



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

**O despertar do sonho: trabalhadores e figurações oníricas
no cinema moderno brasileiro**

Leonardo Guimarães Rabelo do Amaral

Belo Horizonte

Outubro/2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

**O despertar do sonho: trabalhadores e figurações oníricas
no cinema moderno brasileiro**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Comunicação Social.

Área de concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea
Orientadora: Cláudia Cardoso Mesquita
Linha de Pesquisa: Pragmáticas da Imagem

Belo Horizonte
Outubro/2021

301.16 Amaral, Leonardo Guimarães Rabelo do.
A485d O despertar do sonho [manuscrito]: trabalhadores e
2021 figuras oníricas no cinema moderno brasileiro / Leonardo
 Guimarães Rabelo do Amaral. - 2021.
 298 p.
 Orientadora: Cláudia Cardoso Mesquita.

 Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais,
 Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
 Inclui bibliografia.

1. Comunicação – Teses. 2. Cinema brasileiro - Teses.
 I. Mesquita, Cláudia Cardoso, 1959-. II. Universidade
 Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências
 Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

Ata da Defesa de Tese de **LEONARDO GUIMARÃES RABELO DO AMARAL**

Número de Registro na UFMG: 2017663543

Às quatorze horas do dia vinte de outubro de 2021, na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais reuniu-se a comissão examinadora, constituída pelos professores doutores Luís Alberto Rocha Melo (UFJF) e Eduardo Victorio Morettin (USP) e pelas professoras doutoras Cláudia Cardoso Mesquita (Orientadora - UFMG), Roberta Oliveira Veiga (UFMG) e Mariana Souto de Melo Silva (UnB). A comissão reuniu-se para julgar o trabalho final do aluno do doutorado Leonardo Guimarães Rabelo do Amaral, intitulado "**O despertar do sonho: trabalhadores e figuras oníricas no Cinema Moderno Brasileiro**", requisito final para obtenção do Grau de Doutor em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, área de concentração Comunicação e Sociabilidade Contemporânea, linha de pesquisa Pragmáticas da Imagem. Abrindo a sessão, a orientadora e presidente da comissão, professora Cláudia Cardoso Mesquita apresentou a banca, e em seguida passou a palavra ao candidato para apresentação de seu trabalho final. Após a apresentação, seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa de Leonardo Guimarães Rabelo do Amaral. Logo após, a Comissão se reuniu, sem a presença do candidato e do público, para julgamento e expedição do resultado final. A Comissão Examinadora julgou o candidato **apto a receber o grau de Doutor em Comunicação Social**. O resultado final foi comunicado publicamente ao candidato pela Presidente da Comissão que encerrou a sessão, lavrando assim, o presente documento, que será assinado por todos os membros participantes da Comissão Examinadora. Belo Horizonte, 20 de outubro de 2021.

Prof^ª. Dr^ª. Cláudia Cardoso Mesquita (Orientadora - UFMG)

Prof^ª. Dr^ª. Roberta Oliveira Veiga (UFMG)

Prof^ª. Dr^ª. Mariana Souto de Melo Silva (UnB)

Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo (UFJF)

Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin (USP)

Assinatura dos membros da banca examinadora:



Documento assinado eletronicamente por **Claudia Cardoso Mesquita, Professora do Magistério Superior**, em 20/10/2021, às 23:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Victorio Morettin, Usuário Externo**, em 25/10/2021, às 13:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mariana Souto de Melo Silva, Usuário Externo**, em 25/10/2021, às 13:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luís Alberto Rocha Melo, Usuário Externo**, em 25/10/2021, às 17:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Roberta Oliveira Veiga, Professora do Magistério Superior**, em 26/10/2021, às 10:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1031082** e o código CRC **7327CDE1**.

*Ao presidente Luiz Inácio Lula da Silva, um operário
que um dia sonhou ser presidente do Brasil - e foi.*

*À minha mãe, Zuleica, pela dedicação, carinho e amor e por
ter sempre acreditado na educação como ferramenta do mundo.*

*Ao meu pai, Nízio, pelo afeto e amor e por me mostrar
sempre a dignidade do trabalho e suas transformações sociais.*

*À amiga Berenice, pelo carinho e ensinamentos de anos, uma
trabalhadora guerreira cuja fé no trabalho é uma grande iluminação.*

*Ao amigo Giovanni Gódoi (in memoriam), pela amizade eterna
e por compartilharmos juntos a cinefilia desde crianças.*

*Ao amigo Geraldo Veloso (in memoriam), pela amizade e
ensinamentos, por ser o grande farol no mar do Cinema Brasileiro.*

Agradecimentos

Esta tese foi uma grande companheira durante pouco mais de quatro anos. Talvez tenham sido alguns dos anos mais complicados, por uma série de acontecimentos no Brasil e na vida. O doutorado teve início em 2017, em um país que já demonstrava seus primeiros entraves após o golpe contra a presidente Dilma Rousseff em 2016. Vivemos, nos treze anos anteriores, um oásis político, social e econômico, que garantiu que muitos brasileiros tivessem acesso à educação, ao ensino superior e aos programas de pós-graduação em universidades públicas. Os anos do Partido dos Trabalhadores (PT) no governo federal foram cruciais para um Brasil menos desigual e mais humano. A erradicação da fome, a garantia dos direitos trabalhistas e o acesso aos bens públicos permitiram que muitos trabalhadores e pessoas na linha da pobreza pudessem, pela primeira vez, alcançar uma dignidade mínima em suas existências. Por isso, os primeiros agradecimentos dessa tese só poderiam ser aos ex-presidentes Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff, por tudo que fizeram por essa nação e por terem me dado a grande oportunidade de cursar um ensino superior de qualidade e gratuito, tendo sido possível alcançar um doutoramento, o primeiro da minha família (meus avós sequer tiveram a oportunidade de concluir o ensino fundamental).

Agradeço também ao fomento da CAPES, que recebi a partir do terceiro ano de doutorado, fundamental para que o trabalho fosse desenvolvido com melhores condições, já que os primeiros dois anos não ofereceram as possibilidades ideais de trabalho. Há de se valorizar sempre a pesquisa nacional em seus diversos âmbitos. Um agradecimento mais do que especial ao amigo e colega de pós, Luís Fernando Moura, por todas as nossas lutas pela bolsa de pesquisa e por todas as palavras amigas e conselhos ao longo de todos esses anos. Um agradecimento ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG e sua secretaria, em especial para os professores Ângela Marques e Eduardo de Jesus, em seu período na coordenação do PPGCOM. Um muito obrigado também ao grupo de pesquisa Poéticas da Experiência e aos professores César Guimarães, André Brasil, Anna Karina Bartolomeu, Nísio Teixeira e aos colegas que fizeram parte da linha de pesquisa Pragmáticas da Imagem - Letícia Marotta, João Rabelo, Ana Luiza Coimbra, Naara Fontinele, Vinícius Andrade, Luís Flores, Tomyo Ito, Julio Figueroa, Ana Siqueira, Glauro Cardoso Vale, Cícero Pedro, Júlia Bernstein, Ousmane Sané, Alessandra Brito, Fábio Rodrigues Filho, Tati Carvalho Costa, Lara Magalhães, Aiano Bemfica, Pedro Veras, Guilherme Cury, Cris Lima, Carla Maia, Bernard Belisário, João Dumans, Tatiana Hora, Bárbara França, Marina Fonseca, Breno Henrique, Marcelo Miranda e ao saudoso amigo Henrique Codato. Às colegas de entrada no doutorado, Bárbara Caldeira e Juliana Soares, por compartilharmos essa trajetória. Um agradecimento especial à Hannah Serrat, pelas orientações compartilhadas, pelo aprendizado diário e pelas conversas enriquecedoras. Um enorme e afetuoso muito obrigado à Maria Ines Dieuzeide, pelas partilhas, conversas e trocas durante esses anos

todos. Um grandíssimo agradecimento à professora e amiga Roberta Veiga, pela força, inspiração, sugestões e partilhas de leitura e pela participação na banca de qualificação. Ao professor e amigo Luís Rocha Melo, pelas valiosas sugestões na banca de qualificação e pela leitura cuidadosa e criteriosa do texto.

Aos amigos e companheiros do Cine Resenha, pelas dicas, conversas e risos, por serem um lugar de diversão e aprendizado nesses tempos: Gabito, Maurilove, Andrezera, Alvinho. Ao amigo Victor Guimarães, pelas conversas, referências, trocas e inspirações que ajudaram enormemente essa pesquisa e escrita. Ao amigo Samuel, pelas palavras e trocas, pela capacidade gigante de sempre compartilhar. Ao amigo Ralph, pela amizade constante, pelas palavras de incentivo e por me escutar sempre, pelas cervejas da vida. Ao amigo Ewerton, pelas parcerias, ensinamentos, sugestões e partilhas. Ao amigo e parceiro de tantas coisas Roberto Cotta, pelas dicas, conversas, trocas, por ter sido um ouvido atento e uma palavra fraternal há muitos anos. Aos colegas, amigos e eternos FFFF (desde 2007). Aos amigos e amigas de Belo Horizonte, tão fundamentais nesses anos todos nos momentos alegres e também difíceis que temos vivido, em especial Christian, Flamingo, Fábio Feldman, Rebeca Francoff, Luísa Portes, Rimenna, Pillar, Clênio, Daila, Ju e Carol Antunes.

Ao amigo Adilson Marcelino, enciclopédia do cinema brasileiro, maior fonte de cinefilia que eu conheço, pelas sugestões e escavações que deram vazão imensa a essa pesquisa. Ao amigo Leo Pyrata, pela inspiração, ensinamento e amor pelo cinema brasileiro desde sempre. Ao cineclubes Curta Circuito, pelos filmes que pude ver pela primeira vez e que me marcaram para sempre. Um obrigado aos produtores Dani e Cláudio e aos programadores Andrea Ormond e Affonso Uchoa. Um enorme obrigado ao Cine Humberto Mauro e aos seus programadores ao longo desses anos todos: Dani Queiroz, Ana Siqueira, João Dumans, Maria Chiaretti, Theo Duarte, Rafael Ciccarini e Bruno Hilário. E aos projetoristas Cid, Miltinho, Alípio e Rufino. Um agradecimento ao cineclubes Zero4, de Pelotas, nas figuras de Lauren, André e Rubens, pelos filmes exibidos, debates e trocas nas terças-feiras à noite da quarentena.

À Cinemateca Brasileira, tristemente tratada pelo atual governo com total descaso e desimportância. Um agradecimento especial aos funcionários que auxiliaram deveras a pesquisa enquanto lá estive em agradáveis manhãs e tardes do outono paulistano de 2018: Bianca Santos Mendes e Gustavo Santos. Aos amigos e amigas de São Paulo, pelos abrigos que me deram nas idas e vindas ou pelas conversas em almoços e bares tão agradáveis: João Toledo, Laila Pas, Lara Lima, Paulo Santos Lima, Cléber Eduardo, Dalila Camargo Martins, Dayse Barreto, Liciane Mamede, Barbara Vida, Raul Arthuso. Ao amigo Francis Vogner, pelas sugestões de filmes e leituras, pelas profícuas conversas e pelas iluminações. Ao amigo Luiz Carlos Oliveira Jr., pelas trocas, conversas e sugestões. Aquele almoço com direito à virada paulista com os dois foi essencial para a virada da pesquisa. Ao Bruno Risas e à Mônica, pela amizade, conversas e pela República Temporária da Aimberê, onde uma parte dessa tese foi desenvolvida e escrita.

À grande amiga, parceira de tanta coisa, escuta e palavra, Carla Italiano, a Carlota, pelas falas importantes, pelas sugestões imprescindíveis, por tudo que conversamos nesses anos todos de amizade sincera e afetuosa. À amiga Marisa Merlo, por me encorajar a fazer tantas coisas, pelas nossas conversas mais íntimas e por aquele passeio no Parque da Pampulha que significa tanto para nós dois. À amiga e conselheira Ucha, pelas conversas que nos acompanharam nos últimos tempos, pelos *podcasts* e transcendências. À amiga e inspiração Mari Souto, por abrir caminhos a partir de escritas preciosas e de conversações que guiaram fortemente esse texto. À *chère amie* Claire Allouche, pela amizade, trocas de canções brasileiras e francesas, filmes de todas as partes e textos inspiradores. Ao amigo Pedro Maia, pela afetuosa camaradagem, pelas discussões importantes e fervorosas, pelos deslocamentos e motivações instigantes. Ao amigo Thiago Rodrigues, pela força, escuta, afeto, pela gentileza perto e longe, pelo compadrio eterno. Aos amigos e amigas de Inhambane, terra da boa gente, pelos meses moçambicanos que mudaram completamente o modo de olhar para o mundo e que trouxeram a tranquilidade e os bons ventos para que essa tese fosse continuada lá e agora finalizada no Brasil. À Fernanda e ao Heitor, pelos dias e noites sempre agradáveis em Viçosa, onde a tese foi terminada. Aos amigos e amigas de Cláudio, companheiros de todo uma vida, que foram cruciais para quem sou hoje, em especial Cassinho, Túlio, Domingos, Fernanda Flores, Tchesco e Godói.

À minha família. Aos cunhados, Eduardo e Renato, pelos pensamentos positivos. Aos sobrinhos, Miguel e Rafael, por me fazerem sorrir em momentos mais difíceis. Às minhas irmãs, Isabela e Renata, pelos incentivos, pelo carinho e amor e pelas ajudas afetuosas. Aos meus pais, Nízio e Zuleica, pelo aconchego, amor e carinho em diversos momentos, por estarem sempre presentes e pela persistência que fizeram com que eu chegasse onde cheguei. Essa tese foi praticamente toda escrita na casa onde morei minha infância e adolescência, na companhia maravilhosa dos dois.

À Berenice, segunda mãe, por todo o carinho e conversações, por todos os nossos almoços que compartilhamos e todos os risos desses anos todos de proximidade. À Beth Medeiros, que através da psicanálise e das sessões, foi de essencial ajuda para a guinada operada na vida e no trabalho.

À Julia, inspiração, carinho e muito amor na leveza desses últimos passos da caminhada. Após as pedras da estrada, a luz solar e a calmaria de um mar sereno.

À Cláudia Mesquita, a Claudinha, mais do que uma orientadora, uma verdadeira guia da pesquisa, do trabalho e da escrita, muitíssimo obrigado pelas leituras tão atentas e propositivas, pelos debates tão reflexivos, pelo aprendizado diário e pela amizade nessa trajetória que não se encerra na tese, mas que abre caminhos para boa ventura da pesquisa no cinema brasileiro.

E um grande agradecimento aos trabalhadores e as trabalhadoras do Brasil, por seu labor diário que conduz o país. Por seus sonhos, que são a esperança de um futuro sempre melhor.

Resumo

Esta pesquisa propõe inventariar, analisar e comparar filmes brasileiros, ficcionais e híbridos, considerados parte do cinema moderno no país, que trazem figurações do onírico de personagens trabalhadores. Partindo da perspectiva do cinema comparado e da metodologia das constelações fílmicas, a aproximação das cenas tem como proposta iluminar os modos como os sonhos surgem como rasgaduras e atravessamentos na narrativa, como forma estética e política nas obras. A tese se constrói, fundamentalmente, a partir de uma tríade: definições e tipos de trabalhadores; aspectos, conceitos e tipologias do onírico; e estéticas e construções do cinema moderno, em sua lida com os sonhos. Alicerçado conceitualmente por essa tríade, o texto apresenta ainda um panorama histórico do cinema moderno brasileiro em suas figurações do onírico de personagens trabalhadores, encaminhando-se em seguida para a análise: em três capítulos, o trabalho se desdobra na abordagem dos sonhos de personagens trabalhadores migrantes na cidade de São Paulo; de personagens do *lumpemproletariado* na cidade do Rio de Janeiro; e de trabalhadoras donas de casa e prostitutas, que desafiam as definições marxistas de proletariado.

Palavras-chave: cinema moderno brasileiro; figurações oníricas; personagens trabalhadores; cinema comparado; constelações fílmicas.

Abstract

This research intends to analyze and compare Brazilian films, fictional and hybrid, considered part of modern cinema in the country that bring figures of the dream like of working characters. Starting from the perspective of comparative cinema and the concepts of film constellations, the combination of the scenes takes place in order to illuminate the ways in which dreams appear as tears and crossings in the narrative, as an aesthetic and political form in the works. The thesis is built, fundamentally, in the triad: definitions and types of workers, aspects, concepts and typologies of the dream like and aesthetics and constructions of modern cinema. The text is based on the theoretical combination that seeks to examine the triad, to later present a historical panorama of modern brazilian cinema and its figurations of the dream like of the working characters. Finally, the analysis takes place in the three chapters that focus on immigrant worker characters in the city of São Paulo; of a *lumpemproletariat* in the great city of Rio de Janeiro; of housewives and prostitutes, who escape the Marxist definitions of the proletariat.

Keywords: modern brazilian cinema; dream like figurations; hard working characters; comparative cinema; filmic constellations.

Sumário

Introdução

Lampejos	13
O cinema, o trabalho e o sonho	14
As utopias do sonho do trabalhador	17
Inventariar o sonho do trabalhador	20
Constelações de trabalhadores	23
Sonhos de trabalhadores no cinema brasileiro	26
Alicerces de uma constelação	31

1. Os rasgos do sonho do trabalhador no cinema moderno

1.1 O imaginário do trabalhador no lapso do labor	34
1.2 Em torno do trabalhador	36
1.3 Figurações e constelações do sonho	41
1.4 O sonho no cinema moderno	49
1.5 A história, o sonho e o trabalho	53
1.6 O cinema moderno e as "imagens-sonho"	54

2. Figurações oníricas do trabalhador no cinema moderno brasileiro

2.1 O cinema brasileiro e o trabalhador	60
2.2 Figurações do trabalhador no documentário brasileiro	64
2.3 As ficções modernas e as figurações oníricas do trabalhador	70

3. O sonho e a metrópole

3.1 As margens da grande metrópole	77
3.2 Alguém partiu, alguém ficou	83
3.3 As ruas da cidade	98
3.4 A grandeza do sonho, o tamanho da queda	107
3.5 A aparição do demônio no meio do trabalho	116
3.6 Guerras singulares	124

4. O lar é o morro, o trabalho é o asfalto: os sonhos do <i>lumpen</i>	
4.1 O trabalho nas margens	138
4.2 O céu e a areia de Copacabana: onde residem a luz e a escuridão	145
4.3 O narrador e o morro: a música como sobrevivência	158
4.4 Essa grande cidade é minha	182
5. O lar e a rua: os sonhos de donas de casas e prostitutas	
5.1 A mãe e a prostituta	211
5.2 O véu da noiva, o véu do quarto	218
5.3 O terror do casamento	243
5.4 Sonho de rosas	252
5.5 Os trabalhadores e as prostitutas, as donas de casa e os trabalhadores	267
Considerações finais	275
Referências	286
Filmografia	293

Lista de figuras

Figura 1: Tabela dos Filmes	31
Prancha 1: Figuras 2 e 3 dos sonhos de Galdino – <i>O canto da saudade</i>	72
Prancha 2: Figura 4 – <i>O grande momento</i> / Figura 5 - <i>Esse mundo é meu</i>	80
Figura 6: Sequência da fotografia – <i>O grande momento</i>	82
Prancha 3: <i>Mise en abyme</i> – Figura 7 - Lilian M / Figura 8 - <i>Noites paraguayas</i>	85
Prancha 4: Figura 9 - Delírio de Zézero / Figura 10 - Pesadelo de Zézero – <i>Zézero</i>	90
Prancha 5: Despedidas – Figura 11 - <i>Zézero</i> / Figura 12 - <i>Lilian M</i> / Figura 13 – <i>Noites paraguayas</i>	96
Prancha 6: Chegadas em São Paulo – Figura 14 – <i>Noites paraguayas</i> / Figura 15 – <i>Zézero</i> / Figura 16 – <i>A hora da estrela</i> / Figura 17 – <i>Lilian M</i> / Figura 18 – <i>Estrada da vida</i> / Figura 19 – <i>O homem que virou suco</i> / Figura 20 – <i>O baiano fantasma</i>	99
Figura 21: Sequência Sonho de Deraldo – <i>O homem que virou suco</i>	103
Figura 22: Sequência Luzes da polícia – <i>O homem que virou suco</i>	105
Figura 23: Sequência Sonhos de Bertinho – <i>Noites paraguayas</i>	112
Figura 24: Sequência Sonho de Pedrito – <i>Noites paraguayas</i>	116
Figura 25: Sequência Delírio de Ananias – <i>Noites paraguayas</i>	118
Figura 26: Sequência Delírio de Macabéia – <i>A hora da estrela</i>	120
Figura 27: Sequência Pesadelo de Deraldo (Lampião) – <i>O homem que virou suco</i>	126
Figura 28: Sequência Pesadelo de Rosendo (Guerra do Paraguai) – <i>Noites paraguayas</i>	129
Prancha 7: Figura 29 - Sonho coletivo / Figura 30 - Delírio individual - <i>Alma corsária</i>	133
Figura 31: Sequência alto do morro – <i>Fábula... meu lar é Copacabana</i>	148
Figura 32: Sequência Quinta da Boa Vista – <i>Rio 40 graus</i>	154
Figura 33: Sequência Sonho Pré-Mortem de Espírito da Luz – <i>Rio zona norte</i>	163
Figura 34: Sequência Acidente de Espírito da Luz – <i>Rio zona norte</i>	166
Figura 35: Sequência Sonho acordado no trabalho de Ananias – <i>Tudo azul</i>	170
Figura 36: Sequência Sonho de Ananias – <i>Tudo azul</i>	172
Figura 37: Sequência Despertar de Ananias – <i>Tudo azul</i>	175
Figura 38: Sequências Encontro de Espírito com Ângela Maria – <i>Rio zona norte</i>	180
Prancha 8: Ruas da cidade – Figura 39 - <i>A grande cidade</i> / Figura 40 - <i>Esse mundo é meu</i>	184
Prancha 9: Sonhos com a bicicleta – Figura 41 – Primeiro devaneio / Figura 42 – Segundo devaneio - <i>Esse mundo é meu</i>	189
Figura 43: Sequência Delírio de Luzia na feira – <i>A grande cidade</i>	194

