência anterior passava naturalizado e despercebido, se transforma em ação consciente no episódio seguinte.

Vemos, assim, que a trama é estruturada em função de um processo em que o personagem vai se apercebendo da existência de uma estrutura que o precede e o excede, e que faz com que ele tenha que voltar à estrada para recomeçar sempre e de novo. É por enfrentar o patrão que ele vai embora da plantação de mexericas, é por atropelar alguém na estrada à noite que ele abandona Nato e é por trabalhar em uma fábrica de alumínio que esgota seu corpo que ele sucumbe e entra em coma. Até no episódio com Ana, o ápice de uma postura, digamos, idealista, no sentido de que Cristiano imaginava poder viver uma vida baseada no amor romântico com a mulher, o que o faz partir é o aborto espontâneo sofrido por ela. São todas questões que trazem problemas de fundo social que guiam suas ações e movimentam sua vida, mas isso ele jamais percebe no momento atual da encenação, de forma imediata. É pela mediação da lembrança e da narração de sua vida que ele toma consciência, ou seja, é a

forma épica, com seus efeitos de distanciamento, que cria as condições para ele perceber criticamente sua realidade.

Então, algo que para o personagem passa relativamente despercebido, não o é para a construção de seu drama. As imagens, que jamais deixam de mostrar Cristiano e os colegas trabalhando, contam a história de um homem cuja história nunca se desconecta dos seus trabalhos, de sua posição de classe. Só que o protagonista só toma consciência de que sua vida se desenvolveu de um modo determinado, que ele não era o sujeito livre que acreditava, ao final da trama, quando todas suas outras relações já haviam sido dissolvidas. Desta forma, talvez possamos dizer que a principal contradição enfrentada pela montagem em *Arábia* é entre o materialismo das imagens e o chamado idealismo do discurso oral do narrador, no sentido de que ele narra sua história sem perceber os fatores que o colocam em movimento - ou melhor, percebendo-os *a posteriori*. Sem notar que a estrada, como símbolo do recomeço, tal como cantado pelos Racionais ("um homem na estrada recomeça sua vida, sua finalidade: a sua liberdade" com diz o verso inicial da canção), só é efeito de uma necessidade anterior de se mudar para trabalhar e viver.

De modo que essa tensão, entre o que o personagem narra e o que as imagens mostram, se desdobra até o ápice na última cena do filme, em que Cristiano tem uma epifania (imagens 48-52). Nesse momento, em que ele percebe a influência das relações sociais em sua vida e como elas o privaram de realizar seus planos, o descompasso entre som e imagem muda. Se antes, Cristiano narrava imagens do passado, nesta cena, sua voz está quase sincronizada com o momento. A construção da sequência o insere no mesmo tempo-espaço, com a voz sobreposta, enquanto narrador e personagem. Sua ação, então, resulta de uma análise do seu tempo presente, mas como um resultado da apreciação de toda sua história pregressa também: sendo um trabalhador, ele jamais alcançaria a espécie de emancipação que almejava.

Assim, em linhas gerais, neste processo de conscientização do personagem, a montagem e o processo narrativo são ferramentas fundamentais. São elas que constroem, primeiro pela dessincronização entre som e imagem e, depois, pelo reencontro entre ambas, o processo de desalienação de Cristiano. A cena final, em que narração e imagens estão próximas em relação ao local e ao tempo, representa como que a sincronia da consciência do narrador com aquilo que as imagens vinham mostrando desde o início: a impossibilidade de desvincular o personagem de sua posição na estrutura social, isto é, ele enquanto um trabalhador da base da divisão social do trabalho. Pois, fosse Cristiano um fazendeiro, tal como seu patrão na sequência da plantação de mexericas, toda a trama de sua vida seria outra, suas ações se dariam em outro sentido. A começar que ele estaria do lado de lá na cena do confronto com o chefe.

Xingaria e não seria xingado. Mais do que isso: continuaria em suas terras e não teria que partir. A estrada, enquanto símbolo do recomeço, expressa a *necessidade* de partir. Cristiano o faz porque não tem propriedade alguma, se tivesse, não precisaria - e nem seria viável - buscar o próximo lugar.