Figura 44: Sequência Pesadelo de Luzia – <i>A grande cidade</i>	196
Figura 45: Sequência Delírio de Inácio – <i>A grande cidade</i>	198
Prancha 10: Figura 46 - Sequência Aborto / Figura 47 – Roubo da bicicleta – <i>Esse mundo é meu</i>	204
Figura 48: Sequência Açougue – <i>A mulher que inventou o amor</i>	221
Figura 49: Sequência Beira de estrada – <i>Aopção ou as rosas da estrada</i>	223
Figura 50: Sequência Delírio de Mara – <i>Noite vazia</i>	224
Figura 51: Sequência Sonho do casamento – <i>A mulher que inventou o amor</i>	231
Figura 52: Sequência Delírio de Doralice/Tallulah – <i>A mulher que inventou o amor</i>	234
Figura 53: Sequência Delírio de Doralice com César Augusto – <i>A mulher que inventou o amor</i>	236
Figura 54: Sequência Sonho acordado de Maria – <i>O canto do mar</i>	246
Figura 55: Sequência Delírio aterrorizante de Helena – <i>Excitação</i>	250
Figura 56: Sequência Delírio de Teresa com o irmão – <i>Sonho de valsa</i>	255
Figura 57: Sequência Briga Teresa e Marcos – <i>Sonho de valsa</i>	258
Prancha 11: Figura 58 - Sequência Delírio amoroso de Teresa e Ivan / Figura 59 – Crucificação de Ivan – <i>Sonho de valsa</i>	262
Figura 60: Sequência <i>Via crucis</i> de Teresa – <i>Sonho de valsa</i>	264
Prancha 12: Delírios de Ritinha na obra – Figura 61 – Encantamento de Ritinha / Figura 62 – Pesadelo de Ritinha - <i>As aventuras amorosas de um padeiro</i>	270
Figura 63: Sequência Delírio coletivo dos operários – <i>A noite do desejo</i>	273

Ao proletário

(Guillaume Appolinaire)

*Ó cativo inocente que não sabes cantar
Escuta trabalhando enquanto deves calar
Com os golpes de ferramentas o ruído elementar
Marca na natureza o bom e austero trabalho
O vento justo e puro ou a brisa de maio
Da feia usina sopram a fumaça
A terra por amor alimenta tua carcaça
E a árvore da ciência que nutre a revolta
O mar e seu réquiem teus afogados envolta
E o verdadeiro fogo estrela maravilhosa
Brilha por ti a noite como esperança formosa
Encantando até o dia o local azulado
Onde pelo pão cotidiano sofre o coitado
Com somente um som grave ômega brado.*

*Não custa mais caro a luz das estrelas
Do que teu sangue e tua vida proletária e tuas medulas
Dás à luz sempre dos teus vigorosos rins
Filhos que são deuses calmos e infelizes
Das dores de amanhã estão grávidas tuas filhas tantas
E feias do trabalho tuas mulheres são santas
Envergonhadas de suas mãos vãs de carne nua
Tuas virgens queriam um doce luxo ingênuo
Que viesse de mãos enluvadas mais brancas que as delas
E vão embora alegres uma noite na hora das mazelas
Ora você sabe que és tu que fizestes a beldade
Que alimenta os humanos da injusta cidade
E pensas às vezes em alcovas divinas
Quando és triste e cansado de dia no fundo das minas.*

Introdução

Esta folha branca
me prescreve o sonho
me incita ao verso
nítido e preciso.

(João Cabral de Melo Neto)

Lampejos

O projeto desta tese teve início em uma aula da disciplina “Imagem e Mediação”, ministrada pelo professor André Brasil, que naquela jornada discutia o livro *A noite dos proletários*, de Jacques Rancière. Saí da aula tocado pela fala do professor e instigado pela leitura histórica marxista e humanista realizada por Rancière. Passei na mesma tarde pela biblioteca da FAFICH e busquei o livro em suas prateleiras. Era uma edição robusta e levemente amarelada pelo tempo. Li em menos de uma semana. Marcaram-me as tantas histórias de vida que se produziam fora das fábricas, nas fabulações e sonhos que surgiam nos bares de uma França saint-simoniana que tanto me remetia a logradouros do Brasil. Nasci em uma cidade operária, passei minha infância em outra. Quando via os trabalhadores saindo pelos portões da fábrica, a descer pela avenida que ligava o bairro industrial ao centro do município, a curiosidade me invadia: depois de um trabalho tão árduo e desgastante, o que os operários poderiam desejar, além de chegar em casa, tomar banho e dormir? O que fariam em suas horas de descanso? Quais seriam os seus desejos? A resposta à minha demanda infantil, em alguma medida, era dada por Rancière em seu livro.

Como a vida também é feita de coincidências (ou lampejos de beleza que vemos na medida em que nos movemos pelo mundo), na mesma semana, ao preparar uma fala sobre *A noite do espantinho* (Sérgio Ricardo, 1974), retomando a obra desse importante e renegado autor do Cinema Novo, tive o primeiro contato com *Esse é mundo é meu* (Sérgio Ricardo, 1964). Fiquei tocado pelo que acabara de ver. Rancière trazia o sonho do trabalhador narrado em palavras e ele se materializava em imagens no filme de Sérgio Ricardo. Em certa passagem, o personagem engraxate, vivido por Antônio Pitanga, entre uma lustrada e outra no sapato de um cliente, experimenta, em uma espécie de rasgo na imagem, um momento de epifania: ele conduz, junto da moça que deseja, uma bicicleta por um morro carioca. Eles seguem a linha do bondinho de Santa Tereza. A montagem alterna entre os pés que pedalam a bicicleta e o rosto

de felicidade incontida do engraxate. Penso que esse rasgo estético na imagem, a um só tempo ruptura na narrativa e quebra do fluxo de realidade, é uma das marcas (sob diferentes formas) do que chamamos de cinema moderno.

A partir dessa articulação, nascia um novo projeto para o doutorado, em substituição a outro que também me interessava muito: uma proposta de pesquisa sobre os filmes de greve da década de 1970 no Brasil. Pesavam naquela proposição o reconhecimento da importância do documentário e a possibilidade de recontar a história a partir dos vencidos (para voltar a Walter Benjamin). Mas a nova problemática me encantou, retomando inquietações que me instigaram ao longo da vida: com o que sonha o trabalhador brasileiro? Em tempos sombrios como os que vivemos – no Brasil pós-golpe, com a ascensão fascista e reacionária e a pandemia de Covid-19 que transforma o mundo inteiro –, me ocupar dos sonhos dos proletários, tal como elaborados no cinema, se tornou também uma forma de me haver com os meus próprios sonhos de um país melhor, mais igualitário e mais esperançoso. Um sonho dentro de outro.

O cinema, o trabalho e o sonho

O que acontece com os trabalhadores fora do ambiente e do horário de seu labor? Como já mencionado, Jacques Rancière (1988) posiciona essa pergunta no cerne de sua pesquisa das cartas pessoais e artigos publicados em jornais de operários franceses do século XIX. Mas não se trata, segundo o autor, de uma tentativa de rememorar as dores do trabalho desses proletários, a insalubridade de seus casebres ou a miséria de seus corpos esgotados pelas jornadas incessantes de labor. Os sentimentos dos trabalhadores é de que lhes foram roubados, dia após dia, quinhões de vida irrecuperáveis. Para Rancière, “a transformação do mundo começa no momento em que os trabalhadores normais deveriam desfrutar do sono tranquilo daqueles que têm um trabalho que não os obriga a pensar” (RANCIÈRE, 1988: p. 9) - mas não o fazem.

É o ensejo para que o autor constitua uma “história dessas noites subtraídas à sequência de trabalho e descanso”, uma história da

Interrupção imperceptível, aparentemente inofensiva, do curso natural das coisas, na qual se prepara, se sonha, se vive já o impossível: a suspensão da ancestral hierarquia que subordina os que se dedicam a trabalhar com as próprias mãos aos que foram contemplados com o privilégio do pensamento (RANCIÈRE, 1988: p.10).

Pois ao invés de irem para casa para descansar até a próxima jornada de trabalho, os proletários preferem se encontrar em um bar ou na casa de algum camarada para brindar a formação de um jornal de operários, compor canções satíricas, conscientes de suas condições de trabalho, criar fábulas que expressem um pouco de suas vidas ou simplesmente contar uns aos outros os sonhos que acalentam, “no esforço por retardar até o limite máximo a entrada nesse sono que repara as forças da máquina servil” (RANCIÈRE, 1988: p. 10).

O universo do trabalho é reconfigurado nos sonhos e pesadelos desses trabalhadores que recriavam suas vidas a partir de devaneios cotidianos, resenhas e noitadas em bares, momentos inscritos nas cartas e artigos resgatados pelo filósofo. No prefácio do livro de Rancière, *A noite dos proletários: arquivos do sonho operário*, Francisco Foot Hardman nos diz que o mergulho nesses subterrâneos e noturnos arquivos do sonho operário realizado por Rancière se dá a partir do desafio lançado pelo filósofo: compreender um universo insuficientemente analisado pelos modelos teóricos e políticos consagrados à época.¹

O gesto de dar visibilidade aos trabalhadores no cinema brasileiro pode se avizinhar, em alguma medida, ao de Jacques Rancière (1988), em seu mergulho no universo do trabalho na França de meados do século XIX, dando vazão a experiências e desejos de excluídos da história. Afinal, o autor resgata dos arquivos e traz à tona

Noites de estudo, noites de embriaguez. Jornadas de trabalho prolongadas para ouvir a palavra dos apóstolos ou a lição dos instrutores do povo, para aprender, sonhar, discutir ou escrever. (...) Dessas loucuras, alguns se sairão bem. (...) Outros morrerão. (...) A maioria passará a vida no anonimato do qual, às vezes, emerge o nome de um poeta operário ou do dirigente de uma greve, do organizador de uma efêmera associação ou do redator de um jornal que logo desaparecem. (RANCIÈRE, 1988: p. 10)

Mas afinal de contas, o que representa o gesto de romper com uma vida que se constrói na dualidade trabalho-descanso? As noitadas e sonhos dos trabalhadores que ousam quebrar com essa estrutura, para além de lhes garantir recursos melhores de expressão, em relação aos burgueses que os empregam, também lhes oferecem a possibilidade de perceber que é preciso ter melhores salários e condições de trabalho, mas, principalmente, que os

¹ O acontecimento histórico que motiva a análise de Rancière é justamente a irrupção no mundo da escrita de pessoas que "se supunha viverem o mundo 'popular' da oralidade". Acontecimento propiciado pela disseminação, na classe operária, de doutrinas e debates, em uma conjuntura que se poderia chamar de "revolucionária": os anos trinta do século XIX, período que abarca da Comuna de Paris à Revolução Francesa de 1848, que deu origem à Segunda República. Período em que se difundiram seitas políticas e movimentos sociais posteriormente classificados como "utópicos" pelos ideólogos do socialismo "científico". Entre as expressões "utópicas" encontrava-se o saint-simonismo, professado por boa parte dos protagonistas das noites proletárias estudadas por Rancière.

proletários devem ser tratados como seres que estão para além do estado maquínico que lhes é imposto. Na compreensão deste Rancière marxista, guiado por Louis Althusser,

Para que a emancipação operária tenha uma face a mostrar, para que os proletários existam como sujeitos de um discurso coletivo que dê sentido à multiplicidade de seus agrupamentos e de suas lutas, é preciso que essas pessoas já se tenham formado em outras, na dupla e irremediável exclusão de viver como operários e falar como burgueses. (RANCIÈRE, 1988: p. 11)

Nesta fase de seu pensamento, Rancière reconhece, portanto, que a emancipação está ligada a um estranhamento da realidade circundante e à elaboração de uma consciência coletiva - modulada por muitas vozes - que se dá no intervalo entre o trabalho e o descanso. A emancipação se produziria nesse ínterim, entre os caminhos sinuosos e labirínticos de fuga de uma existência apenas trabalhadora, sem paradoxalmente perder de vista uma identidade de discurso proletário. Negar o lugar do proletário calado e sem possibilidades de sonho, mas sem negligenciar a urgência da luta política. Eis o conceito deste sonho emancipatório trazido à baila por Jacques Rancière: o sonho proletário como quimera coletiva, tecida a muitas vezes por trabalhadores decididos a "não mais suportar o insuportável" (RANCIÈRE, 1988: p. 9).

Esse caracterizaria não apenas a miséria, o trabalho duro, os baixos salários da indústria nascente, mas, sobretudo, "a dor pelo tempo roubado a cada dia trabalhando (...), sem outro objetivo senão o de manter indefinidamente as forças da servidão e da dominação" (Ibidem) – em outros termos, "a obrigação de trabalhar diuturnamente para abastecer uma máquina de alienação do trabalho que não oferecia qualquer outra perspectiva futura senão a eterna repetição das condições de vida presentes", como nos diz Alex Martins Moraes em sua análise do livro (2015).² À noite, nos intervalos roubados ao descanso, ganharam corpo análises das próprias condições de vida e do próprio tempo por protagonistas proletários cujos textos são estudados por Rancière.

Mesmo que se trate de uma operação arriscada, propomos transpor a possibilidade de emancipação vislumbrada por Rancière no espaço operário francês do início da Revolução Industrial para outro contexto: o Brasil do processo de modernização tecnoindustrial, que se deu especialmente a partir da década de 1940, nos governos de Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek. Focalizaremos, especificamente, o acirramento do processo desenvolvimentista, articulado ao autoritarismo e ao fechamento político, durante o período da ditadura militar (1964-1985), que resultou em um aumento expressivo das migrações no território brasileiro e

² Ver "Mais além do interpretativismo, de volta à Noite dos proletários", no blog "Máquina Crísica - Antropologia Crítica" (4 de março de 2015). In: <https://maquinacrisica.org/2015/03/04/mais-alem-do-interpretativismo-de-volta-a-noite-dos-proletarios/> Consultado em agosto de 2021.

– a par do intenso desenvolvimento industrial – em um crescimento do trabalho informal e na precarização das condições de vida de trabalhadores em grandes cidades brasileiras. Será preciso reconhecer, de saída, as dessemelhanças entre esses contextos e processos históricos. De todo modo, apostamos na possibilidade de transpor o modo como Rancière concebe a via emancipatória colocada pelo sonho: como rompimento com os enquadres que limitam a experiência dos trabalhadores em dado contexto histórico. Para compreender as possibilidades de ruptura, será preciso ter em vista as coordenadas dos momentos históricos em que os filmes foram produzidos, especialmente no que concerne às condições de vida e de trabalho desses personagens.

As utopias e o sonho do trabalhador

Sob a bandeira do positivismo e do progresso tecnológico, o Brasil viveu dois tipos de migração, muitas vezes articulados: do campo para a cidade e do Nordeste para o Sudeste, em momento de efervescência industrial. Todos esses movimentos e suas relações fizeram com que o trabalhador se tornasse, nos termos de Jean-Claude Bernardet (1985), um “personagem emergente” no moderno cinema brasileiro.

O processo migratório e as condições políticas, sociais e de trabalho durante a ditadura impuseram ao trabalhador uma situação de risco. A precariedade das condições de vida e dos locais de morada, a limitação das liberdades e direitos civis, além da desigualdade no acesso aos bens e direitos, fruto da natureza das relações entre capital e Estado, imputam a muitos desses proletários um destino à margem. De acordo com Rancière, referindo-se aos operários franceses do século XIX:

A imagem do povo assim apresentada surge muito antes e se prolonga muito depois da obra saint-simoniana: imagem dupla onde a face de um povo explorado e desprezado, vítima da inabilidade e da ignorância ligadas ao seu próprio peso de classe produtiva e nutriz, se casa com a de um povo-criança, transformando o próprio sonho de sua emancipação em brincadeira para os poderosos e em piada para si mesmo; povo cúmplice de uma subordinação que lhe deixa a possibilidade de negações imaginárias e de viradas simbólicas: evasões do teatro e da boemia; dias de insurreição cujas vitórias efêmeras parecem reproduzir a função antiga dos carnavais e dos tumultos: uma inversão momentânea dos papéis, necessárias para reproduzir o equilíbrio entre dominantes e dominados. (RANCIÈRE, 1988: p. 37)

Diante das dificuldades e impossibilidades, resta a esse trabalhador sonhar, devanear, delirar e fabular³ a própria vida. Esse gesto de se apartar do duro trabalho para vislumbrar algo além é tido por Rancière como emancipatório no contexto europeu do século XIX. Esta emancipação é pensada como um limiar entre o trabalho e o sono, como ruptura com a estrutura da vida proletária que não abre espaço para o pensamento. Os trabalhadores se encontram para discutir e produzir conteúdo, projetando-se além da realidade dura e opressiva do regime de trabalho nas fábricas francesas. Nessas fendas, produzem igualdade, que não seria, como defende Federico Galende (2010),⁴ "nem o princípio adiado por uma dominação que se reproduz ao infinito, nem a meta à qual se deve conduzir a classe proletária; nem o que nunca chegou nem o que chegará um dia", mas a interrupção momentânea das hierarquias, por homens que se permitiam desdenhar as classificações prévias e produzir pensamento (mesmo sendo operários). Nesse sentido, a interrupção seria em si emancipatória.

No contexto brasileiro, tal como elaborado pelo cinema, trazemos como hipótese que essa fenda aberta entre o trabalho e o descanso se dá por meio de um sonho, devaneio, pesadelo ou qualquer outro tipo de suspensão da realidade a partir de uma quebra – referimos aqui a cisões visuais e narrativas próprias do cinema moderno. A paralisação momentânea do labor possibilita ao trabalhador uma outra perspectiva, uma outra figuração. Ela pode provocar a consciência ou ensejar a perseguição de um sonho que passa a guiar as atitudes do personagem proletário ou de algum *lumpemproletariado*⁵ em busca de emprego ou de melhores condições de vida.

³ O conceito da fabulação é importante apenas para a análise e para o pensamento sobre parte dos filmes que compõem o corpus ampliado de nossa pesquisa. Ele vale, sobretudo, para filmes que se encontram em uma situação de fronteira ou hibridismo entre a ficção e o documentário, que fazem uso de um amálgama entre atores profissionais e atores não-profissionais. Em função desse hibridismo, convocamos a noção de fabulação. Em *Iracema, uma transa amazônica*, Jorge Bodansky e Orlando Senna colocam em pé de igualdade a indígena Rita de Cássia e o ator Paulo César Pereio. Nesse processo, Rita de Cássia fabula elementos de sua própria experiência. Algo bem próximo do que ocorre com as crianças de *Fábula ou meu lar é Copacabana*, em que as vivências dos atores não profissionais são transformadas por Arne Sucksdorff na essência de seu filme. Algo que Nelson Pereira dos Santos também havia realizado, em alguma medida, com os moradores do Morro da Babilônia em *Rio 40 graus*. Ozualdo R. Candeias também encontra na fabulação um dos *modus operandi* de *A margem* e *Aopção ou as rosas da estrada*, nos quais os corpos em cena recriam suas próprias experiências de vida.

⁴ Ver GALENDE, Federico. *Resenha de La Noche de los Proletarios*. Jacques Ranciere, Tinta Limón, 2010. In <https://extremoccidente.wordpress.com/category/resenas/> Consultado em agosto de 2021.

⁵ Uma figura recorrente em alguns dos filmes que compõem o *corpus* de pesquisa é a do *lumpen proletário*, esse sujeito sem uma ocupação que procura se inserir, de algum modo, nas estruturas capitalistas de trabalho, mas que não se reconhece nas mesmas ou se vê, muitas vezes, inadequado ou não pertencente a esse universo. Pode ser entendido como uma espécie de proletariado à margem das estruturas, como veremos.

A fuga da própria realidade é vista, assim, em diversificadas situações, pensamentos e narrativas de personagens de filmes ficcionais ou híbridos do cinema brasileiro. Nosso texto se debruça sobre a emergência do onírico, força que desloca os enquadres que demarcam a experiência de personagens proletários, podendo ser pensado em seu potencial político. Ao pensarmos o contexto histórico brasileiro, com suas especificidades, de que modos se daria essa tomada de consciência pelo onírico? E como o sonho, alucinação, delírio, devaneio ou pesadelo se configuram como um *rasgo estético*, que desestabiliza o regime de imagens da própria obra? O caráter disruptivo do sonho, para além da realidade dos personagens, imporia também um “rasgo” na imagem, uma descontinuidade visual e narrativa?

Interessa-nos examinar ainda, nessas obras, as passagens entre sonho individual e coletivo. O onírico, muitas vezes, pode se ligar a algum tipo de utopia. Buscando uma recuperação de um sentido positivo da utopia, Bloch (2005) traça uma linha de reflexão na qual ela se faz presente como desejo coletivo.⁶ Em nossa hipótese, tal conceito de utopia pode ser aproximado de algumas das figurações oníricas presentes nos filmes do nosso corpus de pesquisa. Bloch relaciona o marxismo com o humanismo e aposta na libertação das classes trabalhadoras a partir da eliminação dos resquícios da alienação. O sonho funcionaria, em sua interseção com a utopia, como potência política – lembremos que a utopia postula sempre, segundo Fredric Jameson (2005), um porvir coletivo. Algo que está presente, por exemplo, na sequência final de *Esse mundo é meu*, na qual o operário, vivido pelo próprio Sérgio Ricardo, convoca, no meio da fábrica, os outros trabalhadores, para reafirmar a necessidade de sonharem juntos um projeto de emancipação das condições opressivas de trabalho que lhes são impostas.