Desta forma, assumindo que são condições sociais bastante concretas que tensionam o drama do personagem-narrador, podemos avançar mais um pouco na compreensão dos usos das técnicas de distanciamento em *Arábia*, pois percebemos que elas ocorrem em momentos bastante específicos e não de forma arbitrária. Como mostramos acima, todas as situações em que há uma postura distanciada da câmera e/ou do narrador são eventos em que a condição social do personagem é tematizada, mostrando uma contradição entre a imagem (encenação do passado) e o som (narração no presente) dada a partir da relação entre comentário banalizado e distanciamento da cena. São nas ocasiões em que ele se refere a ter sido preso, às condições precárias - para não dizer desumanas - em que dormiu, à organização e luta dos trabalhadores, ao confronto com o patrão, às piores cargas para se carregar, que é adotada uma posição estranhada em relação à cena. No conjunto, elas expressam os momentos que talvez tenham passado naturalizados durante sua experiência concreta, mas que o inquietaram durante a construção da narração, de modo que conforme ele conclui a narração, se aproximando do final do filme, há um momento epifânico em que passado e presente se encontram, consciência da realidade e a própria realidade do personagem. De modo que *Arábia* talvez também possa ser entendido como um épico de tomada de consciência de um trabalhador periférico da base da divisão social do trabalho acerca de suas próprias condições.

Assim, *Arábia* divide a narrativa em um drama clássico, associado à André e determinado por sua posição de classe, e um drama de tipo épico, vinculado a Cristiano enquanto um trabalhador. Analisamos a montagem dos episódios e concluímos que eles expressam a repetição de um ciclo em que se intensifica o sentimento de desamparo na trajetória do protagonista - figura por ele percebida apenas na sequência final. E, por fim, investigamos a relação entre narração e imagens e chegamos ao resultado de que Cristiano vai paulatinamente abandonando uma perspectiva idealista e chegando a uma conclusão concreta de sua situação como um trabalhador, de modo que a assincronia entre os tempos da imagem e do som vai se convertendo em sincronia ao fim, momento de sua tomada de consciência.

*Pessoas como Rakhmetov são uma raridade. Eu encontrei oito exemplares dessa espécie (incluindo duas mulheres). Não tinham nada em comum, exceto uma coisa.*

Nikolai Tchernichevski

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, retomando o percurso da exposição, vimos que *Arábia* é um filme realista que constrói um discurso sobre paisagens periféricas de uma maneira tal que conjuga elementos como locações reais e personagens-atores, porém submetendo-os aos artifícios da linguagem cinematográfica. Inicialmente, assinalamos como a iluminação, a construção dos enquadramentos e o jogo atoral funcionam a fim de produzir uma encenação cujo objetivo é causar algum estranhamento. Em seguida, passamos a analisar os discursos acerca das paisagens étnicas e midiáticas, mas sobretudo ideológicas e percebemos como o filme articula uma série de oposições em cada um dos episódios vinculados a espaços particulares. Primeiro, há uma ambiguidade na forma como se apropriam do personagem Barreto, depois há uma polarização entre tipos distintos de trabalhadores (Nato e Luizinho). Sobretudo, há uma distinção entre os discursos de André e Cristiano sobre a vila operária e a fábrica que se baseia na posição de classe de cada um, de modo que o primeiro a experimenta da janela de seu quarto enquanto o outro efetivamente trabalha.

Essa contradição entre os pontos de vista distintos são opostos no filme por uma passagem de personagem focal que engendra a estrutura da narrativa. Com base na teoria da narrativa cinematográfica ou *narratologia*, chegamos à conclusão que é André o responsável pela ocularização do filme, ao passo que Cristiano é o personagem focal. O elemento que justifica essa posição é a identificação distanciada, causada pela cumplicidade de um olhar que ora se assume da mesma perspectiva, ora se distancia refletindo inclusive na dimensão formal da encenação. Conforme o esquema, sustentamos que André, o narrador ocular, é quem determina a dinâmica formal do relato, enquanto que Cristiano traz seu conteúdo (as memórias, a ordem da narrativa e as situações). Fizemos ainda um breve apanhado histórico do desenvolvimento dessa estrutura identificada e distanciada ao longo da história do cinema brasileiro, demonstrando que, no contexto de produção imediatamente anterior à *Arábia*, o que se tinha era uma identificação distanciada do personagem de classe média em relação a sua própria classe, estrutura que nosso objeto subverte ao mostrar o personagem da baixa classe

média periférica buscando o contato com o trabalhador - dado fundamental que estrutura todo filme.