Trata-se de um “sonho diurno”, na formulação de Bloch. Para o autor, se os sonhos noturnos estão ligados ao momento do sono, “o sonho, por sua vez, quando o sonho é diurno, de-olhos-abertos, permite ao homem lançar-se para o futuro, buscando o não-existente, mas que poderá existir, dependendo do seu engajamento para que se torne real” (BLOCH, tomo I, 2005: p. 88). Esse lançar-se ao futuro a partir do sonho alcança o conceito de utopia. Parte dos sonhos dos trabalhadores, nos filmes que estudaremos, acionam utopias. Essas podem tanto se materializar enquanto cenas, como se fazer presentes como metas de vida que movem as ações dos personagens nas narrativas de cada filme. Essas e outras modulações serão

⁶ Apesar de uma base marxista forte para a sua teoria, Bloch não deve ser posto em proximidade com os teóricos do socialismo utópico do século XVIII na Europa. Ele se orienta muito mais pelo socialismo científico de Marx, de quem é debitário.

observadas em nosso estudo das materializações de sonhos de trabalhadores em filmes realizados no Brasil, especialmente durante o período da ditadura militar (1964-1985).

Inventariar o sonho do trabalhador

As figurações do trabalhador e da trabalhadora no cinema brasileiro surgem desde o seu princípio, constituindo um cenário repleto de profissões diversas e movimentos de trabalho e luta. O cinema mundial, desde a sua origem, procurou filmar o trabalho como modo político de se pensar as condições e lutas dos trabalhadores. Talvez seja *Greve (Stachka, 1925)*, de Sergei Eisenstein, o filme inaugural e o mais emblemático da figuração do trabalhador, tanto em suas ações de trabalho, quanto em seus atos de luta. Como escreveu Bernardet, “em *Greve (...)* as ações são praticadas por um conjunto de personagens que podem prevalecer em uma ou outra cena, mas a ação global que o filme desenvolve resulta das ações de múltiplos personagens, dos quais nenhum domina o filme” (2000: p. 82-83). A montagem intelectual (EISENSTEIN, 2002: p. 79-88) proposta pelo cineasta serve de base dialética para um cinema fortemente inscrito em seu momento histórico de produção, algo que também se observa no contexto brasileiro: os filmes feitos por Eisenstein trouxeram ao centro os desafios e a afirmação da Revolução Socialista na União Soviética, enquanto muitos dos filmes brasileiros feitos após a década de 1940 apresentam personagens cujas histórias pessoais descortinam um panorama político e social de sua época.

No Brasil, não são poucos os filmes que têm como principal tema o trabalhador ou o trabalho. Essas obras são ainda mais profícuas a partir da publicação, em 1943, da CLT (Consolidação das Leis do Trabalho, que regulamenta as relações trabalhistas, na cidade e no campo) e das políticas de expansão industrial, a partir do segundo governo de Getúlio Vargas, no decorrer dos anos 1950 e 1960, e durante a ditadura militar no país. Os movimentos grevistas dos anos 1970 e 1980 foram bastante retratados no cinema brasileiro por cineastas militantes. O cinema torna-se, assim, um mecanismo para dar visibilidade às lutas e às condições de trabalho em um momento de forte mobilização. Em grande medida, esses filmes se concentram na figuração dos operários, mas sobretudo dos líderes sindicais ou operários avançados.⁷

Nos documentários sobre as greves, sobressaem os trabalhadores em luta. Já nossa tese irá privilegiar figurações de sonhos e devaneios, outras formas potenciais de resistência

⁷ Operários responsáveis pela conscientização e mobilização dos outros trabalhadores nas indústrias.

ao duro cotidiano do operariado urbano no Brasil, viabilizadas, grosso modo, pelas ficções e documentários híbridos realizados de 1950 a 1980, e sobretudo no período de vigência da ditadura militar, auge do cinema moderno brasileiro. De um modo geral, a grande maioria dessas obras ficcionais ou híbridas traz a figura do trabalhador migrante, que transita de uma região para outra do país (especialmente do Nordeste para o Sudeste). Muitos desses filmes também trazem o componente onírico, fora ou dentro do ambiente de trabalho.

Sabemos que há uma vasta literatura (estudos da filosofia, da antropologia e da sociologia) dedicada a uma imersão no sonho e, especificamente, no sonho dos trabalhadores, caso do livro de Jacques Rancière. A originalidade buscada por nossa tese se dá pela ênfase em sonhos, pesadelos, delírios e devaneios da classe trabalhadora, e nos modos como esse onírico, elaborado cinematograficamente, se torna elemento reflexivo, potencialmente transformador em suas vidas. Propomos aproximar e cotejar diversos filmes, através da elaboração de um inventário de cenas que trazem a figuração de sonhos de trabalhadores. Trabalharemos, então, nos capítulos analíticos da tese, na construção de constelações filmicas que possibilitem a análise das imagens por meio da interação comparativa entre elas.

Inicialmente, pensamos em organizar os filmes em conjuntos cujos parâmetros (de sua reunião) se definiriam por espaços citadinos recorrentes (periferia e subúrbio paulistanos, fábricas das metrópoles, favelas e morros cariocas, região central do Rio de Janeiro). Mesmo que realizados em diferentes momentos históricos, os filmes poderiam assim ser cotejados no interior de uma mesma "constelação", tendo em vista o parâmetro comum norteador da série. Entretanto, ainda que persistam elementos espaciais na organização de algumas constelações, com o desenvolvimento da pesquisa outros agrupamentos se formaram e ganharam força a partir de novos critérios: caso da chegada de personagens migrantes às grandes cidades – cruzamento, neste caso, de espaço (a metrópole paulistana) e ocasião (o momento de chegada dos trabalhadores migrantes)– ; das pequenas ocupações do *lumpemproletariado* pelas ruas das cidades brasileiras (especialmente o Rio de Janeiro), entre o morro e o asfalto, com grande ênfase no trabalho informal, por vezes marginalizado ou diminuído perante as definições mais cristalizadas do proletariado; e, em contiguidade com esse último grupo, da presença de personagens mulheres em trabalhos domésticos não remunerados ou de prostituição (com ênfase, nesse caso, sobre os espaços da casa e da rua).

Mas por que constelar cenas ao invés de privilegiar a análise vertical de algumas obras? Na trilha aberta por Mariana Souto (2019), move-nos o desejo de experimentar um método que permita a iluminação de uma cena por outra, abrindo espaço para um inventário mais abrangente de filmes brasileiros do momento histórico estudado. Acrescentaria ainda

que o gesto da constelação que nos interessa é o mesmo do trapeiro benjaminiano que escava a terra à procura daquilo que está soterrado. Em seu trabalho de investigação, cada descoberta, cada tesouro desenterrado passa a fazer parte de uma coleção histográfica que remonta, em conjunto, a uma nova história. Como afirma Mariana Souto em sua tese sobre relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo:

A ação inventariante pode ser decomposta em alguns movimentos: buscar, recolher, selecionar, registrar, classificar e apresentar. Essas etapas não se desenvolvem necessariamente de maneira sequencial, mas podem se interpenetrar. A própria ação de recolher é guiada pelos sistemas de classificação e antecipa a exibição, por exemplo. Inventariar filmes que trabalhem com as relações de classe demanda conhecimento do cinema brasileiro, sondagem com os pares, pesquisa filmográfica e bibliográfica. Dentro de um universo de possibilidades, é preciso desenvolver olhos e ouvidos aguçados para reconhecer a questão concernida, posto que ela pode sempre se metamorfosear ou se reinventar. A partir de uma busca ativa, percebe-se também um movimento que é dos próprios objetos que ora parecem magnetizar uns aos outros. Enquanto a uns se busca, outros nos acenam e se convidam, tornando sua inclusão incontornável. (SOUTO, 2016: p. 19)

A proposta de constelar aparece, assim, ligada ao gesto do colecionador, que salva do esquecimento pequenos objetos da história. Reunidos em uma coleção, catalogados, eles oferecem sobrevida uns aos outros. Colecionar pequenos fragmentos das obras para com eles montar constelações. As estrelas possuem luz própria, fruto do material combustível e incandescente que as compõe. Mas somente juntas elas aquarelam os desenhos das constelações vistos no céu, como propõe Mariana Souto (2019)⁸. Em nossa pesquisa, a montagem das constelações será modulada por alguns parâmetros recorrentes em filmes nos quais são figurados sonhos de trabalhadores. Nesse sentido, a própria montagem dos conjuntos oferece uma sondagem de personagens, espaços, ocupações e situações em que o sonho é recorrentemente acionado, na filmografia brasileira do período, como forma de resistência a uma realidade dura e opressiva.

⁸ Para Mariana Souto, “constelar é uma forma de produzir chaves de leitura, de decifrar um enigma a partir de sua visão em uma teia de relações. O objeto se abre quando ganha consciência da constelação na qual se encontra” (SOUTO, 2019: p. 4). A partir da filosofia da história de Walter Benjamin – interessada na experiência da derrota, no trauma dos vencidos e na busca por uma outra história, a ser reescrita por meio do desenterrar dos vestígios daqueles que foram arruinados –, a autora afirma que “a constelação integra sua proposta de ‘escovar a história a contrapelo’, sempre dedicado à tentativa de reescrita da história pelos perdedores, oprimidos por uma narrativa que se conta sempre do ponto de vista dos grupos dominantes” (SOUTO, 2019: p. 8).

Constelações de trabalhadores

Na construção de nossas constelações, assim, ao optarmos por inventariar cenas (ao invés de filmes), pudemos analisar mais detidamente os elementos que caracterizam as figurações dos sonhos, sem o compromisso de exaurir a discussão das obras – mas buscando não perder de vista as características singulares e contextos de cada filme. Desse modo, procuramos perceber recorrências, aproximações e formas semelhantes e distintas de acionar o sonho na narrativa, para elaborar, na tessitura das constelações, figurações da experiência histórica do trabalhador brasileiro a partir da segunda metade do século XX. Por abarcarmos na tese um período histórico muito abrangente (cerca de quatro décadas), a metodologia do inventário se tornou fundamental, possibilitando a reunião de obras tão diversas (e por vezes esquecidas ou renegadas) protagonizadas por trabalhadores. Ainda que, em alguns casos, a constelação dos sonhos incluía as figurações oníricas de trabalhadores que correspondem à definição marxista de proletariado⁹, o texto faz uma escolha deliberada por figuras à margem, que encontram dificuldades de inserção no mercado de trabalho urbano e industrial naqueles momentos históricos, enfrentando o desemprego e atuando na informalidade – como veremos, os próprios filmes inventariados nos conduziram a essa escolha metodológica.

Durante o percurso de composição do corpus analisado, encontramos muitos espaços e situações que poderiam estar contemplados em nossa pesquisa – caso dos sonhos de trabalhadores da zona rural ou sertaneja. Todavia, boa parte desses filmes enfatizavam outros temas, como o messianismo e a exploração desigual da terra, e exigiriam todo um mergulho em seus contextos. O recorte se tornou necessário, de modo a aprofundar o olhar, contribuindo para a discussão do fenômeno migratório e da vivência precarizada de trabalhadores em grandes cidades (processos tão decisivos naquele período da experiência social brasileira), tal como elaborados no cinema, a partir da emergência do sonho.

Há em nossa tese, portanto, um cenário recorrente: as grandes cidades brasileiras, em especial, São Paulo e Rio de Janeiro. Ao aproximar os filmes produzidos no período histórico estudado, uma forte constatação: recorre o movimento migratório dos trabalhadores, que saem do campo em direção à cidade, espaço símbolo daquele momento. São diversos os

⁹“Por burguesia entendemos a classe dos capitalistas modernos, proprietários dos meios de produção social e empregadores do trabalho assalariado. Por proletariado, a classe dos operários assalariados modernos que, não possuindo meios próprios de produção, reduzem-se a vender a força de trabalho para poderem viver” (MARX; ENGELS, 2009: p. 23).

personagens proletários que partem da zona rural em busca de uma vida diferente nas metrópoles do país, elaborações fílmicas do fenômeno social resultante da industrialização e de políticas desenvolvimentistas intensificadas no período da ditadura.

Nas grandes cidades, especialmente no Rio de Janeiro, algumas obras se dedicam a elaborar os modos de vida e as figurações oníricas dos trabalhadores em seus espaços de morada, especialmente em favelas, localizadas, muitas vezes, nos morros cariocas. Já São Paulo apresenta como marca o trabalho nas fábricas, além, é claro, dos movimentos de greve, como descrito anteriormente. De modo recorrente, o cinema por nós investigado traz nas experiências e subjetividades dos trabalhadores migrantes marcas de sua origem sertaneja, atravessada pela fome, por valores tradicionais e pelo beatismo. Casos notórios, nesse sentido, são os de *O homem que virou suco* (João Batista de Andrade, 1981), *O baiano fantasma* (Denoy de Oliveira, 1984) e *A hora da estrela* (Suzana Amaral, 1985), discutidos, junto a outros filmes (como *Noites paraguayas*, de Aloysio Raulino, 1982), no primeiro capítulo analítico de nossa tese. Juntos, esses filmes compõem um mosaico de chegadas de trabalhadores (em sua maioria, nordestinos) à metrópole, onde tentam se adaptar, lidar com as lembranças do passado, sobreviver nas ruas, escritórios e fábricas, atravessados por devaneios e sonhos. São filmes que apresentam, ainda, a vida fora do ambiente de trabalho, em momentos nos quais é permitido ao trabalhador e à trabalhadora sonhar, ou devanear uma outra vida.

No corpo a corpo com a filmografia do período, outra constatação: a diversidade de modos de trabalho e ocupação. Nos filmes, encontramos operários de fábrica, *lumpemproletariado*, trabalhadores da construção civil, funcionários públicos, prostitutas, pequenos artistas e artesãos, entre outros trabalhadores. Nesse conjunto, destacam-se figuras de trabalhadores informais, que experimentam na pele a precarização do trabalho e das condições de vida. Embora marcado pela expansão industrial e pela intensificação dos processos migratórias, esse período histórico não conseguiu suprir a demanda de empregos formais para todos os trabalhadores presentes nas grandes cidades¹⁰. Muitos tiveram de buscar a informalidade. Ainda que o cinema brasileiro dessas décadas tenha também se dedicado a retratos do proletariado das fábricas e da construção civil, encontramos muitas

¹⁰ Em estudos e pesquisas realizados para a Pontifícia Comissão de Justiça e Paz da Arquidiocese de São Paulo, cujos resultados estão reunidos em artigos no livro *São Paulo 1975: crescimento e pobreza*, há apontamentos cruciais para o entendimento de como o crescimento populacional e econômico da capital paulista não foi acompanhado, durante a década de 1970, pela distribuição da renda e das oportunidades. Há, inclusive, um recrudescimento da pobreza na cidade, acompanhado pela expansão das periferias e pela proletarianização do espaço (MARICATO, 1982). O que aparece, por exemplo, no curta-metragem *Lacrimosa* (1970), de Aloysio Raulino, que registra o encontro da equipe de cinema com os moradores de uma favela às margens da avenida Marginal Tietê.

obras, sobretudo nos anos 1970 e começo dos 1980, que se detêm sobre personagens em busca de emprego ou na tentativa de sobreviver em situações de intensa vulnerabilidade e adversidade. Essa dificuldade de inserção e integração, especialmente de trabalhadores migrantes, aparece, de modo pioneiro, em *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965). No documentário, trabalhadores recém-chegados a São Paulo buscam se inserir na construção civil ou na indústria – muitos, contudo, como o “operário não qualificado” do filme, acabam desempregados, sobrevivendo de bicos, da mendicância e da caridade de instituições (no mais das vezes, religiosas). Tematizados em *São Paulo 1975: crescimento e pobreza* (1975), a dificuldade de encontrar espaço na cidade e os desafios de inserção no universo do trabalho formal se materializavam imageticamente, dez anos antes, no filme de Geraldo Sarno.

O que nos conduz ao amplo universo da informalidade, e às figurações dos sonhos de trabalhadores excluídos da definição clássica de proletariado, mas frequentes na filmografia estudada: os *lumpens*¹¹. Quase sempre mal remunerado e marginalizado socialmente, o trabalho informal é marcado ainda pelo estigma que lhe foi historicamente imputado, pelo preconceito arraigado de boa parte da população – inclusive de outros trabalhadores. Talvez seja o Rio de Janeiro a principal cidade onde esses personagens ganhem evidência no cinema brasileiro, como se pode notar no corpus de análise. Em obras como *Esse mundo é meu* e *A grande cidade* (Carlos Diegues, 1966), *lumpen* proletários (ou “subproletários”) transitam pelas ruas da cidade e têm o seu trabalho invadido ou interrompido por algum tipo de delírio que os remete a desejos inalcançáveis, evidenciando os limites sociais estreitos de suas vidas. Algo que também ocorre com as crianças trabalhadoras de *Rio 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) ou *Fábula... meu lar é Copacabana* (Arne Sucksdorff, 1965) – marginalizadas entre os marginalizados, como veremos no segundo capítulo analítico da tese.

Ainda no universo da informalidade, fora da definição clássica de trabalho produtivo, uma dualidade se destaca (instigando-nos a incluir na tese a problemática específica do trabalho feminino): aquela entre trabalho doméstico não remunerado e prostituição (trabalhada de muitas maneiras pelos filmes do corpus). Nesse caso, a clivagem rígida entre “dentro” e “fora” do ambiente de trabalho não opera. O trabalho doméstico e a prostituição

¹¹ O termo lumpemproletariado (do alemão lumpenproletariat), introduzido por Marx e Engels em *A ideologia alemã*, significa algo como a “seção degradada e desprezível do proletariado”. No vocabulário marxista, trata-se da população situada socialmente abaixo do proletariado, do ponto de vista do trabalho e das condições de vida, sendo formada por frações empobrecidas e não organizadas de trabalhadores, dedicados a atividades marginais (biscateiros, prostitutas etc.). Destituídas de recursos econômicos, seriam camadas desprovidas também de consciência política e de classe, ameaçando a luta do proletariado - sendo inclusive suscetíveis de servir aos interesses da burguesia.

cruzam espaços de trabalho e descanso, e nos intervalos entre diferentes atuações abrem-se frestas para algum tipo de figuração onírica, como aquelas presentes nos filmes que compõem o terceiro capítulo analítico de nossa tese. Em obras como *Noite vazia* (Walter Hugo Khouri, 1964), *A mulher que inventou o amor* (Jean Garrett, 1979) e *Damas do prazer* (Antônio Meliande, 1979), trabalhadoras da prostituição têm seus cotidianos marcados pela dureza do ofício e atravessados pelos devaneios de outras vidas. Já em filmes que trazem a figura da dona de casa, há dois espectros de ação que saltam aos olhos e são iniciados por situações oníricas: a permanência em um estado de coisas inalterável, caso da personagem mãe de *O canto do mar* (Alberto Cavalcanti, 1953); ou a tentativa de fuga, como ocorre em *Mar de rosas* (Ana Carolina, 1977). Para ambas, a divisão sexual do trabalho, a não valorização do trabalho doméstico e seu subjugo no patriarcado impõem pesadelos e descrença à vida cotidiana.

Ao pensarmos nesses outros tipos de proletariado, informais, marginalizados e invisibilizados, retorna com força nossa questão primordial: nos momentos de pausa do trabalho ou em meio a atividades que destituem fronteiras (entre espaço cotidiano e de labor), com o que sonham os trabalhadores e as trabalhadoras?

Sonhos de trabalhadores no cinema brasileiro

Ao buscarmos personagens trabalhadores na cinematografia moderna brasileira, nos defrontamos com uma vasta produção realizada ao longo de quase quatro décadas. Reconhecemos que a diversidade e a abrangência de nosso corpus impõem enormes dificuldades e desafios para a pesquisa. Inclusive porque inventariamos filmes consagrados de autores canônicos da história do cinema brasileiro (caso de Nelson Pereira dos Santos), mas também obras menos conhecidas, ou que acabaram diminuídas, estigmatizadas ou esquecidas pela academia e por parte da crítica especializada. É o caso das ditas “porno-chanchadas”, ou do cinema erótico brasileiro, relegados a um lugar obscuro – ou talvez um “mau lugar” – na construção dessa mesma história¹². Caso também das produções de cineastas que não

¹² Contrariando essa tendência, alguns pesquisadores se debruçaram sobre as “porno-chanchadas”. Na edição revista e ampliada de *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, de Jean-Claude Bernardet, coeditada por Arthur Autran, há uma série de textos e análises sobre o fenômeno da porno-chanchada - pensado nas antípodas de uma “cultura culta”. Em diversas edições, a revista eletrônica *ContraCampo* (www.contracampo.com.br), por sua vez, trouxe ensaios e críticas que procuraram resgatar algumas dessas obras – destacando nelas traços políticos, estéticos e culturais (desconsiderados, no mais das vezes, pelo preconceito). Trabalho que também é realizado pela crítica e pesquisadora Andrea Ormond em seu blog *Estranho encontro* (estranhoencontro.blogspot.com), que inclui análises de diversas obras da Boca do Lixo. Parte significativa da produção de Ormond a respeito

participaram de movimentos mais destacados da história do cinema brasileiro – como, por exemplo, Jean Garrett, Ana Carolina, Aloysio Raulino, ou mesmo da obra de Walter Hugo Khouri a partir dos anos 1970.

Partindo desse pressuposto (da abrangência e diversidade do corpus de pesquisa), trazemos como referência e inspiração, inicialmente, o modo como David Bordwell traça uma análise da historiografia do cinema em *Sobre a história do estilo cinematográfico* (2013). No livro, o autor estadunidense perpassa vários movimentos da história do cinema e várias teorias, de André Bazin a Noel Burch, de Deleuze aos teóricos pós-modernistas, a fim de recuperar uma história do cinema a partir do estilo cinematográfico. Mas Bordwell refaz essa trajetória também a partir de filmes e autores menos conhecidos e celebrados. Ao se basear em “filmes menores”, colocados em pé de igualdade com cânones historicamente construídos, o autor oferece uma outra perspectiva para o entendimento do cinema e dos estilos cinematográficos. De acordo com Bordwell:

Nossas imagens fornecem meros vestígios de tendências, sugestões de desenvolvimentos complexos e sobrepostos. Por ora, eles servem para realçar fatos simples esquecidos com excessiva frequência. A aparência dos filmes tem uma história; essa história pede análise e explicação, e o estudo desse domínio - a história do estilo cinematográfico - apresenta desvios incontornáveis para qualquer um que deseje entender o cinema. (BORDWELL, 2013: p. 17)

Interessa-nos traçar uma espécie de história do cinema moderno brasileiro a partir de personagens trabalhadores que se põem a sonhar. Inspirando-nos na proposta¹³ de Bordwell, buscamos alcançar esses personagens e figurações oníricas também em filmes brasileiros que não tiveram - muitos deles, ao menos - uma repercussão crítica contundente, ou que foram negligenciados. O nosso objetivo é colocar essas obras em pé de igualdade, a partir de sua aproximação e da consideração detida à dramaturgia ao "estilo", com outras canonizadas ao longo da história.

das pornochanchadas e de suas contribuições estéticas está reunida nos livros *Ensaio do cinema brasileiro: dos filmes silenciosos à pornochanchada (volume 1)* e *Ensaio do cinema brasileiro: os anos 1980 e 1990 (volume 2)*.

¹³ Nossa inspiração se dá mais no modo como o autor traça uma historiografia do estilo cinematográfico a partir de uma não hierarquização entre filmes tidos como mais canônicos e outros por vezes não tão conhecidos ou que sofreram com alguma indiferença pela crítica como também pelos estudos acadêmicos. Bordwell realiza seu percurso a partir de uma metodologia bastante sistemática, ao analisar e colocar sob perspectiva a *mise-en-scène* e a construção dos quadros das sequências de filmes que traz à baila. No nosso caso, empreendemos uma metodologia um pouco menos sistêmica, que se permite percorrer por diversos elementos que compõem a cena: como a dramaturgia, a narrativa, a *mise-en-scène*, a montagem. Nesse sentido, nosso método se difere, em boa medida, daquele utilizado por Bordwell.

Mas o que seria, para Bordwell, os aspectos e características do estilo cinematográfico? O autor infere que:

[Considera] o estilo um uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme. Essas técnicas são classificadas em domínios amplos: *mise-en-scène* (encenação, iluminação, representação e ambientação), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som. O estilo, minimamente, é a textura das imagens e dos sons do filme, o resultado de escolhas feitas pelo(s) cineasta(s) em circunstâncias históricas específicas. (BORDWELL, 2013: p. 17)

O que a história do cinema nos mostra, a partir da “Política dos Autores” dos *Cahiers du Cinéma* na década de 1950, sobretudo, é uma tentativa de buscar esses traços estilísticos em diversos autores antes relegados a um papel menor. Entretanto, uma vez discutidos e trazidos à baila, foram reposicionados entre os cânones. Lançamos mão, em nossa proposta de análise, do cotejo entre filmes que estão presentes no cânone da historiografia do cinema brasileiro, ao lado de outros relegados a posições de pouco destaque ou sequer convocados para maiores esforços analíticos. O livro de Bordwell funciona, assim, como orientação e inspiração no gesto de aproximação aos filmes e na análise que se detém na *mise-en-scène* e na montagem, dedicando-se a buscar, plano a plano, as nuances estilísticas de cada filme. É nosso desejo, portanto, na análise dos sonhos fílmicos de trabalhadores, buscar resgatar aspectos cinematográficos, culturais, sociais e históricos de suas respectivas épocas, de modo a levantar, no trabalho de constelar, recorrências, diferenças e singularidades nos modos de filmar o trabalhador e suas figurações oníricas.

Nos filmes inventariados, o onírico pode surgir como um rasgo estético na estrutura narrativa da cena e na visualidade do quadro – uma quebra com o trabalho para estabelecimento de uma alteração dos rumos narrativos e fílmicos. Por isso não estamos interessados somente no modo clássico de representação do sonho, no qual o personagem adormece, a imagem recorre a uma nova plasticidade, os efeitos sonoros e visuais bem marcados compõem uma estrutura à parte, para que depois sejamos devolvidos ao personagem, que acorda. Diferentemente, nos filmes modernos, o sonho se imiscui no cotidiano (sem tanto didatismo); por outro lado, ele pode impor quebras, potencialmente alteradoras dos sentidos do que antes se via (e vivia). Algo que surge, por exemplo, com o som de um sintetizador eletrônico em *Lilian M: relatório confidencial* (Carlos Reichenbach, 1975), que abre espaço para que o sonho da personagem Maria a converta em Lilian e promova sua

fuga do campo; ou no surgimento de fotogramas de publicidade em *Zézero* (Ozualdo R. Candeias, 1974), alimentando no personagem a ilusão de uma nova vida alhures.

No Brasil, o Cinema Novo é parte fundamental da emergência “moderna”, seja pelos modos de filmar a realidade, de adentrar as questões políticas ou de dar vazão a uma montagem que está menos interessada na narrativa do que na construção de sentidos. Glauber Rocha (2003), em *Revisão crítica do cinema brasileiro*, torna-se o artífice dessa proposta, realizando uma retomada do que poderia antecipar o moderno na cinematografia do país. Para tanto, resgata a figura de Humberto Mauro, em detrimento da chanchada, e afirma a sua própria geração como propulsora de um novo cinema no Brasil. Não à toa, a alcunha de Cinema Novo, em conexão com os outros novos cinemas pelo mundo.

Todavia, notamos, em obras anteriores, inclusive chanchadas, gestos críticos que prefiguram o dito cinema moderno. Podemos destacar, por exemplo, *Também somos irmãos* (José Carlos Burle, 1949), que faz um retrato da favela a partir da vida de dois irmãos, um deles considerado um marginal, e outro que deseja se tornar advogado. Outro destaque seria *Tudo azul* (Moacyr Fenelon, 1951), que apresenta um jovem músico suburbano, em busca de êxito e fama na metrópole carioca (como veremos no segundo capítulo de análise). Em ambos, nota-se a presença do sonho como elemento que impulsiona a narrativa. No primeiro filme, ele é apresentado de modo mais tímido, como uma motivação do personagem em sua tentativa de mudança de vida, em sua esperança de mobilidade social - o onírico não se materializa enquanto imagens e sons. Já em *Tudo azul* o gesto é mais pungente, pois o personagem se vê cindido entre a experiência da cidade e os seus próprios devaneios (ou sonhos acordados) de se tornar um grande compositor e fazer sucesso. Nalguns momentos, esses sonhos surgem como rasgos na narrativa, antecipando características “modernas”.

Mencionamos esses dois filmes para explicitar, de saída, escolhas que nortearão a composição das constelações em nossa tese: estamos interessados especialmente no onírico como materialização imagética e sonora, e não apenas como um desejo ou fantasia que motivam ou são narrados por algum personagem. Importante expor esse critério, já que no processo de montagem do corpus da pesquisa nos deparamos com diversas manifestações e modulações do onírico. Há, por exemplo, desejos que não se materializam em imagens, imaginações, que não constituem um rasgo estético e/ou narrativo nas obras. Em *Marcelo, zona sul* (Xavier de Oliveira, 1970), um adolescente carioca (Stepan Nercessian) tem o sonho de um dia ir do Rio de Janeiro para São Paulo, fuga que se dá também em relação à figura do pai, funcionário público de vida comezinha. No longa-metragem posterior de Xavier de Oliveira, *André, a cara e a coragem* (1971), o personagem, também interpretado por

Nercessian, é um jovem de Carangola recém-chegado ao Rio de Janeiro. Após viver diversos percalços na tentativa de adaptação à cidade, e estando prestes a regressar a Minas Gerais, ele se encontra com um marujo na pensão onde vive. No quarto, o homem lhe conta suas histórias além-mar, suas grandes aventuras na Europa. André passa a comungar de um sonho próximo às estórias do narrador, mas essa carga onírica não se materializa em imagens.

Há, ainda, os casos em que a quimera é ter uma outra vida alhures. Casos da indígena em *Iracema, uma transamazônica* (Jorge Bodanzky & Orlando Senna, 1976) e do migrante nordestino em *O baiano fantasma*. No primeiro filme, Iracema se desliga de sua comunidade para ingressar em uma viagem pelo norte do país em direção ao sudeste, seguindo a recém-inaugurada rodovia regional Transamazônica. No caminho conhece o caminhoneiro Tião Brasil Grande, interpretado por Paulo César Pereio. A trajetória errática da indígena esfacela o sonho de chegar a São Paulo, culminando com o abandono de Iracema pelo caminhoneiro, que volta a encontrá-la na miséria e na prostituição de beira de estrada, tempos depois. Bodanzky e Senna investem na obra um teor documentário que não se abre à materialização do onírico (presente apenas nos diálogos da personagem Iracema com Tião).

No filme de Denoy de Oliveira, Lambrusca (José Dumont) é um paraibano que chega a São Paulo para tentar a vida. Sua única referência é o amigo Antenor, seu conterrâneo. Na conversa entre desterrados, ele revela ao companheiro os porquês de ter vindo para o Sudeste e o sonho de um dia voltar rico para a Paraíba. No entanto, Lambrusca se vê envolvido em uma situação criminosa e é perseguido pela polícia. A vivência de preconceitos de classe e de região de origem é contundente na obra – como se vê especialmente na adoção do termo pejorativo “baiano” para denominar todos os imigrantes nordestinos. Ainda que o filme se abra para uma encenação menos naturalista, com um investimento forte nos diálogos poéticos, não há a presença do sonho dos personagens trabalhadores, enquanto construção imagética e sonora.

Há ainda filmes que fazem um investimento forte no onírico como estética surrealista e *nonsense*, mas não referido aos sonhos de personagens proletários. Em *A família do barulho* (1970), por exemplo, Julio Bressane constrói um universo que muitas vezes flerta com a fantasia, ao retratar uma família pobre e suburbana no Rio de Janeiro. Em *Bang Bang* (1970), Andrea Tonacci cria diversas situações de estranhamento narrativo, com quebras na banda sonora e na imagem, sem que essas disjunções da montagem se tornem a figuração do sonho de determinado personagem. Já no longa-metragem *A\$Suntina das Américas* (Luiz Rosemberg Filho, 1975), a personagem principal tem o grande sonho de ser Greta Garbo, mas o sonho é trabalhado apenas como uma revelação em diálogos durante a encenação. Já em *O santo e a*

vedete (1982), há diversas situações nas quais Rosemberg lança mão do *nonsense* e do estranhamento, mas esses jamais se revelam como uma situação onírica sonhada por alguém.

Há também os filmes que trazem figurações de sonhos operando dentro dos códigos do cinema clássico, caso de algumas chanchadas. Nesse sentido, o devaneio aparece mais como um traço funcional da narrativa do que como um rasgo estético que reconfigura a base fílmica. Em *Nem Sansão, nem Dalila* (Carlos Manga, 1954), um barbeiro, interpretado por Oscarito, sofre com as pressões do trabalho e com a relação com o patrão, ao chegar atrasado em um determinado dia de ofício. Durante o atendimento a um valentão, Chico Sansão, Horário, o barbeiro, descobre que o cliente é calvo. A presepada resulta em uma confusão generalizada, que faz com que o barbeiro fuja em um automóvel, que se choca contra uma parede. O acidente ocasiona um desmaio e este deságua em um grande delírio. Reforça-se, assim, um modelo clássico de representação do sonho que não se aproxima da ruptura crítica que nos interessa analisar.

Em nossa constelação de cenas de sonhos, enfim, o onírico surge como uma interrupção do trabalho - ou como fenda em meio às atividades cotidianas de labor - que muitas vezes leva o personagem a uma mudança de trajetória ou a uma tomada de consciência de questões de classe ou existenciais que o circundam. Embora se façam presentes também em filmes ambientados no espaço rural, fizemos uma opção por privilegiar o espaço urbano como espaço de ação das obras. Nossa escolha contempla, assim, facetas da experiência popular menos estudadas no cinema desse período. Com ela, desejamos fazer jus aos modos como o cinema elaborou criticamente o impacto do fenômeno migratório no Brasil, a expansão das cidades e o processo de desenvolvimento industrial e de urbanização, a partir dos anos 1950, sobretudo. Levados adiante por governos autoritários, já na ditadura, tais caminhos não raro conduziram os trabalhadores da esperança ao desalento e à ausência de perspectivas. Veremos, em nosso estudo do cinema brasileiro, como os sonhos podem representar um espaço de elaboração crítica e de resistência.

Para construção das constelações de cada capítulo, primeiramente, realizamos uma vasta revisão da filmografia brasileira a partir dos anos 1950. Detectamos, assim, diversos filmes nos quais existia a presença dos tipos de trabalhadores que nos interessava (como afirmado anteriormente) e que nesses filmes existissem figurações do onírico que estivessem de acordo com o nosso pressuposto. A partir daí, construímos uma tabela na qual identificávamos as categorias de sonho para que pudéssemos, posteriormente, nos deter em cada uma das cenas colocadas em cotejo. Nossa metodologia pode ser melhor compreendida a partir da tabela que segue logo abaixo (*Figura 1*).

FILMES	SONHO	PESADELO	DELÍRIO	ALUCINAÇÃO	FANTASIA
Tudo azul (Moacyr Fenelon, 1951)					
O canto da saudade (Humberto Mauro, 1952)					
O canto do mar (Alberto Cavalcanti, 1953)					
Rio 40 graus (Nelson Pereira dos Santos, 1955)					
Rio zona norte (Nelson Pereira dos Santos, 1957)					
O grande momento (Roberto Santos, 1958)					
Esse mundo é meu (Sérgio Ricardo, 1964)					
Noite vazia (Walter Hugo Khouri, 1964)					
Fábula... Meu lar é Copacabana (Arne Sucksdorff, 1965)					
A grande cidade (Carlos Diegues, 1966)					
O palácio dos anjos (Walter Hugo Khouri, 1970)					
A noite do desejo (Fauzi Mansur, 1973)					
Zézero (Ozualdo R. Candeias, 1974)					
As aventuras amorosas de um padeiro (Waldir Onofre, 1975)					
A\$ŕuntina das Amérikas (Luiz Rosemberg, 1975)					
Lilian M: relatório confidencial (Carlos Reinchebach, 1976)					
Excitação (Jean Garrett, 1976)					
Mar de rosas (Ana Carolina, 1977)					
O jogo da vida (Maurice Capovilla, 1977)					
A mulher que inventou o amor (Jean Garrett, 1979)					
Damas do prazer (Antônio Meliande, 1979)					
Aopção ou as rosas na estrada (Ozualdo R. Candeias, 1981)					
Estrada da vida (Nelson Pereira dos Santos, 1981)					
O homem que virou suco (João Batista de Andrade, 1981)					
Das tripas coração (Ana Carolina, 1982)					
Noites paraguayas (Aloysio Raulino, 1982)					
O baiano fantasma (Denoy de Oliveira, 1984)					
A hora da estrela (Suzana Amaral, 1985)					
A mulher fatal encontra o homem ideal (Carla Camurati, 1987)					
Sonho de valsa (Ana Carolina, 1987)					
Alma Corsária (Carlos Reinchenbach, 1993)					

Sonho dormindo
Sonho acordado

Figura 1: Tabela de filmes

A partir da reunião dos filmes que passaram a fazer parte do corpus de pesquisa, eles foram colocados em cotejo em seus respectivos capítulos para que daí surgissem a nossa análise da figuração onírica desses trabalhadores do cinema moderno brasileiro. Em nosso esforço analítico, constituímos algumas pranchas de imagens¹⁴ que buscavam aproximar fotogramas de filmes de períodos diferentes no exercício de alcançar nossos intuitos existentes na nossa pergunta de pesquisa. Há também momentos em que esses fotogramas surgem isoladamente na constituição do que denominamos como uma única figura. Consideramos como figura a composição dos vários fotogramas que compõem a cena analisada ou cotejada.

Alicerces de uma constelação

O primeiro capítulo da tese traça os percursos conceituais importantes para a fundamentação da pesquisa. A partir de uma discussão teórica do sonho, buscada sobretudo

¹⁴ Quando mais de uma figura surge em cotejo, elas são nominadas de pranchas, com inspiração nos *mnemozynes* criadas por Aby Warburg.

nos pensamentos de Freud e Benjamin, procuramos alcançar, no cinema, os modos de figuração do sonho. O capítulo ainda busca expor, a partir das definições de proletariado de Karl Marx e outros autores, uma reflexão a respeito dos tipos de trabalhadores presentes no cinema moderno brasileiro. Ele se encerra com uma breve descrição de procedimentos caros ao cinema moderno, escopo artístico que corresponde, grosso modo, ao recorte de nossa pesquisa, para, posteriormente, alcançar os principais traços dessa produção fílmica no Brasil.

O segundo capítulo adota como foco inicial de seu percurso histórico as aparições de personagens proletários no cinema brasileiro a partir da década de 1950. Uma vez mapeados esses personagens, o capítulo se dedicará a um levantamento de figurações e presenças do onírico em suas vidas. Por fim, a partir das aparições dos sonhos dos trabalhadores na filmografia pesquisada, traremos à baila propostas de cotejos e aproximações entre filmes, a serem desenvolvidos nos capítulos de análise.

Nos três capítulos analíticos, a tese se dedicará à análise de cenas e motivações oníricas. Cada composição/constelação de cenas está modulada por um parâmetro que indica, na filmografia estudada, modos recorrentes de se acionar sonhos de trabalhadores (a partir, sobretudo, de ocupações e tipos de trabalho). Ainda que acionem textos teóricos e conceitos que fundamentam o percurso específico de cada constelação, os capítulos de análise se compõem sobretudo pelo entrelaçamento da descrição e da análise de cenas extraídas dos filmes inventariados, aproximadas nas constelações¹⁵.

O terceiro capítulo se dedica à cidade, ponto de chegada de intensos processos migratórios ocorridos, especialmente, a partir da década de 1960 (estendendo-se, em que pesem modificações, até os anos 1990). A cidade surge no cinema brasileiro como o sonho de recomeçar uma vida, de se deslocar em busca de outra possibilidade de existência, ainda que essa projeção se esfacele a cada uma das inúmeras dificuldades encontradas. São Paulo é o ponto de chegada e de cruzamento de inúmeras trajetórias – algo que ocorre desde *O grande momento* (Roberto Santos, 1958), considerado um dos primeiros filmes do cinema moderno brasileiro. Partindo das nuances da imigração e das elaborações oníricas em *Noites*

¹⁵ A formação das constelações e do corpus de pesquisa se deu a partir de uma extensa revisão de uma filmografia brasileira de diversos períodos. Nos concentramos, especialmente, em trabalhadores do universo urbano, em sua imensa maioria vinculado a categoria do subproletariado e cujas figurações oníricas se centravam em interrupções de momentos de labor. Esse tipo de interrupção se diferencia em relação aos procedimentos mais característicos do cinema clássico, como o uso de *flashbacks*. Nesse sentido, investimos em um recorte temporal que leva em conta algumas das características do cinema moderno brasileiro, ainda que o nosso período histórico não coincida exatamente com aquele teorizado por Ismail Xavier (2006). Mais a frente nos deteremos mais nas diferenciações entre o cinema moderno brasileiro caracterizado e temporalmente localizado por Xavier e o que relocalamos em nosso corpus de análise.

paraguayas, propomos cruzamentos com outras obras. É o caso de *Zézero*, que mostra os percalços de um camponês que, ludibriado por uma figura oracular, encontra dificuldades para se estabelecer em São Paulo; *Lilian M: relatório confidencial*, que expõe a trajetória de uma camponesa na metrópole paulistana após ter uma visão sobre uma nova possibilidade de vida, quando ainda habitava a zona rural; *O homem que virou suco*, no qual um *lumpen* poeta nordestino tenta sobreviver na selva de pedra após ser acusado de um crime que não cometeu; *A hora da estrela*, baseado no conto homônimo de Clarice Lispector, que traz uma trabalhadora que vive entre os sonhos e pesadelos de ter uma vida digna na cidade; e *Estrada da vida* (Nelson Pereira dos Santos, 1981), que retrata o começo de carreira da dupla sertaneja Milionário e José Rico.

O quarto capítulo se concentra especialmente nas figurações do *lumpemproletariado*, definição que não é bem acolhida por Marx e Engels em seus escritos. Optamos por reconhecê-los como trabalhadores, ainda que atuantes no limbo do trabalho formal e da sobrevivência. No cinema brasileiro, aparecem como trabalhadores ligados a pequenos trabalhos, bicos, à permuta, ao universo artístico popular e à prostituição (cuja abordagem será feita no capítulo 5). A favela é um espaço recorrente no cinema moderno brasileiro, cenário por onde muitos desses personagens transitam, desde sua origem, com *Rio 40 graus* e *Rio zona norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957). Os sonhos dos personagens do primeiro filme encontram ressonância em *Fábula, meu lar é Copacabana*, e os do segundo em *Tudo azul* (que traz um personagem oriundo do subúrbio carioca). Um dos filmes que compõem esse capítulo é, ainda, *Esse mundo é meu* - o sonho do personagem engraxate (Antônio Pitanga), obter uma bicicleta, foi propulsor de nossa pesquisa, como já relatado. Há, nos procedimentos cinematográficos desses filmes, um espaço para a fabulação dos personagens, que se permitem recriar novas possibilidades de vida. Essas fabulações reorganizam as relações espaciotemporais a partir do recurso à figuração do onírico de alguns personagens, como vemos em *A grande cidade*. Os sonhos e devaneios recolocam os atravessamentos entre o morro e o asfalto, espaços que pautam os percursos cotidianos dos personagens *lumpens*. São corpos atravessados diretamente pela experiência mais intensa da cidade, que se torna lugar do “ganha pão”, mas também da liberdade permitida, entre o sonho e a realidade.