*Arábia* se configura como expressão de um gesto de ir ao encontro do outro de classe. O longa-metragem afirma um discurso em que a tomada de consciência do trabalhador é partilhada pelo outro de classe na medida em que ele toma contato com suas experiências concretas - ou seja, uma atividade conjunta, uma aliança de classes particular. Com base nisso, demonstramos como a estrutura que sustenta *Arábia* acaba reproduzindo e formalizando esteticamente uma situação concreta, na qual especificamente o diretor Affonso Uchôa afirmava não ter se reconhecido plenamente no universo acadêmico, tendo efetuado um movimento de retorno a seu bairro de origem e redescobrimo os personagens de lá, a fim de criar obras com as quais ele pudesse ter um maior grau de identificação.

Além disso, no último capítulo, mostramos como a separação do filme em duas partes polariza duas formas distintas de construção dramática. A primeira, vinculada a André, é construída segundo os parâmetros do drama clássico, com um forte encadeamento causal entre as cenas, a representação sempre no tempo presente e atual, com uma relação entre narrador e personagem tal que eles descobrem juntos os conflitos da trama. Como vimos, essa forma de construção do drama clássico propicia uma representação que se pauta, em *Arábia*, nas sensações imediatas do corpo do personagem em relação ao que causa seu drama - a fábrica de alumínio, no caso. Entretanto, quando há a passagem de foco para Cristiano, toda a situação muda e, agora, permeado de uma série de eventos afetivo-performativos que tornam a montagem mais dinâmica, *Arábia* passa a ser estruturado como um épico de formação de um personagem trabalhador. Há a dilatação espaço-temporal que se divide em episódios e a narração explícita em voz sobreposta do personagem-narrador, que já conhece toda a história. Por isso, ao invés da forte cronologia, passa a haver uma continuidade com base na lógica interna do discurso construído pelo narrador.

Por meio da análise da montagem e da narração, pudemos perceber que os episódios guardam uma lógica cíclica em que um sentimento de desamparo vai tomando conta do personagem até o clímax do filme, quando ele tem uma epifania em que se percebe enganado, sozinho e impotente diante da exploração do trabalho. Além disso, a narração de Cristiano mostra esse percurso, de uma posição idealista e iludida com o mundo do trabalho, ao choque com a realidade por meio da contraposição entre imagem e discurso ora que, inicialmente se mostram distantes, mas vão adquirindo sincronia até culminar no momento final do monólogo interior. *Arábia*, então, passa a ser entendido como o épico de formação de um trabalhador acerca de sua própria condição.

No conjunto, *Arábia* é um filme realista que mostra a relação entre um personagem de branco de uma classe média periférica e um trabalhador. Tal associação se dá na leitura que o primeiro faz do caderno de memórias do segundo. Essa estrutura que sustenta a narrativa, também determina a posição de André como narrador ocular da história, ao passo que Cristiano representa o foco narrativo. Essa interação particular entre os personagens altera a representação das relações de classe de um certo conjunto de filmes da história do cinema brasileiro marcado pela má consciência e pela identificação distanciada. Com base no método de Jean-Claude Bernardet, verificamos que a estrutura narrativa dialoga com a inserção social dos autores, em particular Affonso Uchôa, com o ator Aristides de Sousa, que interpreta o protagonista do longa-metragem. Avançando na análise estética das duas partes, verificamos que elas trazem dois tipos opostos de drama: o clássico e o épico. Além disso, na sequência de Cristiano, há também uma passagem da poética idealista à materialista.