Por fim, o quinto capítulo se dedica a trabalhadoras. Todavia, não trabalhadoras operárias, proletárias segundo a teoria marxista, mas a duas formas de trabalho que escapam da visibilidade da esfera produtiva: a dona de casa e a prostituta. Buscamos dar atenção às situações oníricas dessas personagens, com ênfase na trilogia de Ana Carolina: *Mar de rosas* (1977), *Das tripas coração* (1982) e *Sonho de valsa* (1987). Esses filmes são relacionados com

outras obras realizadas, em sua imensa maioria, por cineastas homens, tais como *O canto do mar*, *Noite Vazia*, *O palácio dos anjos* (Walter Hugo Khouri, 1970), *Excitação* (Jean Garrett, 1977), *Damas do Prazer* e *A mulher que inventou o amor*. Muitos dos filmes que compõem o capítulo trabalham a dualidade entre dona de casa e prostituta, reforçada e tensionada no interior das obras. No filme de Cavalcanti, essa dualidade ganha força no conflito entre mãe e filha, enquanto em *A mulher que inventou o amor* a construção dual é trabalhada exclusivamente a partir da personagem principal. Algo que também está presente em algumas das personagens dos dois filmes de Khouri estudados, nas interlocuções e contrapontos entre as possibilidades de vida que se colocam para algumas dessas mulheres.

Os três capítulos analíticos que compõem nossa tese são exercícios de análise a partir do inventário de obras e da montagem de constelações fílmicas. A escrita se dá pela tessitura de descrições e análises, aproximados os filmes a partir de parâmetros comuns. Desejamos, assim, que, na intensa rede de aproximações e diálogos entre obras, os atravessamentos oníricos do cinema brasileiro forneçam ocasião de enxergarmos novas histórias do país por meio das figurações de sonhos do proletariado brasileiro.

1. Os rasgos do sonho do trabalhador no cinema moderno

Certo dia, o homem emergiu do sonho como de um deserto viscoso, olhou a luz vã da tarde que de imediato confundiu com a aurora e compreendeu que não sonhara. Toda a noite e o dia seguinte, a intolerável lucidez da insônia se abateu sobre ele.

(Jorge Luís Borges)

1.1 O imaginário do trabalhador no lapso do labor

Com que sonham os trabalhadores? Como o cinema é capaz de engendrar camadas oníricas a partir de seus recursos técnicos e expressivos? Quais as nuances, passagens, diferenças entre sonhos, devaneios, delírios ou alucinações? Como se dão os deslocamentos entre a matéria onírica e a realidade? Muitas dessas perguntas surgem a partir de figurações do onírico trazidas por cenas dos filmes que compõem nosso corpus ampliado. No entanto, não é nosso propósito realizar um tratado sobre os sonhos no cinema brasileiro e nem mesmo uma construção teórica autônoma a respeito do onírico. O sonho surge, para nós, como um atravessamento estético no cerne dos filmes, oferecendo uma abertura para se pensar as formas e políticas das obras.

Este capítulo se estrutura a partir de três eixos que se articulam: a definição de trabalhador (a partir de Marx e Engels, e acompanhando desdobramentos na história brasileira); a noção de onírico (com uma discussão acerca da relação entre sonho e história a partir de Walter Benjamin, assim como a indicação de uma breve tipologia de sonhos buscada em Freud); e a conceitualização de rasgo estético (revisitando a concepção de cinema moderno, com a ideia de que a potência do sonho está inscrita na estratégia formal dos filmes).¹⁶ Esta tríade é a pedra de toque para o entendimento de como o onírico atravessa e modifica os pensamentos e caminhos dos personagens trabalhadores no cinema moderno brasileiro.

¹⁶ Agradecemos à professora e pesquisadora Roberta Veiga por nos ajudar a visualizar essa construção no exame de qualificação da tese de doutorado (em junho de 2020).

A tríade apresentada tem sua inspiração e referência no gesto de Jacques Rancière em *A noite dos proletários*. Em uma das passagens do livro, o autor traz o relato de um operário francês do século XIX em um raro momento de desvio do trabalho. Ao observar um feixe de luz que perpassa uma fresta entre a parede e o teto da fábrica para ganhar a escuridão local, o trabalhador se distrai por um instante e observa o fenômeno luminoso. Enxuga o suor que escorre pela testa e percebe sua condição de trabalhador. Deixa-se atravessar por esse rasgo estético no meio do trabalho, em uma pausa de poucos segundos que, contudo, lhe faz perceber as relações entre o labor e o ócio (que a ele seria sistematicamente negado). Um pequeno sonho acordado, um devaneio, no meio do trabalho. Ao propor essa situação, que ilustra como a experiência onírica do trabalhador pode constituir um modo de emancipação, Rancière se lança em um estudo minucioso a respeito dos intervalos de pensamento, debate, lazer, sonho ou descanso daqueles corpos nos quais o capitalismo enxerga apenas força de trabalho. O autor realiza uma reflexão sobre quem são esses personagens e seus universos dentro e fora do trabalho:

Quem são? Algumas dezenas, algumas centenas de proletários que tinham vinte anos por volta de 1830 e que nessa época decidiram, cada um a seu modo, não mais suportar a miséria, os baixos salários, os alojamentos desconfortáveis ou a fome sempre rondando, mas, fundamentalmente, a dor pelo tempo roubado a cada dia trabalhando a madeira ou o ferro, costurando roupas ou fazendo sapatos sem outro objetivo senão o de manter indefinidamente as forças da servidão e da dominação; o humilhante absurdo de ter de mendigar, dia após dia, esse trabalho em que se perde a vida; o peso dos outros também, os da oficina com sua gloriola de Hércules de cabaré ou sua obsequiosidade de trabalhadores conscienciosos, os de fora, à espera de um lugar que de boa vontade lhes dariam, enfim, os que passam de carruagem e lançam um olhar de desprezo a essa humanidade estigmatizada. (RANCIÈRE, 1988: p. 9)

O filósofo francês oferece a sugestão provocadora de que o onírico pode conduzir ao estranhamento da própria realidade e à consciência de classe, com relação à exploração, pois os instantes em que o trabalhador está entre a vigília e o sono, o descanso e o trabalho, o diurno e o noturno (que compreendem os intervalos antes de retomar maquinalmente a labuta) possibilitariam a paralisação do trabalho em nome do pensamento.¹⁷ Nesses pequenos

¹⁷ Noutro contexto, Jonathan Crary nos mostra como o capitalismo investe contemporaneamente sobre o sono, último reduto “não colonizado” pela lucratividade: “O sono é um hiato incontornável no roubo de tempo a que o capitalismo nos submete. A maior parte das necessidades aparentemente irredutíveis da vida humana, fome, sede, desejo sexual e, recentemente, a necessidade de amizade se transformou em mercadoria ou investimento. O sono afirma a ideia de uma necessidade humana e de um intervalo de tempo que não pode ser colonizado nem submetido a um mecanismo monolítico de lucratividade, e

lapsos de tempo (entre a vigília e o sono), diante do esmagador Chronos que os impele ao labor, os operários saint-simonianos do século XIX estudados por Rancière cultivavam outras formas de vida (encontros, embriaguez, trocas de cartas e sonhos) que lhes permitiriam voltar ao ofício deslocados da vivência rotineira, tomados por uma experiência de distanciamento tanto racional quanto imaginária.

Como bem pontua o autor, o seu livro trata, especialmente, das noites subtraídas à sequência normal, que transita entre o trabalho e o pequeno descanso. Tomados pelo sonho de mudança, pelo debate ou pela embriaguez que os coloca em outro estado perceptivo, esses trabalhadores alcançam uma “interrupção imperceptível” do curso natural de seu universo existencial. Nesses momentos se sonha e se vive, ou, nas palavras do autor, trata-se de uma “suspensão da ancestral hierarquia que subordina os que se dedicam a trabalhar com as próprias mãos aos que foram contemplados com o privilégio do pensamento. Noites de estudo, noites de embriaguez” (RANCIÈRE, 1988: p. 10).

Ao se deixar invadir pelo pensamento, o operário percebe às vezes o seu próprio aniquilamento. Essa consciência de seu lugar de classe, do processo e da divisão do trabalho não vêm sempre a reboque, sendo por vezes impulsionadas pelo sonho ou pelo delírio que invade o cotidiano laborioso. Ou mesmo através de pesadelos que deflagram o terror e expõem a dureza do processo exploratório. E é nas noites, nos intervalos, nas frestas do trabalho, que uma espécie de iluminação parece ser possível: seja para dar luz a uma pequena tentativa de mudança ou alteração da vida, seja para ludibriar ainda mais o trabalhador, enredado nas artimanhas do capitalismo – como veremos também nos filmes de nosso corpus.

1.2 Em torno do trabalhador

Temos falado em sonho do proletariado, do operário, mas até aqui não buscamos definir essa figura de trabalhador. No célebre *Manifesto comunista*, Marx e Engels oferecem, a partir de aspectos da história da industrialização na Europa, algumas das definições que orientam até hoje a conceituação do proletariado. Foi através do desenvolvimento da burguesia, ou seja, do capital, que se deu o início do proletariado, a classe dos operários modernos. Esses trabalhadores só podem viver quando encontram trabalho, ao passo que só encontram trabalho na medida em que participam do aumento do capital. “Esses operários,

desse modo permanece uma anomalia incongruente e um foco de crise no presente global. (CRARY, 2014: p.20)

constrangidos a vender-se diariamente, são mercadoria, artigo de comércio como qualquer outro; em consequência, estão sujeitos a todas as vicissitudes da concorrência, a todas as flutuações do mercado” (MARX; ENGELS, 1999: p. 18).

No senso comum, um operário é aquele homem ou mulher que trabalha em uma fábrica, usa macacão e suja as mãos na execução de seus ofícios. Trata-se de um estereótipo, de uma redução. O operário também pode ser aquele que trabalha em fazendas, trens, portos, ônibus, hospitais, escolas, e em tantos outros locais. Para o economista e professor Paul Singer, cofundador do Partido dos Trabalhadores (PT), o conceito de classe operária ou proletariado “se refere basicamente ao conjunto de pessoas desprovidas de propriedade ou de qualquer fonte de renda que, por isso, são obrigadas a alugar sua capacidade de trabalhar, isto é, a vender sua força de trabalho para poder viver. São os trabalhadores assalariados” (SINGER, 1985: p. 4). Ele completa:

Chamamos de "classe trabalhadora" o conjunto de pessoas que vivem apenas de seu próprio trabalho. Entre os trabalhadores há os que possuem seus próprios meios de produção: o camponês que cultiva a própria terra ou terra arrendada com seus próprios instrumentos e animais de trabalho; o artesão que confecciona ou repara com suas próprias ferramentas e matérias-primas; o comerciante que transaciona mercadorias que são dele ou lhe foram confiadas; o médico e o dentista que têm seu próprio consultório; o professor que dá aulas particulares etc. Ao lado destes trabalhadores por conta própria ou autônomos, existem os trabalhadores que não têm autonomia porque não possuem os recursos para trabalhar por conta própria: o camponês sem terra e sem instrumentos e animais só pode sobreviver como assalariado agrícola permanente ou temporário; o artesão sem ferramentas e matéria-prima só pode sobreviver como assalariado industrial ou manufactureiro; o comerciante sem estabelecimento próprio tem de se tornar, para sobreviver, vendedor assalariado, isto é, comerciário; e assim por diante. (SINGER, 1985: p. 4)

Notamos, a partir das definições oferecidas por Singer, que a classe trabalhadora se constitui de um modo bastante heterogêneo. Na verdade, essa classe pode e deve ser dividida majoritariamente em duas: uma pequena burguesia (composta por trabalhadores autônomos) e uma classe operária ou proletariado (constituída de trabalhadores assalariados). Para Singer:

A totalidade dos trabalhadores constitui, desta maneira, um conjunto demasiado heterogêneo para ser denominado de "classe". Na verdade, ela é constituída por duas classes: a pequena burguesia (composta pelos trabalhadores autônomos) e a classe operária ou proletariado (composta pelos trabalhadores assalariados). Estas duas classes têm várias coisas em comum. Para começar, ambas vivem de seu próprio trabalho (embora parte da pequena burguesia conte com o auxílio de membros não-remunerados da família e, ocasionalmente, de trabalhadores assalariados). E, como consequência, estas duas classes compreendem a quase totalidade dos "pobres", isto é, das pessoas com renda baixa e poucas posses. Quem vive única ou principalmente do próprio trabalho dificilmente pode ser rico. Por isso, a noção de "povo trabalhador" ou "classes populares" faz sentido. Trata-

se da grande massa, que representa a maioria da população e sofre, em geral, dos mesmos problemas decorrentes da carestia, da insuficiência dos serviços públicos nos bairros periféricos, da especulação imobiliária etc., etc. (SINGER, 1985: p. 5)

Se o economista lista alguns pontos de contato entre as duas classes, ele também investe, didaticamente, em uma diferenciação que se mostra muito importante. Para Singer, o proletariado labora sobretudo nos ramos mais avançados da economia, em setores presentes em grandes conglomerados empresariais, tais como a indústria pesada, o transporte automobilístico, aeroviário, ferroviário e marítimo, os supermercados e lojas de departamentos, os bancos e companhias financeiras, os meios de comunicação. Já a pequena burguesia trabalha em ramos de uma produção em pequena escala e que não são tão afetados pelo progresso técnico, como, por exemplo, agricultura familiar, serviços de reparação, transporte rodoviário, comércio, cuidados pessoais e outros ofícios mais ligados ao cotidiano citadino ou rural.

A formação da classe operária no Brasil se deu pela apropriação de uma massa de escravizados recém libertos, e, especialmente, pelas políticas de Estado responsáveis por forte onda de imigração europeia impulsionada pela oferta de trabalhos e terras. Os primeiros assalariados, proletários, foram trabalhar nas indústrias das maiores cidades, especialmente em São Paulo e sua região metropolitana e nas usinas em cidades de médio e pequeno porte. Há uma violência recorrente na história brasileira que se intensificou durante o século XX: a expropriação de posseiros por latifundiários e grileiros. A tomada de terras e criação dos grandes latifúndios foi potencializada pela invasão de terras indígenas e exploração de pequenas propriedades na construção de grandes rodovias durante a década de 1950, impulsionada pela política desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek.

Um exemplo é a Belém-Brasília. O trabalho foi continuado e reforçado no período da ditadura (1964-1985), com a construção da rodovia Transamazônica, um dos motes do filme *Iracema, uma transa amazônica*. Essas grandes rodovias foram responsáveis pela ligação de áreas outrora semi-isoladas aos grandes mercados urbanos em cada uma das regiões do país. Na Amazônia, particularmente, houve uma grande valorização de áreas para produção agrícola e de exploração madeireira devido a programas desenvolvidos no seio da SUDAM, que concedia incentivos fiscais e subsídios creditícios para projetos agropecuários de grande escala. O crescimento urbano reforçou a demanda por carnes e alimentos, algo que serviu ainda mais de incentivo para a expansão dos latifúndios. O que resultou na expulsão de

milhares de pequenos lavradores que se encontravam pelo caminho. Sem espaço para sobreviver no campo, eles tiveram que migrar para as grandes cidades em busca de trabalho.

Muitos dos trabalhadores rurais que chegaram às cidades enfrentaram dificuldades de inserção no mercado, o que resultou no aumento do subemprego e do desemprego nas metrópoles brasileiras, dinâmica parcialmente retratada em um documentário como *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), como veremos no próximo capítulo. Algo que já se via ao final do século XIX, com as políticas não inclusivas da massa trabalhadora de escravizados recém libertos, mas que explodiu em número com as migrações do campo, do Nordeste para o Sudeste, ou para a construção de Brasília. Essa massa proletária fez crescer um tipo de trabalhador sazonal e não assalariado: o *lumpemproletariado*. Nicole Brenez, em um texto a respeito do *lumpemproletariado* no cinema, toma emprestada a definição de Karl Marx e Friedrich Engels:

O *lumpemproletariado*, essa escória composta pelos elementos desmoralizados de todas as camadas sociais e concentrada principalmente nas grandes cidades, é o pior aliado possível. Esse dejetos é absolutamente venal e o mais irritante. Quando os trabalhadores franceses escreveram nas paredes das casas durante cada uma das revoluções: "Mort aux voleurs!" "Morte aos ladrões!" e, na verdade, eles atiraram em mais de um, não o fizeram em uma explosão de entusiasmo pela propriedade, mas plenamente conscientes de que antes de tudo era necessário se livrar dessa banda. Todo líder trabalhista que usa elementos do *lumpemproletariado* para sua guarda pessoal e que confia neles demonstra com esse único fato que é um traidor do movimento. (MARX; ENGELS, 1871 apud BRENEZ, 2008, tradução nossa)¹⁸

Na citação fica nítido o modo como o *lumpen* era tratado na França do século XIX, até mesmo pelos sindicatos e organizações de trabalhadores. Ele se torna um pária, condenado a vagar sem destino pelas hordas de impossibilitados da metrópole. Aparecem na forma de mendigos, biscateiros, faz-tudo, desempregados, vagabundos, prostitutas. No vocabulário marxista, como já mencionado, o *lumpesinato* ou "subproletariado" seria a população situada socialmente abaixo do proletariado, do ponto de vista do trabalho e das condições de vida, sendo formada por frações empobrecidas e não organizadas de trabalhadores, dedicados a atividades informais e, por vezes, marginais. Destituídas de recursos econômicos, seriam

¹⁸ No original: "El lumpenproletariado, esa escoria integrada por los elementos desmoralizados de todas las capas sociales y concentrada principalmente en las grandes ciudades, es el peor de los aliados posibles. Ese desecho es absolutamente venal y de lo más molesto. Cuando los obreros franceses escribían en los muros de las casas durante cada una de las revoluciones: «Mort aux voleurs!» ¡Muerte a los ladrones!, y en efecto fusilaban a más de uno, no lo hacían en un arrebato de entusiasmo por la propiedad, sino plenamente conscientes de que ante todo era preciso desembarazarse de esta banda. Todo líder obrero que utiliza a elementos del lumpenproletariado para su guardia personal y que se apoya en ellos, demuestra con este solo hecho que es un traidor al movimiento."

camadas desprovidas também de consciência política e de classe, ameaçando a luta do proletariado – como indicado na citação acima.

Em *Um homem sem importância* (Alberto Salvá, 1971), Flávio, personagem principal vivido por Oduvaldo Vianna Filho, perde o emprego em um boliche após discutir com alguns clientes. Após um desentendimento com o pai proletário durante o jantar, decide procurar outro emprego, mas esbarra na dificuldade de se alocar nos postos oferecidos. A narrativa se compõe por essa busca constante por trabalho, e nesse processo Flávio se transmuta em *lumpen* e não encontra seu lugar social. Interessante pensar que o avesso de Flávio seria o personagem Tião, interpretado por Carlos Alberto Riccelli em *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981). Tião é filho de Otávio, líder sindical vivido por Gianfrancesco Guarnieri. O pai deseja que o filho siga seus passos dentro do sindicato, mas esse, para não perder o emprego, se torna um “fura-greves” durante a movimentação por melhores salários.

As primeiras organizações operárias no Brasil, ainda no começo do século XX, já tinham um caráter ao mesmo tempo político e sindical, mas por conta das proibições e repressões, eram clandestinas. Tião, na época, seria o trabalhador comum comedido. As greves expunham a violência da repressão que sofriam os proletários; muitas vezes as manifestações terminavam em batalhas campais entre a polícia e os trabalhadores. Pouco a pouco, com o correr do século, o proletariado obteve conquistas importantes para a massa trabalhadora através da criação dos sindicatos.

A repressão e exploração do trabalhador fizeram com que os grupos e sindicatos se organizassem ainda mais e ganhassem fôlego e força. Durante a ditadura, várias foram as greves reivindicando melhorias nas condições salariais e de trabalho. As mais importantes foram as de 1979 e 1980, na região do ABC paulista. Nesse momento histórico, as greves eram ilegais no país, o que fez com que o novo sindicalismo se arriscasse a ultrapassar os limites das leis vigentes. Esse é o contexto que motiva a realização de *Eles não usam black-tie*. As greves do final da década de 1970 e início dos anos 1980 possibilitam a ascensão de um grande líder sindical que futuramente se tornaria presidente do Brasil: Luiz Inácio Lula da Silva. A greve de 1979 foi decretada ilegal pelo regime militar, o que levou à intervenção do sindicato e à prisão de Lula. É também nesse contexto que um partido político é criado, grande referência, desde então, para as esquerdas no país: o Partido dos Trabalhadores (PT).

Nossa tese se concentra, fundamentalmente, em três figuras de trabalhadores presentes na produção fílmica brasileira do período: personagens migrantes que chegam até a cidade de São Paulo, onde trabalham em diversos ofícios ligados ao universo proletário (na

construção civil, em escritórios, fábricas, como garçons, trabalhando para terceiros); o *lumpemproletariado* existente especialmente na cidade do Rio de Janeiro, e que se ocupa de diversos serviços na batalha pela sobrevivência; e, ainda, mulheres trabalhadoras, que, por questões históricas de gênero (notadamente a divisão sexual do trabalho) e de não valorização de suas ocupações, são relegadas às margens da esfera do trabalho formal (donas de casa e prostitutas). Entre o trabalho e o descanso, o lar precário e a rua, *com que* e *como* sonham trabalhadoras e trabalhadores, tal como figurados pelo cinema brasileiro do período moderno? Em que medida – e como – seus sonhos “rasgam” as narrativas que os contêm?

1.3 Constelações e modulações do sonho

Em nossa hipótese, o sonho do trabalhador (esteja ele dormindo ou acordado; trate-se de sonho, pesadelo, alucinação, delírio ou devaneio) pode configurar, no cinema moderno brasileiro, modos de emancipação da realidade opressiva. Conformado o problema de pesquisa a partir do modo como transpomos a leitura de Rancière - em que destacamos a possibilidade emancipatória do sonho do trabalhador -, trata-se agora de fundamentar, para uso específico da tese, a discussão do sonho.

Sem desconsiderar sua fundamental importância, não centraremos nossos esforços na revisão da teoria freudiana do sonho (embora ela se faça presente, em alguma medida, em nosso capítulo).¹⁹ Diferente de buscar caracterizar a estruturação psíquica dos sonhos, pensamos que será prioritário, na fundamentação de nossa problemática de pesquisa, explorar a relação entre sonho e experiência histórica, sonho e emancipação sócio-política, recorrendo a Walter Benjamin.

Como nos ensina Aléxia Bretas (2006), o elemento onírico é recorrente em toda a obra de Benjamin, intensificando-se em *Rua de mão única* (1928), e apresentando uma guinada (no tratamento a ele conferido) no processo de redação do *Trabalho das passagens* (1927-1940). Nesse estudo, influenciado por suas leituras marxistas, Benjamin esboça a tese da modernidade “como espaço-tempo onírico, propondo a caracterização do capitalismo como ‘sono povoado de sonhos’” (BRETAS, 2006: 33).

¹⁹ Ver, sobretudo, de Sigmund Freud, *A interpretação dos sonhos* (2001) e *Suplemento metapsicológico à teoria dos sonhos* (1974).

Assim, se os escritos de Max Weber defenderam a ideia de que a essência da modernidade é o desencantamento do mundo social, nas *Passagens* Benjamin sustenta que a industrialização e o desenvolvimento da técnica sob o capitalismo produziram uma reativação dos poderes míticos. Sem discordar inteiramente de Weber, no que tange ao triunfo da razão abstrata e formal como princípio organizador das estruturas de produção na modernidade, Benjamin acreditava, entretanto, que - se a forma se racionalizou - “esse processo permitiu que o conteúdo fosse entregue às mais distintas forças. Sob a superfície de uma racionalização sistêmica crescente, em um nível ‘onírico’ inconsciente, o novo mundo urbano-industrial foi plenamente re-encantado” (BUCK-MORSS, 2002: p. 302).

O culto permanente do capitalismo seria exercido através de um “sonhar coletivo” e “inconsciente”, em um duplo sentido, para Buck-Morss: “de um lado pelo seu estado distraído de sonho, de outro porque era inconsciente de si mesmo, composto de indivíduos atomizados, consumidores que imaginavam o seu mundo de sonho mercadológico ser unicamente pessoal (a despeito de toda a evidência objetiva do contrário)” (BUCK-MORSS, 2002: 311). Buscando nas *Passagens* a “proto-história” do século XIX a partir de suas próprias expressões oníricas – as exposições universais, os panoramas, a fotografia, a moda, o reclame e, sobretudo, as passagens parisienses -, o sonho deixa de representar, na obra de Benjamin, “tão somente uma ‘rendição feérica ao particular’ para se converter em um aspecto de enorme valor para a compreensão dos processos histórico-políticos propriamente ditos” (BRETAS, 2006: p. 36). Pois, como nos lembra Didi-Huberman (2015: p. 124), “cada época histórica – e mesmo cada objeto histórico – constitui-se, ao mesmo tempo e dialeticamente”, segundo Benjamin, “como um ‘espaço de tempo’, e como um ‘sonho de tempo’”.

Conjugando, em sua “constelação do sonho”, ao menos três matrizes teóricas distintas – Freud, Jung e Marx –, Benjamin desloca, assim, o modelo do sonho para a abordagem de questões políticas e sociais (BRETAS, 2006). De Marx vem a preocupação política e as categorias tipicamente materialistas; de Freud, Benjamin assume que as imagens oníricas têm origem nos desejos; de Jung, ele valida a existência de um “inconsciente coletivo”. Como nos diz Aléxia Bretas (2006), o autor postula, assim, e de modo muito original, a existência de imagens oníricas produzidas por uma “consciência coletiva” autônoma em relação à psique individual, assim como a relação entre esse “inconsciente coletivo” e as construções históricas concretas, atribuindo ao sonho – e ao despertar – um valor histórico (e utópico).

Recobrando o fôlego marxista, Benjamin indica que cada época não apenas sonha a seguinte, como, ao sonhar, “esforça-se em despertar”.²⁰ Citando Marx - “ficará claro que o mundo há muito possui o sonho de uma coisa, da qual precisa apenas ter a consciência para possuí-la realmente”²¹ -, Benjamin não enfatiza apenas as instâncias do sonho coletivo, portanto, mas sobretudo, como nos diz Alexia Bretas, “a tentativa de encontrar, pelo viés político, a constelação histórica do despertar” (2006: p. 41).²²

Assim, a própria historicidade se constituiria em Benjamin, como indica Didi-Huberman, “numa dialética do sono e do sonho, do sonho e do despertar” (2015: p. 124): “o momento da ‘conhecimentabilidade’ histórica surge como uma dobradura dialética: constitui-se na dobra do sonho e do despertar, ou seja, no instante biface do *acordar*”. O limiar entre o sonho e a vigília torna-se categoria fundamental, lugar de passagem, do “despertar de uma época”, de compreensão das imagens oníricas pela humanidade “desperta”, lugar de conhecimento e produção do novo. Para Seligmann-Silva, o momento do despertar deve ser tomado como “um limiar, uma soleira, no qual os dois campos, o do onírico e o da vigília, se interpenetram: apenas neste lugar de passagem pode-se ainda ter acesso às imagens do sonho e interpretá-las, sem também, por outro lado, entregar-se aos mecanismos de censura da vigília” (SELIGMANN-SILVA, 2010: p. 67). Segundo o autor, trata-se de um despertar tanto para os mitos quanto para o “sonho coletivo” do século XIX – como nos diz Bretas, o “sonhos coletivos” de cada época “revelam a face hipocrática da própria realidade”, à espera do “agora da cognoscibilidade”, ou seja, “do momento crítico de seu confronto inadiável com as instâncias da vigília” (2006: p. 42).

E assim Benjamin faz “do inconsciente um objeto para a história” (DIDI-HUBERMAN, 2015: p. 134), assumindo para “a cultura inteira a ‘tarefa de interpretação dos sonhos’” (Idem). Trata-se, no trabalho do historiador materialista, comprometido com o novo, de “apresentar a história, através de suas próprias ruínas, como propedêutica para a práxis política do

²⁰“Desta época originam-se as passagens e os *intérieurs*, os pavilhões de exposição e os panoramas. São resquícios de um mundo onírico. A utilização dos elementos do sonho no despertar é o caso exemplar do pensamento dialético. Por isso, o pensamento dialético é o órgão do despertar histórico. Cada época sonha não apenas a próxima, mas ao sonhar, esforça-se em despertar. Traz em si mesma seu próprio fim e o desenvolve – como Hegel já o reconheceu – com astúcia. Com o abalo da economia de mercado, começamos a reconhecer os monumentos da burguesia como ruínas antes mesmo de seu desmoronamento.” BENJAMIN, Walter. “Exposé de 1935,” in: *Passagens*, op. cit., p. 51.

²¹ MARX, Karl *apud* BENJAMIN, Walter. “Arquivo N”, in: *Passagens*, op. cit., p. 509.

²² Buck-Morss (2002) menciona que Benjamin tinha a intenção, no processo de preparação das *Passagens*, de intitulá-lo *Uma cena de conto de fadas dialética*: “o *Passagen-Werkse* torna um recontar marxiano da história da Bela Adormecida, a qual se preocupava com o ‘despertar’[...] do sonho coletivo da fantasmagoria mercadológica” (p. 325).

despertar” (BRETAS, 2008: p. 16). Importante pontuar que o cinema seria, para Benjamin, uma forma de arte potente para dar vazão às expressões oníricas de uma época, para exprimir os “sonhos de tempo”: “Segundo Benjamin, ao trazer para a tela situações e personagens do “sonho coletivo”, o cinema teria subvertido a máxima que afirma que o mundo dos homens acordados é comum, e dos que dormem é privado” (BRETAS, 2008: p. 19).²³

Em nossa hipótese, o sonho no cinema também poderia dar vazão, assim, a um extravasamento da história e a um aceno à possibilidade de mudar o curso das hierarquias e desigualdades de classe que constituem a sociedade brasileira, especialmente em seus períodos de crise, golpes e autoritarismos, como no caso da ditadura militar. Em alguns dos filmes do corpus, como veremos, o onírico torna-se espaço de elaboração intersubjetiva, o sonho compartilhado, pela instância narrativa, entre diferentes personagens. Mas mesmo que não seja sempre pertinente buscar nos filmes, na trilha de Walter Benjamin, figurações do “sonho coletivo” de seu momento histórico, o potencial político e emancipatório atribuído ao “despertar do sonho”, bem como a aposta nas imagens oníricas como lugar de “conhecibilidade histórica”, nos são inspiradores e irão nos guiar (de modo sempre indagativo) na lida com os filmes de nosso inventário.

Pensamos ainda que o onírico – por contraste, condensação, mecanismo de projeção de desejos reprimidos – é também lugar de elaboração das vivências mundanas, oferecendo uma possibilidade de outra escritura da história dos trabalhadores brasileiros que protagonizam as obras. Com bastante cautela, aproximamos o gesto dos cineastas nos filmes (esses que associam o trabalho e o sonho) ao dos cronistas da história benjaminianos, na medida em que os filmes se põem a recriar os acontecimentos e personagens de uma determinada época no Brasil, para que esses não sejam apagados (“salvando”, inclusive, o que resta do sonho, da imaginação e do desejo do esquecimento da história). Ao mobilizar os sonhos de trabalhadores, acreditamos que esses filmes busquem também alargar imaginários, romper enquadres e inscrever aspectos da experiência e das subjetividades que nem sempre são considerados pelas narrativas históricas. Em sua atenção às histórias e sonhos dos anônimos, pensamos que valeria tanto para a concepção de história de Benjamin como para o trabalho de Rancière como historiador do proletariado o que nos diz Didi-Huberman em *Diante do tempo* (referindo-se à obra de Benjamin): “Não é mais o universal que se realiza no particular, mas o particular que, sem síntese definitiva, dissemina-se por toda parte” (2015, p. 130).

²³ O que nos remete à concepção de cinema do sociólogo Edgar Morin, que o define como um complexo de realidade e de irrealidade; cavalgando sobre a vigília e sobre o sonho, o cinema determinaria um estado misto (MORIN, 1980: p.139).

Assim, ao montarmos nossos conjuntos de cenas de sonhos (mas também pesadelos, devaneios, alucinações) extraídas das obras inventariadas, nelas reconhecemos a possibilidade de uma outra escrita, que recoloca os trabalhadores (suas vozes, seus desejos, seus sonhos); uma alternativa, em suma, à realidade histórica do proletariado e do subproletariado no Brasil, aos enquadramentos dados. É preciso, claro, ter em consideração os momentos históricos em que esses sonhos aparecem como “alternativas” ou alargamentos da realidade opressiva. Segundo Benjamin, “a história se decompõe em imagens, não em histórias” (BENJAMIN, 2006: p. 518). O sonho funcionaria, nesse caso, como um fragmento da história, como na concepção benjaminiana de alegoria²⁴. Relevância imagética que Sigmund Freud também postula para o sonho: “nos sonhos, a imaginação se vê destituída do poder da linguagem conceitual. É obrigada a retratar o que tem a dizer de forma pictórica e faz um poderoso uso da imagem” (FREUD, 2001: p. 105). Ao encenar a vida e o sonho de trabalhadores a partir dos recursos do cinema, esses filmes elaboram, em nossa hipótese, figurações que concedem aos personagens proletários e subproletários possibilidades de emancipação, tomada de consciência, fuga da realidade, elaboração delirante da dominação, pesadelos recorrentes que sublinham situações exploratórias, entre outras experiências.

Mas “de que matéria” seriam feitos os sonhos dos trabalhadores figurados nessas obras? Trabalharemos, grosso modo, com dois grandes “tipos” de sonho (que caberá especificar a cada cena estudada): o sonho dormindo e o sonho acordado. Como lemos em Freud (2001), todo sonho é movido por desejos, que buscam realização. Na esteira de Burdach, e tematizando o limiar entre sono e vigília, Freud infere que a vida cotidiana, com seus prazeres, alegrias, mágoas, dores e tristezas não se repete diretamente nos sonhos. O componente onírico teria, assim, um mecanismo contrário, sendo lugar de cifra e liberação do cotidiano.

No senso comum, devanear ou sonhar acordado é se desprender das próprias imediações, substituindo parcialmente o contato com a realidade por uma fantasia ou lembrança. No artigo “Dos sonhos diurnos a uma concepção fundamental de fantasia” (2017), Guilherme Henderson, Daniela Chatelard e Márcia Maesso exploram a noção de “sonho diurno” na obra de Freud. Segundo os autores, no texto *Escritores literários e o fantasiar* (1908), Freud se mostra interessado em investigar de onde os escritores (poetas, romancistas, dramaturgos) retiram a riqueza imaginativa de sua produção. Para isso, realiza uma analogia

²⁴ Walter Benjamin (1984) aproxima sua noção de alegoria daquilo que pode ser percebido em seu arruinamento, em sua expressão lacunar e em seu sentido fendido.

entre a construção das histórias literárias e as brincadeiras infantis, “evidenciando que assim como as crianças brincam de faz de conta, os escritores buscam por meio de suas construções fantásticas criar um mundo novo, uma nova ordem que os agrade” (2017: p. 52). As crianças apoiariam o seu fantasiar em coisas do mundo, transformando, através da brincadeira, situações de desprazer em prazer, por exemplo. Tornando-se adulto, a criança abandonaria seus jogos. Mas, para Freud, esse abandono criativo é, no limite, impossível. Na citação trazida pelos autores:

Não podemos renunciar a nada; apenas trocamos uma coisa por outra; o que parece ser uma renúncia na realidade é uma formação de um substituto. Assim, o adulto, quando para de brincar, só se desfaz do apoio em objetos reais; em vez de brincar, agora fantasia. Constrói castelos no ar, cria o que chamamos *sonhos diurnos* (FREUD, [1907], 1993, p. 128, apud CHATELARD, HENDERSON, MAESSO, 2017).

Freud associa, portanto, o sonho diurno (devaneio, delírio) à fantasia. E elenca algumas de suas características, das quais destacamos duas, a partir dos autores (2017): “apenas os insatisfeitos fantasiam: as fantasias retificam desejos insatisfeitos; (...) os sonhos noturnos não são outra coisa que não fantasias, porém sob o efeito da desfiguração onírica” (2017). Como se vê, Freud associa o sonho diurno à realização de desejos, notando semelhanças entre o “sonhar acordado” e o “sonhar dormindo”. Porém, no sonho noturno está sempre em jogo a “desfiguração onírica”, diferentemente dos sonhos diurnos, em alguma medida conscientes e voluntários.²⁵ Já os sonhos noturnos emergem involuntariamente, dando vazão a fantasias inconscientes. Segundo Fortes e Cunha Leal (2012):

Como no estado do sono a motilidade do corpo encontra-se paralisada, o desejo inconsciente surge como a força motriz que conduz o sonho. A suspensão da motilidade é o que permite que o inconsciente passe a dominar a atividade psíquica que se materializa no sonho. O que move o sonho é o desejo que busca, por essa via, a sua realização (p. 149).

Os autores indicam ainda que todo sonho é alucinatório, no sentido de que “substitui os pensamentos por imagens”. Não por acaso, Freud fala sempre em “realização do desejo” (e

²⁵ Em alguns casos de sonhos diurnos, porém, Freud alerta que fantasias inconscientes podem se tornar patógenas e constituir sintomas. Para Chatelard, Hendersson e Maesso (2017): “Freud aqui parece apontar uma diferença entre fantasia inconsciente e sonhos diurnos. Apenas as fantasias inconscientes podem se tornar patógenas e constituir sintoma. O trabalho de análise seria capaz de tornar conscientes tais fantasias e, assim, incidir sobre a cura do sintoma”.

não apenas em “desejo”, como sinalizam Fortes e Cunha Leal): pois o desejo aparece atualizado nas imagens dos sonhos, fantasias e alucinações (que restaria interpretar). Nesse sentido, “sonhar é viver” – e não “representar pensamentos”. Mas quais seriam as características específicas da “alucinação” como modalidade onírica?

No ensaio “Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental”, Freud (1969) trabalha a relação entre o alucinar e o pensar, descritos diretamente pelos princípios do prazer e da realidade. Freud circunscreve a alucinação “ao princípio de prazer, mostrando que os processos primários do inconsciente são regidos pela tendência a afastar-se do desprazer e obter o prazer. Quando surge o impulso das necessidades internas, o desejo é apresentado de maneira alucinatória” (FORTES; CUNHA LEAL, 2012: p. 150). Ao remeter a satisfação a uma espécie de desapontamento, o aparelho psíquico é obrigado a encontrar um modo outro de satisfação que se dá por meio de uma alteração real do mundo exterior, algo que Freud descreve como “ação específica”. Segundo Fortes e Cunha Leal:

Não há na teoria freudiana uma diferença substancial entre as ordens da alucinação e do pensamento, sendo a distinção entre as duas uma questão de modulação da descarga das quantidades energéticas. Enquanto na alucinação encontra-se em vigor o escoamento de grande quantidade de energia, no pensar a energia é regulada por quantidades menores, sendo também menor o dispêndio energético. Vale lembrar que a finalidade do pensamento também é a satisfação, mas o percurso que aquele atravessa em direção a esta última é diferente do caminho que visa exclusivamente à descarga. Portanto, o princípio de realidade não se opõe ao princípio de prazer, pois também visa à realização do desejo. Podemos afirmar que tanto a alucinação quanto o pensamento constituem, a partir da teoria freudiana, modos distintos de realização de desejo, o que reforça a formulação de que é o desejo que move, sempre, o psiquismo. Se alucinar e pensar são ambos regidos pelo desejo, se ambos atendem a finalidade da satisfação, pode-se demonstrar que não há uma demarcação de oposição ou de conflito entre as duas configurações psíquicas. (FORTES; CUNHA LEAL, 2012: 150-151).

Os autores (2012) inferem ainda que a atividade alucinatória também pode estar ligada a uma grande capacidade perceptiva. Desse modo, a alucinação não estaria exclusivamente conectada ao nível da representação, ainda que esteja associada a ele. “A percepção é o sistema que recebe as intensidades, não chegando a armazenar os traços representativos requeridos pelo sistema da memória” (FORTES; CUNHA LEAL, 2012: 151). No artigo “O ego e o id”, Freud (1976) concebe que a alucinação é um tipo de “percepção interna” que acontece como se o objeto estivesse realmente presente. “A articulação estabelecida nesse ensaio entre percepção, memória e consciência indica a inserção fundamental do sistema da consciência-percepção no psiquismo, articulando o mecanismo da alucinação com

uma ausência de memória e, ao mesmo tempo, com o registro de um índice de presença” (FORTES; CUNHA LEAL, 2012: 152).

Feito esse percurso pela discussão da alucinação, passamos agora para um entendimento do que seria o delírio na teoria freudiana. O delírio também estaria diretamente articulado com a fantasia, fundamental para a realização do desejo: “o impulso carregado de desejo, que expressa uma exigência pulsional inconsciente, formou-se no pré-consciente como uma fantasia que satisfaz o desejo” (FREUD, 1974: 258). Segundo os autores, se o caminho do impulso desejante é a consciência, ele se transforma em delírio ou devaneio (que também teriam no desejo o ingrediente central para sua produção). “Assim, a fantasia e a alucinação não são restritas aos sonhos, podendo se manifestar em outros estados psíquicos. O delírio é também uma fantasia carregada de desejo claramente reconhecível, com frequência bem ordenada como um perfeito devaneio” (FORTES, CUNHA LEAL, 2012: p. 152). Já na alucinação, o desejo inconsciente é de tal intensidade que o sujeito “capturado pelo delírio” tem uma visão/experiência de incontestável realidade (aproximando-se, em sua vazão de fantasias inconscientes, do sonho noturno).

As cenas dos filmes que estudamos figuram, a seu modo, situações oníricas – sonhos, pesadelos, alucinações, delírios e devaneios movidos pelo desejo. Todas essas modalidades seriam, em alguma medida, intermediações entre a realidade e os sujeitos que sonham. Segundo Fortes e Cunha Leal (2012), essas intermediações também podem circunscrever tais componentes “à descarga motora e aos signos de percepção, ressaltando sua inserção no registro econômico da metapsicologia, buscando valorizar o lugar das intensidades e, portanto, dos afetos e de sua circulação e regulação no aparelho psíquico” (FORTES; CUNHA LEAL, 2012: p. 157).