No final, *Arábia* parece apontar para dois lugares: o uso do épico como forma de dar conta de contextos sociais mais amplos e a necessidade de uma representação materialista dos trabalhadores, recuperando uma compreensão da totalidade social, a partir da divisão social do trabalho e desenvolvendo os conflitos narrativos a partir dessa determinante. Ou seja, esteticamente, *Arábia* defende a superação tanto do drama clássico que não ultrapassa a encenação da percepção sensível da realidade, como do idealismo que não toma consciência do caráter determinante das condições sociais nas ações dos personagens - ambos apontados como perspectivas particulares de classe e, portanto, ideológicas.

## Referências

- 41ª Mostra - João Dumans e Aristides de Sousa, de Arábia. Produção de Mostra Internacional de Cinema em São Paulo, 2017, 3 min., son., color.. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0BZ5VJX3VpI>>. Acesso em: 25.05.2023.
- ALEA, Tomás Gutiérrez. Identificação e distanciamento. Aristóteles e Brecht. In: ALEA, Tomás Gutiérrez. Dialética do espectador. São Paulo: Summus, 1984, p. 55-67
- ALTHUSSER, Louis. Sobre a reprodução. Petrópolis: Vozes, 2008.
- ANTUNES, Ricardo. Os sentidos do trabalho. São Paulo: Boitempo, 2009.
- BAZIN, André. Montagem proibida. In: BAZIN, André. O que é o cinema? São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 83 - 94.
- BENTES, Ivana. “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome”. *Alceu*. Rio de Janeiro, v. 8, °.15, jul./dez 2007, p. 242 - 255.
- BERNARDET. Jean-Claude. Brasil em tempo de cinema. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- \_\_\_\_\_. Cineastas e imagens do povo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- \_\_\_\_\_. Operário, personagem emergente. *Artepensamento*, 2005. Disponível em: <https://artepensamento.com.br/item/operario-personagem-emergente/>. Acesso em: 20.05.2023.
- BOAL, Augusto. Teatro do oprimido e outras poéticas políticas. São Paulo: Editora 34, 2019.
- BRECHT, Bertolt. Estudos sobre teatro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- CANDIDO, Antonio. “Dialética da Malandragem (caracterização das Memórias de um sargento de milícias)”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo - SP, nº 8, 1970, p. 67-89.
- \_\_\_\_\_. Crítica e Sociologia (tentativa de esclarecimento). In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2019, p. 13 - 25
- CHIARETTI, Maria; ARAÚJO, Mateus. “A periferia reimaginada: uma conversa com Affonso Uchôa”. *Aniki*. Lisboa. nº 2, vol. 7, 2020, p. 192-211.
- CHION, Michel. A audiovisualização: som e imagem no cinema. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.
- COSTA, Fernando Morais da. “Mil e uma noites, Arábia, vozes de narradores, sons ambientes, silêncios, crise, trabalhismo”. *C-Legenda*. Niterói - RJ, nº 38/39, 2020, p. 160 - 175.
- COSTA JR., Edson. “Memories from the darkness in the films of Pedro Costa and Affonso Uchôa.” *Comparative Cinema*, Vol. IX, nº 17, 2021, p. 38-56.

\_\_\_\_\_. “Trabalhadores precarizados e a estética do cansaço no recente cinema de ficção brasileiro.” *Compós*. Imperatriz - MA, nº 31, jun/2022.

COTRIM, Ana. Literatura e realismo em György Lukács. Porto Alegre: Zouk, 2016.

DEL RIO, Elena. Deleuze and the cinemas of performance. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2008.

DELEUZE, Gilles. Cinema 2 – A imagem-tempo. São Paulo: Editora 34, 2018.

EISENSTEIN, Sergei. Da literatura ao Cinema: *uma tragédia americana*. In: XAVIER, Ismail. A experiência do cinema (antologia). Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2021, p. 165 - 175.

FLORES, Luís. “Mil e uma noites na cidade industrial: o realismo em Arábia”. *Significação*, São Paulo - SP, v. 47, nº 53, jan-jun. 2020, p. 90 - 109.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: FOUCAULT, Michel. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 411 - 422.

GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. Cinema: repercussões em caixa ideológica (as idéias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro). São Paulo: Brasiliense, 1983.