E se tanto nos interessa o “despertar”, como as imagens “vivas” nos sonhos podem *restar*, fazendo-se presentes no mundo da vigília? Para Freud, grande parte das imagens oníricas “surgem de tênues impressões que jamais cessam durante o sono” (FREUD, 2001: p. 54). Mas as intensidades – do funcionamento cerebral – diferem entre os estados de vigília e de sono. Normalmente, quando estamos acordados, temos a tendência a esquecer, quase imediatamente, de inúmeras sensações e percepções, ou porque foram fracas demais, ou porque a excitação mental ligada a elas não foi suficientemente forte. As imagens oníricas possuem também uma dinâmica semelhante: são esquecidas quando fracas demais, enquanto imagens fortes são marcantes e podem ser melhor recordadas. “O fator da intensidade, contudo, decerto não é suficiente, por si só, para determinar se uma imagem onírica será lembrada” (FREUD, 2001: p. 56).

Expõe-se, assim, a tendência ao esquecimento do sonho pela consciência da vigília, uma vez que as composições oníricas nunca se apoderam das lembranças segundo uma ordenação esquemática. Diferentemente disso, os sonhos capturam detalhes da vida de vigília, selecionam partes do todo, as reconfiguram em contexto psíquico – quando lembrados no estado de vigília, o são sob outras formas. Com o funcionamento da consciência logo ao despertar, a partir do momento em que o mundo dos sentidos começa a exercer pressão e se apossar da atenção do indivíduo, são poucas as imagens oníricas que resistem e persistem em nosso estado consciente. “Os sonhos cedem ante as impressões de um novo dia, da mesma forma que o brilho das estrelas cede à luz do sol” (FREUD, 2001: p. 57).

Efêmeros, os sonhos encontram na produção imagética do cinema lugar de poderosa “visualização” (recriação, inscrição) – o cinema “comunica o sonho”, como escreveu Edgar Morin (1980: p.5). Embora tratemos dos sonhos de personagens trabalhadores, individualizados, interessa-nos caminhar na direção do pensamento de Walter Benjamin, para quem o sonhar se coloca como cognição do tempo presente, cujas ruínas seriam recolhidas a cada “despertar” (quando a história pode recomeçar, tal como em um “limiar”).²⁶ Diferentemente de Freud, de quem foi leitor, Benjamin não está interessado no conteúdo latente da experiência cotidiana na formação do sonho individual, mas em uma aproximação da experiência histórica a partir dos vestígios deixados pelo “sonho coletivo”, o componente onírico se apresentando como um princípio ontológico do mundo, “sendo sua imanência selada pela inexorabilidade dos sonhos proféticos – índice de ruína e prenúncio de morte” (BRETAS, 2008: p. 21). Segundo o autor, “o sonho participa do histórico (...), não se abre mais para um azul distante. Tornou-se cinzento. Sua melhor parte é a camada de poeira sobre as coisas” (BENJAMIN apud ROUANET, 1990: p. 88-89).

1.4 A história, o sonho e o trabalho

Na introdução de seu livro *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono*, Jonathan Crary (2014) disserta sobre a experiência sazonal de uma espécie de pássaro que durante seu período de migração no inverno é capaz de passar horas sem dormir. Parte de seu processo de adaptação traz consigo essa necessidade de privação do sono como forma de alcançar o objetivo central de sobrevivência em áreas mais quentes do mapa. No começo do século XXI, o

²⁶ De acordo com Benjamin, “nós nos tornamos muito pobres em experiências de limiares. O ‘adormecer é talvez a única que nos restou” (BENJAMIN, 1984: p. 33).

exército estadunidense iniciou pesquisa a respeito da espécie para buscar o entendimento de como esses pássaros são capazes de tamanha privação sem que isso lhes interfira diretamente no desempenho diário. O ser humano, se privado de sono, pode ter problemas sérios de saúde física e mental. O objetivo central do exército americano era desenvolver algum tipo de medicamento ou combinação genética que permitisse aos soldados um desempenho semelhante ao desse pássaro. Tática de guerra que poderia facilmente ser incorporada no dia a dia das pessoas, uma vez que o sono, no cenário capitalista, representa momentos de não produção de capital e trabalho. Um objetivo utópico que reforça o caráter na verdade distópico de uma sociedade baseada no alto desempenho, nas cobranças por produção acelerada e que condena fortemente os instantes de descanso, a não ser que estejam também associados a algum de tipo de instância produtiva. O autor, partindo do referencial descrito, nos faz uma provocação necessária:

Períodos de sono mais flexíveis e reduzidos não possibilitariam uma liberdade pessoal maior e a organização da própria vida de acordo com necessidades e desejos individuais? Menos sono não permitiria mais oportunidades de "viver a vida ao máximo"? Alguém poderia contestar que os seres humanos foram feitos para dormir à noite, que nossos corpos estão alinhados com a rotação diária do planeta e que comportamentos que reagem às estações e à luz do Sol existem na maioria dos organismos vivos. A resposta provavelmente seria: isso é uma bobagem new age pernicioso, ou pior, uma nefasta nostalgia por certo retorno heideggeriano à terra. No paradigma neoliberal globalista, dormir é, acima de tudo, para os fracos. (CRARY, 2014: p. 23)

Após a Revolução Industrial, instaurou-se na Europa outro modus de vida orientado pelo trabalho. E já nas últimas décadas do século XX até os dias de hoje, há um avanço do capitalismo, um colapso das formas de controle nas relações trabalhistas e uma demanda pelo desaparecimento da necessidade interna de repouso e recuperação dos trabalhadores. Segundo o autor (2014), o tempo de descanso e a regeneração da energia de trabalho dos seres humanos são muito custosos na estrutura do capitalismo tardio. O sono talvez seja, de acordo com Crary (2014), um dos raros momentos da existência humana que ainda não foi totalmente permeado ou apropriado pelo marketing capitalista. "Último obstáculo - na verdade, a última das "barreiras naturais", para usar a expressão de Marx - à complexa realização do capitalismo 24/7, o sono não pode ser eliminado. Mas pode ser destruído e espoliado; como mostram meus exemplos, existem métodos e motivações para destruí-lo" (CRARY, 2014: p. 27).

Apesar das diferenças de contexto, pareceu-nos produtivo aproximar o pensamento de Crary aos filmes que fazem parte do nosso escopo. Neles, o sono é importante portal para o

rasgo cotidiano da vigília que abre e garante a fruição de sonhos (mesmo que trabalhemos também com o “sonho acordado”). Despertar de uma situação onírica é tomar, por vezes, nessas obras, a consciência dos aspectos que circundam as relações de trabalho (e de classe). É lidar, de acordo com a reflexão de Walter Benjamin trazida anteriormente, com os vestígios desse sonho no cotidiano (e também em seu tempo histórico), processo que se dá no ato de despertar. Para Crary, em formulação que associamos às de Walter Benjamin:

O despertar - perturbação epifânica da insipidez entorpecida da existência rotineira - recupera a autenticidade, em oposição ao ócio entorpecido do sono. *Nesse sentido, ele é uma forma de decisionismo: a experiência de um momento redentor que parece interromper o tempo histórico, no qual um indivíduo se submete a um encontro transformador com um futuro até então desconhecido.* Mas toda essa gama de imagens e metáforas já não condiz com um sistema global que jamais dorme, garantia de que nunca mais algum despertar potencialmente perturbador seja necessário ou relevante. (CRARY, 2014: p. 33, grifo nosso)

Certa feita, descobriu-se, na Antiguidade, que a organização da semana em sete dias, com um ou dois dias de descanso, era a melhor forma de se conseguir um modo de vivência social e de trabalho. “Marx entendeu que o capitalismo era inseparável dessa organização do tempo, mais especificamente do tempo de trabalho vivo, como forma de gerar mais-valia” (CRARY, 2014: p. 71-72). Desta maneira, a fábrica moderna surgiu e se apropriou da organização de trabalho desvinculado da família, longe de qualquer forma tradicional de dependência mútua e de associação. Somente com a constituição de leis trabalhistas e amparos ao proletário foi possível reaver condições mínimas de dignidade (na dinâmica trabalho e descanso), já no início do século XX. Assim se constituiu, portanto, a ideia de vida cotidiana, como ressalta Jonathan Crary:

Por mais elusiva que seja, a noção problemática de “vida cotidiana” é uma forma abrangente e valiosa de caracterizar o aglomerado instável e impreciso de tempos, comportamentos e locais que constituem de fato camadas de vida não administrada, vida descolada, ao menos em parte, de imperativos disciplinares. Ainda que atribuamos um status histórico de longa duração à vida cotidiana, imaginando-a como a base de todas as sociedades humanas, parece evidente que sua possibilidade e realização são dramaticamente transformadas pela ascensão do capitalismo. Suas bases materiais são submetidas a metamorfoses velozes, impulsionadas pela especialização econômica e pela privatização da experiência individual. No entanto, mesmo em meio a tais mudanças, a vida cotidiana é o repositório no qual são realocados os rudimentos persistentes da experiência pré-moderna, incluindo o sono. (CRARY, 2014: p. 78)

Se lidamos com questões contemporâneas relacionadas ao universo do cotidiano, marcadas pelo trabalho e pelo descanso, pontuado pelo sono e pelo sonho, podemos dizer que, de acordo com Crary, essas questões foram colocadas, desde muito antes, por Aristóteles. Resistindo à tentação de tratar o sono como condição monolítica, o mero contrário da vigília, o filósofo grego propõe que a experiência cotidiana de quem dorme não cessa quando ele dorme. Há um prolongamento da experiência, em processos sensoriais e psíquicos, que pode aqui ser tratado nas composições do onírico. Aristóteles e alguns de seus contemporâneos criaram distinções quantitativas entre tipos de onírico. Para Jonathan Crary (2014), em formulação que também nos interessa de perto, o sono é uma “liberação periódica da individualização - um desemaranhar noturno da tessitura, urdida em malhas frouxas, das subjetividades rasas que habitamos e administramos durante o dia” (CRARY, 2014: P. 135).

O capitalismo tardio prega, sobretudo, um processo de individualização do trabalho que impõe cada vez mais um menor tempo de descanso, de sono, de ócio. Se o sono e o sonho são os momentos de se romper com esse processo, ele deve ser, de acordo com Crary, uma ação que alcança uma coletividade. A busca é de uma emancipação coletiva, ainda que ela tenha início, em boa medida, em uma iniciativa primeva do indivíduo. No cinema, ao se trazer o sonho de um personagem trabalhador, ele pode figurar um sonho coletivo, um rasgo diante do ambiente e da opressão do trabalho diário, que cobra produtividade e exclusividade. O sonho, o delírio, o devaneio, reunidos sob as formas do onírico, compõem um quadro de rasgo, rompimento com a esfera cotidiana que abre espaço para imagens e pensamentos que podem ou não alcançar uma dimensão coletiva, emancipatória. Como escreve Crary para outro contexto, “na despersonalização do descanso, aquele que dorme habita um mundo comum, uma deliberação compartilhada de se ausentar da calamitosa nulidade e esterilidade da práxis 24/7” (CRARY, 2014: p.135).

Se o sono e o sonho são permeáveis e impregnados pelas esferas do cotidiano, eles também oferecem uma possibilidade de abertura aos rasgos que fragilizam a tessitura do dia a dia de trabalho e interações sociais. O onírico pode se constituir, assim, como uma espécie de pausa, um momento de espera em nossas vidas, oferecendo possibilidades para fluxos psíquicos, reflexivos e imaginativos. No cinema, especialmente, pode possibilitar novos registros estéticos e narrativos que irrompem em meio à cena, abrindo outros horizontes de possibilidade para os personagens e seus mundos.

1.5 O cinema e o sonho

Para Edgar Morin (1980: p. 15), a partir de seu estudo antropológico do cinema, este seria uma máquina com capacidade de dar vazão aos fantasmas e brumas imaginárias dos espectadores. Na esteira de Jean Epstein, Morin entende o dispositivo cinematográfico como uma “arte espírita” - ou, nas palavras de Michel Dard, “o cinema é sonho”, ou “um sonho artificial”. Morin busca na expressão de Maurice Henry as intenções de um espectador dessa arte: “vou ao cinema como quem se entrega ao sono”. Por fim, recorre a Jean Tédesco, a fim de reafirmar que “dir-se-ia que as imagens móveis foram especialmente inventadas para permitirem visualizar os sonhos que temos”. Se para o antropólogo francês “o cinema reflete a realidade, mas, mais do que isso, comunica o sonho” (MORIN, 1980: p. 15), ele também dá vazão aos pequenos modos de vida de uma classe trabalhadora em suas ações cotidianas, em seu anedotário entre o trabalho e o lazer, entre o exercício diário e o sonho. Morin também busca alcançar, já na origem da invenção da arte cinematográfica, os aspectos sociais que marcam seus primeiros filmes.

Uma das primeiras imagens do cinema a atrair multidões em exposições públicas é a da saída de um grupo de trabalhadoras de uma fábrica, realizada pelos irmãos Lumière. Uma imagem corriqueira, comecinha em grandes centros, mesmo no início do século XX. Por que uma imagem tão comum teria atraído tantas pessoas interessadas em vê-la? Para Morin, as pessoas não estavam interessadas em assistir a um comboio que atravessa os portões de uma fábrica – para isso, bastaria se avizinharem da entrada de uma indústria ao final do expediente. “Não era pelo real, mas pela imagem do real, que a multidão se comprimia às portas do “*Salon Indien*”. Lumière tinha conseguido sentir e explorar o encanto da imagem cinematográfica” (MORIN, 1980: p. 21).

O cinema se aproximaria assim, desde a sua origem, de acordo com Morin, de uma espécie de estrutura do sonho. Morin (1980) oferece, em seu léxico técnico, a expressão “anomalias que apresentam o cinema como sonho”. Assim, ele reforça que:

As estruturas do filme são mágicas e correspondem às mesmas carências de imaginário que as do sonho; a sessão de cinema revela características para-hipnóticas (obscuridade, encantação através da imagem, descontração «confortável», passividade e impotência física). Mas a «descontração» do espectador não é hipnose: ao passo que a impotência do sonhador é horrível, a do espectador é feliz, pois este sabe que está a assistir a um espetáculo inofensivo. O sonhador crê na absoluta realidade do seu sonho absolutamente irreal. (MORIN, 1980: p. 138)

Morin se apoia, essencialmente, nas origens do cinema para sustentação de seu argumento, especialmente nas diferenças existentes entre o cinema e o cinematógrafo. Para ele, diante desse cotejo, “nessas transmutações e turbilhões, em que sonho e realidade, renascendo um do outro, se encadeiam, reside a especificidade do cinema, cuja estranha essência tão ardentemente se procura: essência essa que é precisamente uma não-essência, ou seja, o movimento dialético” (MORIN, 1980: p. 154). O autor complementa que “o cinematógrafo era a unidade indiferenciada ou embrionária do real e do irreal. O cinema é a sua unidade dialética” (MORIN, 1980: p. 154). Na concepção do antropólogo, o ser humano comum (trabalhadores, em sua maioria), mesmo que solitário, caminha e vive envolto por uma nuvem de imagens, fantasias cotidianas que se misturam ao turbilhão do dia a dia. Um sonhar acordado, que se mistura ao universo do trabalho – experiência que o cinema prolonga. É nesse ponto que alcançamos a hipótese dos rasgos que a figuração do sonho materializaria no cinema: algo que se constrói no universo imaginativo do personagem, mas alcança também o espectador que assiste ao filme.

“Os amores que supõe feitos de sangue e lágrimas apenas são ilustrados animados, representações delirantes. As imagens infiltram-se entre si e a sua percepção, permitindo-lhe observar o que ver. A substância imaginária confunde-se com a nossa vida anímica, com a nossa realidade afetiva” (MORIN, 1980: p. 190). O autor ainda complementa que “cremos ter remetido o sonho para a noite, e reservado o trabalho para o dia, mas não nos é possível separar a técnica, piloto efetivo da evolução, do imaginário que a precede, em relação ao mundo, na realização onírica das nossas carências” (MORIN, 1980: p. 192). No cinema, parcialmente imobilizados e compartilhando juntos as imagens em uma sala escura, é como se partilhássemos um sonho coletivo.

1.6 O cinema moderno e as “imagens-sonhos”

O que é o cinema moderno? Quais seriam as suas afinidades com o onírico? No que tange ao cinema moderno brasileiro, como são figurados trabalhadores e sonhos? As perguntas lançadas não encontrarão aqui respostas imediatas. O que se propõe é a discussão da filmografia de certo período da produção brasileira que elaborou, em seu conjunto, diretrizes para uma estética do sonho de personagens proletários e subproletários. Encaminharemos a discussão a partir de um método inventariante que analise, combine e coteje cenas nas quais o onírico se destaca enquanto um rasgo da narrativa (algo próprio do

cinema moderno).²⁷ Para tanto, consideramos importante destacar traços formais e figurativos recorrentes nessa cinematografia – em sua afinidade, inclusive, com operações oníricas.

Para Jacques Aumont (2008), o cinema é atravessado, desde a sua criação, pelas questões e valores da modernidade, tais como a consciência histórica, o papel especulativo atribuído à arte, o questionamento e a reflexividade em relação à própria construção e aos próprios artifícios. Segundo o autor (2008), a resposta do cinema, se comparada às outras artes, se deu de maneira defasada. A modernidade chega ao cinema no momento que as outras artes vivenciavam outras formas de expressão. Essa modernidade tardia oferece ao cinema a possibilidade de se desvencilhar de certas amarras tecnicistas e históricas para refundar um conceito de “moderno” próprio da arte fílmica. A modernidade no cinema se caracterizaria, assim, por uma abertura para o acaso, uma *mise en scène* menos controlada e por trazer personagens mais próximos das realidades dos atores e dos contextos locais. Se no cinema clássico a montagem conferia uma unidade de acontecimento dramático à construção narrativa, “a profundidade de campo reintroduz”, para Bazin, “a ambiguidade na estrutura da imagem, se não como uma necessidade (...), pelo menos como uma possibilidade” (BAZIN, 2018: p. 117).

Gilles Deleuze se volta para a emergência do cinema moderno, com o neorrealismo italiano, no primeiro capítulo de *A imagem-tempo* (2005). Compartilhando inicialmente do posicionamento de André Bazin, ele afirma que, no cinema italiano do pós-guerra, o plano-sequência tendeu a substituir a montagem, pois nesta filmografia o real “não era mais representado ou reproduzido, mas ‘visado’ (...) um real, sempre ambíguo, a ser decifrado” (p. 9). Indo além, Deleuze questiona: se as imagens-movimento que caracterizavam o cinema clássico sofreram um transtorno no neorrealismo, a mudança não deveria ser pensada apenas em termos de representação da realidade no cinema, mas “em termos de pensamento”:

²⁷ A ideia de “rasgo” vem de Didi-Huberman (2013), mas fazemos na tese uma apropriação bastante livre da noção, investida no contexto de sua obra de todo um percurso conceitual. “Rasgar”, em Didi Huberman, seria “debater-se nas malhas que todo conhecimento impõe e buscar dar ao gesto mesmo desse debate (...) uma espécie de valor intempestivo, ou melhor, incisivo. Que pelo menos a simples indagação tenha adquirido, em algum momento, esse valor incisivo e crítico” (DIDI-HUBERMAN, 2013: p. 185). O rasgo provocaria, na concepção do autor, uma cisão em uma caixa de representação, a partir da qual os sujeitos podem se esbarrar com seu próprio reflexo diante da imagem. “Ei-lo aqui, portanto, o sujeito do saber: ele é especulativo e especular ao mesmo tempo, e no recobrimento do especular sobre o especulativo-intelectual - jaz precisamente o caráter mágico da caixa, esse caráter de fechamento resolutivo, de sutura autossatisfatória” (DIDI-HUBERMAN, 2013: p. 185). Romper então com as paredes da caixa remete diretamente à ruptura com a representação de ordem kantiana, com o sentido mais óbvio e com a imagem mais legível. “Quem rompe nem que seja só um trecho da parede já assume um risco de morte para o sujeito de saber. Ou seja, arrisca-se ao não-saber. Mas esse risco só seria suicida para quem fizesse do saber toda a sua vida” (DIDI-HUBERMAN, 2013: p.186).

“irrompia um elemento novo, que impedia a percepção de se prolongar em ação, para assim relacioná-la com o pensamento” (DELEUZE, 2005: p. 10).

Nesses filmes, em meio às situações as mais prosaicas e cotidianas (como aquela em que a jovem trabalhadora doméstica se prepara para moer café em *Umberto D*, de Vittorio De Sica, 1952), surgem situações “ópticas e sonoras puras”, essencialmente distintas “das situações sensório-motoras da imagem-ação do antigo realismo” (p. 11). A personagem registra, mais do que reage; torna-se ela mesma espectadora, vidente, visionária, deambulatória, sonâmbula: “está entregue a uma visão, perseguido por ela ou perseguindo-a, mais que engajado numa ação” (p.11). Na passagem entre a crise da imagem-ação (articulada em uma cadeia de causas e conseqüências) e a pura imagem ótico-sonora, a banalidade cotidiana assumia, por vezes, “o aspecto de sonho ou pesadelo” (p.12). Note-se que a caracterização do personagem moderno como “vidente” ou “sonâmbulo”, entregue a uma visão, já poderia aproximá-lo do “sonhador”, tal como discutido até este ponto da tese. Não por acaso, Deleuze dedicará um capítulo de *A imagem-tempo* (“Da lembrança aos sonhos – terceiro comentário a Bergson”) à questão do onírico, da imagem-lembrança e do *flashback* no cinema (voltaremos a isso).