GENETTE, Gérard. Figuras III. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GRAGNANI, Juliana; MESQUITA, Lígia. *O ex-presidiário que virou ator premiado, foi preso antes de gravar novo filme e se viu na tela dentro de uma cela*. BBC News Brasil. 27 de Outubro de 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-41699375>. Acesso em: 14 de julho de 2023.

GUIMARÃES, César. “Desolação capitalista e resistência subjetiva em Arábia”. In: Catálogo do Forumdoc.bh.2017. 2017, p. 243 - 249.

GUTFREIND, Cristiane Freitas; VASSALI, Maurício. “O narrador em Arábia (2017): relato íntimo de um trabalhador”. *Imagofagia*. Buenos Aires, nº 24, 2021, p. 122 - 142.

JAMESON, Fredric. Marcas do visível. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

JOST; François; GAUDREAULT, André. A narrativa cinematográfica. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009

LINO FILHO, Agnelo Bento. O truque e a técnica: representações do trabalho em *Lavoura arcaica* e *S. Bernardo*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 130, 2015

LUKÁCS, György. O romance como epopéia burguesa. In.: Arte e sociedade: escritos estéticos 1932 - 1967. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009, p. 193 - 243.

- MATTOS, Marcelo Badaró. A classe trabalhadora: de Marx ao nosso tempo. São Paulo: Boitempo, 2019.
- MARGULIES, Ivone. Filmes de Plásticos's plural realism. *Film Quarterly*, v. 74, nº 2, 2020, p. 39 – 46.
- MARANHA, Maria Jardim. O cinema político de Straub-Huillet e Pedro Costa. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparatistas) - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa, p. 174. 2021.
- MOURA, Clóvis. Sincretismo, assimilação, acomodação, aculturação e luta de classes. In.: MOURA, Clóvis. *Sociologia do negro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2019, p. 59 - 88.
- NAGIB, Lúcia. A utopia no cinema brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Campinas: Papyrus, 2005.
- OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo. Campinas: Papyrus, 2013.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003
- PERES, Pedro V.: “As estratégias estéticas de Arábia em perspectiva comparada.” In: XXII ENCONTRO DA SOCINE, 2018, Goiânia. Anais eletrônicos, São Paulo, 2018. 878 - 883.
- RAMOS, Fernão. “Má-consciência, crueldade e 'narcisismo às avessas' no cinema brasileiro contemporâneo” *Comunicação & Informação*, Goiânia, v. 5, nº 1/2, janeiro de 2002, p. 13-24 \_\_\_\_\_ . A Retomada: nação inviável, narcisismo às avessas e má consciência. In: RAMOS, Fernão, SCHVARZMAN, Sheila. *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc, 2018. p. 410 - 471.
- RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.
- ROCHA, João Cezar de Castro. “A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: ‘a dialética da marginalidade’”. *Letras*, Santa Maria - RS, nº 32, jun/2006, p. 23–70.
- ROSENFELD, Anatol. Brecht e o teatro épico. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- SAFATLE, Vladimir. O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- SHAVIRO, Steven. *The cinematic body*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.
- SOBCHACK, Vivian. *The Address of the eye: a phenomenology of film experience*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- SOUTO, Mariana. *Infiltrados e invasores*. Salvador: EDUFBA, 2019.
- VIEIRA JR., Erly. Corpos, paisagens e heterotopias. In: VIEIRA, JR., Erly. *Realismo sensório no cinema contemporâneo*. Vitória: EDUFES, 2020, p. 92 - 135.

XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2019.

\_\_\_\_\_. “Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 1990”. *Aniki*, Lisboa, vol. 5, nº 2, 2018, p. 311-332.

\_\_\_\_\_. Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. “O olhar e a voz: a narração multifocal no cinema e a cifra da história em São Bernardo”. *Revista Literatura e Sociedade*, São Paulo, nº 2, 1997a, p. 126 - 138.

\_\_\_\_\_. “Olhar Neutro e Banalização: O que isso, companheiro?”. *Praga*, São Paulo, nº 3, 1997b, p. 141-153.