Ao escrever sobre o cinema de Visconti, o autor nos diz que as situações vividas pelos personagens não se prolongam diretamente em ações, sendo doravante investidas pelos sentidos: “Tudo permanece real nesse neorrealismo (quer haja cenário ou exteriores), porém, entre a realidade do meio e a da ação, não é mais um prolongamento motor que se estabelece, é antes uma *relação onírica, por intermédio dos órgãos dos sentidos, libertos*” (DELEUZE, 2005, p. 13, grifo nosso). Ao tratar, ainda, das passagens entre objetivo e subjetivo, “realidade” e “real visado pelos sentidos”, Deleuze retoma os cinemas de Fellini e Antonioni para dizer que, “à medida que a situação ótica ou a descrição visual substituem a ação motora”, perdem importância as polaridades acima listadas. “É como se o real e o imaginário corresse um atrás do outro, se refletissem um no outro, em torno de um ponto de indiscernibilidade” (p. 16). Ou, sobre Antonioni: “Dir-se-ia que as imagens mais objetivas não se compõem sem se tornar mentais, sem entrar numa estranha subjetividade invisível” (p. 17).

Participa dessa criação a construção espaço-temporal. Quebrada por dentro a cadeia causal das narrativas, no cinema moderno os espaços não mais se subordinam ou se preenchem. De acordo com Gilles Deleuze, “personagens (...) encontram-se condenadas à deambulação ou à perambulação. São puros videntes, que existem tão-somente no intervalo de movimento” (DELEUZE, 2005: p. 55). Já a articulação temporal se constrói pela saída dos eixos espaciais, propiciada por uma cotidianidade do tempo: “ele sai dos eixos que lhe fixavam

as condutas no mundo, mas também os movimentos de mundo. Não é mais tempo que depende do movimento, é o movimento aberrante que depende do tempo” (DELEUZE, 2005: p. 55).

Partindo dessas postulações, Deleuze depreende que a imagem indireta do tempo firmada na estrutura do cinema clássico é substituída e por imagens-tempo colocadas de modo direto. “Os falsos *raccords* são a própria relação não-localizável: as personagens não os saltam mais, mas mergulham neles” (DELEUZE, 2005: p. 55). Para Deleuze, a imagem-tempo direta é uma espécie de fantasma que sempre assombrou o cinema, sendo o cinema moderno aquele que de fato deu corpo a esse fantasma. No terceiro capítulo do livro, o autor recorre a um diálogo com Bergson para indicar que situações óticas e sonoras puras não se prolongam em movimento, não se encadeiam com “imagens-ação”, mas podem suscitar outras imagens. Caso das “imagens-lembrança”. Para o filósofo francês:

A imagem-lembrança vem preencher a separação, supri-la efetivamente, de tal modo que nos leva individualmente à percepção, em vez de prolongá-la como movimento genérico. Tira proveito da separação, a supõe, já que se insere nela, mas é de outra natureza. A subjetividade ganha então um novo sentido, que já não é motor ou material, mas temporal e espiritual: o que "se acrescenta" à matéria, e não mais o que a distende; a imagem-lembrança, e não mais a imagem-movimento. (DELEUZE, 1990: p. 63)

Uma das relações entre a imagem atual e a imagem-lembrança se dá na aparição do *flashback*. No mais das vezes, trata-se de uma espécie de circuito fechado que desloca o presente até o passado, para, depois, nos devolver ao presente. Para Deleuze, o *flashback*, tal como comumente acionado, é um procedimento convencional, extrínseco: uma fusão de imagens, superexpostas ou tramadas. “Ele pode, pois, indicar, por convenção, uma causalidade psicológica, mas ainda um determinismo sensório-motor, e, apesar de seus circuitos, só assegura a progressão de uma narração linear” (DELEUZE, 1990: p. 64). Nesse sentido, se restrita às convenções do *flashback*, a imagem-lembrança não configura o que chamamos de “rasgo estético” na figuração do onírico nos filmes modernos que trazemos à baila. Para Deleuze:

"As puras lembranças, chamadas do fundo da memória, desenvolvem-se como lembranças-imagens"; "Imaginar não é se lembrar. Sem dúvida uma lembrança, à medida que se atualiza, tende a viver numa imagem, mas a recíproca não é verdadeira, e a imagem pura e simples só me levará ao passado se foi mesmo no passado que eu fui procurá-la, seguindo assim o progresso contínuo que a trouxe da obscuridade à luz". Contrariamente à nossa primeira hipótese, não basta, portanto, a imagem-lembrança para definir a nova dimensão da subjetividade. (DELEUZE, 1990: p. 70)

Deste modo, Deleuze propõe um deslocamento do que seria uma lembrança figurada em imagem, para priorizar uma outra imagem, percebida sob a forma de um lapso, de uma “confusão de memória”, de “imagens de sonho”:

Quando não nos conseguimos lembrar, o prolongamento sensório-motor fica suspenso, e a imagem atual, a percepção ótica presente, não se encadeia nem com uma imagem motora, nem mesmo com uma imagem-lembrança que pudesse restabelecer o contato. Entra antes em relação com elementos autenticamente virtuais, sentimentos de déjà-vu ou de passado "em geral já devo ter visto este homem em algum lugar" ...), imagens de sonho (tenho a impressão de tê-lo visto em sonho...), fantasmas ou cenas de teatro (ele parece interpretar um papel que me é familiar...). Em suma, não é a imagem-lembrança ou o reconhecimento atento que nos dá o justo correlato da imagem ótico-sonora, são antes as confusões de memória e os fracassos do reconhecimento. (DELEUZE, 1990: p. 71)

Lembrando que o cinema se defrontou “muito cedo” com fenômenos como “amnésia, hipnose, alucinação, delírio, visões de moribundos e, sobretudo, pesadelo e sonho” (DELEUZE, 1990: p. 71), o autor recorre a algumas das vanguardas cinematográficas europeias das primeiras décadas do século XX, tais como o cinema formalista soviético, o construtivismo, bem como as relações entre o surrealismo e expressionismo com as variáveis da psiquiatria e da psicanálise. Esses filmes rompiam com as amarras da imagem-ação do cinema clássico francês, com a imagem-lembrança, a subjetividade automática e a concepção demasiado objetiva dos estadunidenses. Para alcançar um “mistério do tempo”, “um conjunto instável de lembranças flutuantes”, “como se o tempo alcançasse uma liberdade profunda” (p 71, 72), essas correntes cinematográficas deram vazão a “imagens-sonhos”. Para diferenciá-las das “imagens-lembrança”, Deleuze escreve:

A teoria bergsoniana do sonho mostra que a pessoa que dorme não está fechada às sensações do mundo exterior e interior. Todavia, ele as põe em relação, não mais com imagens-lembranças particulares, mas com lençóis de passado fluidos e maleáveis que se contentam com um ajuste bem frouxo e flutuante. Se nos reportamos ao esquema precedente de Bergson, o sonho representa o mais vasto circuito aparente ou “o invólucro extremo” de todos os circuitos. (...) O caso do sonho faz com que apareçam duas importantes diferenças. Por outro lado, as percepções da pessoa que dorme subsistem, porém no estado difuso de uma nuvem de sensações atuais, exteriores e interiores, que não são apreendidas por si mesmas, escapando à consciência. Por outro lado, a imagem virtual que se atualiza não se atualiza diretamente, mas em outra margem, que desempenha o papel de imagem virtual atualizando-se numa terceira, ao infinito: *o sonho não é uma metáfora, mas uma série de anamorfoses que traçam um circuito muito grande*. Estas duas características estão ligadas. Quando a pessoa que dorme está entregue à sensação luminosa atual de uma superfície verde com manchas brancas, a pessoa que sonha, que habita a que dorme, pode evocar a imagem de um prado salpicado de flores, mas esta só se atualiza tornando-se uma mesa de sinuca cheia de bolas, que, por sua vez, não se atualiza sem se tornar ainda

outra coisa. Não se trata de metáforas, mas um devir que pode, em direito, prosseguir ao infinito. (DELEUZE, 1990: p. 72-73, grifos nossos)

Assim, o onírico se manifestaria nas vanguardas perfazendo “um grande circuito no qual cada imagem atualiza a precedente e se atualiza na seguinte, a fim de eventualmente retornar à situação que lhe deu início” (DELEUZE, 1990: p. 75). Para diferenciá-la do “real”, a marca formal do sonho na imagem – não assegurada a total indiscernibilidade entre real e imaginário nessa filmografia, que procurava ainda “atribuir o sonho a um sonhador, e a consciência do sonho ao espectador” (Ibidem) – aparecia como “sobrecarga, complexificação, sobressaturação”, ou, ao contrário, como “eliminação, eclipse, ruptura, corte, desprendimento”. A cisão nesse circuito, diz-nos Deleuze, se dá com “estados de devaneio, de sonho acordado, de estranheza ou de magia” (p. 75, 76). Para esses estados que se diferem do “sonho explícito”, Deleuze empresta a noção de “sonho implicado”, de Michel Devillers (1978):

A imagem ótica e sonora está separada de seu prolongamento motor, mas já não compensa essa perda entrando em relação com imagens-lembranças ou imagens-sonhos explícitas. (...) diremos que a imagem ótica e sonora se prolonga então em movimento de mundo. (...) Produz-se um tipo de mundialização ou de “mundanização”, despersonalização, pronominalização do movimento perdido ou impedido. A estrada não é deslizante sem deslizar sobre ela mesma. (DELEUZE, 2005: p. 78)²⁸

Veremos como, nos filmes modernos estudados em nossa tese, entre “sonhos explícitos” e “sonhos implicados”, mais do que como “sobrecarga” ou “sobressaturação” (na forma de fusões, superimpressões ou efeitos especiais), os sonhos aparecem por “ruptura”, “corte”, “eclipse” (orientados pela força da montagem, através da condução e quebras de *raccords*, cortes bruscos e falsos *raccords*). “A montagem é essa operação que recai sobre as imagens-movimento para extrair delas o todo, a ideia, isto é, a imagem do tempo”, nos diz Deleuze (2018: p.55). Seu pensamento nos conduz aos rasgos na imagem em filmes do cinema moderno brasileiro.

A partir dessa caracterização desses rasgos, trazemos nossa definição própria de cinema moderno, que se difere do marco temporal trazido, especialmente, por Ismail Xavier

²⁸ Nas páginas seguintes do capítulo 3 de *A imagem-tempo*, Deleuze traz instigantes exemplos de “sonhos implicados” em comédias musicais, gênero “por excelência” do “movimento despersonalizado e pronominalizado, a dança que, ao se fazer, traça um mundo onírico”. Em nosso segundo capítulo de análise, veremos o exemplo de uma comédia musical brasileira, uma chanchada (*Tudo azul*), que perfaz, a seu modo, “um grande circuito” no qual uma imagem de sonho atualiza a precedente, ocupando o sonho parte significativa da narrativa.

(2006) em sua análise do cinema moderno em seu célebre livro, bem como da de Glauber Rocha (2003), em sua *Revisão crítica do cinema brasileiro*, na qual ele clama para o Cinema Novo a instauração do cinema moderno no Brasil e também elege Humberto Mauro como o bastião dessa estética e política em questão.

Ao buscarmos a nossa caracterização e análise das figurações oníricas em nosso recorte específico, intentamos recolocar esses marcos temporais e essas definições de cinema moderno brasileiro. Investimos, desse modo, em uma hipótese de que o cinema moderno brasileiro já podia ser observado, com o devido cuidado, em algumas obras anteriores àquelas oferecidas por Xavier (2006) – na lida com os primeiros filmes de Nelson Pereira dos Santos e o início da revolução obtida pelo Cinema Novo. Reconhecemos, assim, alguns desses traços, a partir das figurações oníricas, em obras anteriores ao Cinema Novo e mesmo a Humberto Mauro, em especial, em algumas chanchadas de cunho social e em obras de autores como Alberto Cavalcanti e José Carlos Burle. Fazemos assim, uma aposta importante nesses marcos e estéticas do cinema moderno brasileiro de modo a abarcar esses outros filmes por vezes relegados na história cinematográfica do Brasil.

2. Figurações do trabalhador e do sonho no cinema moderno brasileiro

Levanto com o escuro e calço as botinas / Beijo os meninos e vou trabalhar / Pegu o transporte lotado de gente / Vontade ardente de logo acertar / Na loteria que arrisquei na esquina / A mega sena que eu também tentei.

Pobre do pobre só / Vive de sonho e / Eu ponho fé no jogo que joguei / Pobre do pobre só / Vive de sonho e / Eu ponho fé no jogo que joguei.

(“Operário vida e viola”, Chico Rey e Paraná)

Sem pretender exaurir a história das figurações do trabalhador (e do sonho) no cinema brasileiro, faremos neste capítulo breves incursões por alguns temas e filmes significativos para nossa problemática de pesquisa. A ideia é realizar, assim, uma passagem mais cuidadosa entre a discussão teórica e os capítulos de análise – indicando a complexidade histórica de nossa temática, “recortada” nas constelações específicas que compõem os capítulos 3, 4 e 5. Neste capítulo, eminentemente histórico, o documentário também terá importância – como se sabe, a produção de ficção do Cinema Novo estabeleceu diálogos e trânsitos significativos com a produção documental, na qual figuras de trabalhadores ganharam espaço.

2.1 O cinema brasileiro e o trabalhador

Se a massa proletária no Brasil começou a ser formada ainda no século XIX, com o fim da escravatura e a chegada de imigrantes europeus, uma pergunta que nos move é: quando os corpos de trabalhadores começaram a ter visibilidade no cinema nacional? De acordo com Jean-Claude Bernardet (1979-80), em “O operário, personagem emergente”, a aparição de trabalhadores, até certo momento da filmografia brasileira, era bastante rara. Quando

apareciam em produções anteriores/, por exemplo, era no âmbito de filmes patrocinados por empresas ou em obras realizadas por Jean Manzon²⁹, também de teor institucional.

Bernardet traz uma fala de um operário em um desses documentários: “Esta é minha vida, sou um mecânico”. Ao receber o escudo da Willys com seu número de empregado, ele declara: “Era para mim uma verdadeira condecoração”, e prossegue, “segui a profissão dos meus sonhos. Melhorei muito de vida. Tenho uma casa, um automóvel, um lar. Nós podemos viver sem receio, felizes também, neste país de homens livres”. A respeito dessas aparições, o autor afirma: “Quer seja nos filmes que nos anos 20 e 30 produziram Votorantim ou Matarazzo, quer nos mais recentes de J. Manzon, Primo Carbonari e outros, o que aparece é um operário idealizado cuja função é enaltecer a empresa, sua quantidade e competência são sinais de prosperidade da fábrica” (BERNARDET, 1979-80: p. 29). Nesses documentários citados pelo autor, o operário é visto tanto no ambiente de trabalho como fora dele, mas o intuito parece ser sempre o de mostrar que a empresa assegura para seus funcionários boas condições de labor e de vida. Nesses filmes, institucionais em sua maioria, o proletariado não tem voz nem vez. Ele também aparece pouco nas ficções feitas no período anterior à década de 1960, sobretudo no seio da Atlântida, como no exemplo citado por Bernardet da aparição de um operário na chanchada *O caçula do barulho* (Ricardo Freda, 1949).

Nesse contexto, na mesma Atlântida, em sua incursão por um realismo social mais proeminente, surge um filme importante: *Também somos irmãos* (José Carlos Burle, 1949). A trama é protagonizada por dois irmãos negros moradores de uma favela, ambos criados próximos de uma família rica. O mais velho dos irmãos guarda uma paixão platônica pela filha da família branca com quem conviveu na infância e adolescência, e tem o sonho de estudar para ser advogado e ter uma vida melhor. O outro, um personagem bastante comum e estereotipado no cinema da época, é um malandro do morro vivido por Grande Otelo, um *lúmpen* que vive de pequenos biscates para conseguir sobreviver³⁰.

No texto “Cinema brasileiro: propostas para uma história”, Bernardet escreve sobre a constituição de personagens trabalhadores e marginais no cinema brasileiro, da década de 1940 aos anos 1960:

²⁹ Jean Manzon, fotógrafo e cineasta francês radicado no Brasil, realizou mais de 800 pequenos documentários e cinejornais, através da Jean Manzon Produções, além de fotografias muito importantes para o fotojornalismo brasileiro, na revista *Cruzeiro*, dos anos 1940 até meados dos anos 1960. Em muitos de seus documentários, há pequenas aparições de trabalhadores em seus respectivos ofícios, ainda que, grosso modo, controladas pelo teor institucional das obras.

³⁰ Personagens do lumpesinato e suas figurações oníricas serão apresentadas e analisadas no segundo capítulo analítico.

Faz às vezes de proletário o vagabundo, o "baixo mundo" preenche a ausência de classe operária. Ou então o sambista de morro espoliado pela gravadora. Ou então o "malandro carioca", que sempre dá um jeito. Ao não identificar operários ou camponeses no conjunto social, e ao ver a burguesia antes como café-society (a importância do colunista social no cinema popularesco dos anos 50) que como burguesia, o cineasta evita apresentar uma sociedade estruturada em classes sociais e pode projetar seu próprio marginalismo (ou impressão de) sobre os vagabundos e os malandros. Quando o Cinema Novo constrói uma atitude crítica diante da sociedade brasileira, é no camponês, o nordestino principalmente, que o cineasta vai buscar a representação do popular oprimido (*Deus e o diabo na terra do sol*, *Vidas secas* e outros). Nessa primeira metade da década de 60, em que se elabora uma imagem, que para nós foi forte, dos oprimidos, o operário continua ausente do cinema brasileiro. Talvez somente o episódio de Leon Hirszman para *Cinco vezes favela*, *Pedreira de São Diogo* (1962), tenha abordado o operário urbano. Trata-se de uma visão idealizada de como idealmente processa-se uma luta social. (BERNARDET, 1979-80: p. 30)

Bernardet, em seu texto, estabelece diferenças entre o operário urbano, segundo ele praticamente ausente do cinema brasileiro até a década de 1970, e o trabalhador campesino, bastante presente nos filmes do Cinema Novo. Mas podemos lembrar – o que não inviabiliza a argumentação do autor – de personagens autônomos, tais como jornalistas, profissionais liberais, escritores e outros artistas, como os que surgem em *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968), *A vida provisória* (Maurício Gomes Leite, 1968) e *Compasso de espera* (Antunes Filho, 1969-73) – este último tendo como protagonista um homem negro, interpretado por Zózimo Bulbul, no papel do jovem escritor que precisa lidar com o racismo.³¹

Lembremos também do protagonismo feminino de uma trabalhadora do lar em *O porto das caixas* (Paulo César Saraceni, 1962).³² Neste filme, há uma breve aparição de um trabalhador urbano, um ferroviário, que é assassinado pela esposa – exceção que reforça a tese defendida por Bernardet. Mas há, evidentemente, outros casos que o próprio autor vai destacar em seu texto, nas referências a *Rio 40 graus*, *Rio zona norte* e *O grande momento*:

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. E a tese de que a realidade social pressiona a produção artística, a qual, sob essa pressão, acaba

³¹ Bem diferente de outras produções da época, em que os negros fazem papéis secundários ou aparecem como figuras escravizadas em filmes que retratam outros períodos históricos. Um debate mais denso a respeito da aparição de personagens negros na cinematografia nacional será realizada no segundo capítulo de análise.

³² A discussão a respeito das trabalhadoras, especialmente donas de casa e prostitutas, se dará de forma mais abrangente e incisiva no capítulo três de análise.

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 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 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), *Rio zona norte* (N. P. dos Santos, 1957), *O grande momento* (Roberto Santos, 1958) e outros. (BERNARDET, 1979-80: p. 32)

Assim, na avaliação do autor, mesmo que desde o começo do século XX seja expressiva no Brasil a formação de uma classe trabalhadora e de movimentos grevistas que reivindicavam melhores salários e condições de trabalho,³³ o cinema brasileiro não registrou de modo contundente essa presença. Em que pese o problema da preservação de cópias, a questão de fundo é político-ideológica – interessada nos “rituais do poder”, na expressão de Paulo Emílio Salles Gomes (1986), a produção de cinema no Brasil, ao menos em suas primeiras décadas, não parece ter considerado os corpos de trabalhadores dignos de imagens. Com o Cinema Novo e a proliferação de figuras populares, há inicialmente ênfase no trabalhador rural. Em todo caso, as aparições mais contundentes de proletários vão se dar a partir das décadas de 1960 e 1970.³⁴

Em outra obra incontornável na literatura sobre cinema brasileiro, *Brasil em tempo de cinema*, publicado em 1967, Jean-Claude Bernardet ressalta o momento histórico de aproximação entre a classe média, naquele momento produtora exclusiva dos filmes, e o operariado, que começa a surgir mais fortemente como figura dentro das obras. O Cinema Novo sai aos poucos do campo e do Nordeste para chegar à cidade. De acordo com Bernardet (2007), os cineastas, paternalisticamente, vão fazer cultura para o povo. A crítica do autor (2007) é mordaz e, nalguns momentos, parece-nos injusta - embora arguta em sua indicação da recorrência do movimento de se voltar para o povo e nele projetar os anseios de classe dos

³³ Celso Frederico relata as experiências proletárias nas fábricas durante o século XX em *A vanguarda operária* (1979).

³⁴ Em confluência, em alguma medida, com a dinâmica sociológica apresentada no livro *São Paulo 1975: crescimento e pobreza* (1976), onde se descreve e debate o processo migratório na cidade de São Paulo a partir, especialmente, dos anos 1960. Com dados do fluxo migratório e dos locais de trabalho, é possível perceber o crescimento do setor industrial, bem como dos trabalhos informais. Nota-se, também, um movimento massivo dos proletários para as margens da cidade, para se instalarem nas periferias e no subúrbio.

cinastas. Na tela, parafraseando Bernardet (2007), estão proletários sem defeitos, camponeses esfomeados e injustiçados, hediondos latifundiários e devassos burgueses. Sinais de que a classe média “foi ao povo”.

Jean-Claude Bernardet destaca a proliferação de personagens marginais na filmografia brasileira da época (algo que volta a se repetir, sob novas formas e abordagens, no final da década de 1960 e começo de 1970, com o Cinema Marginal). Para o teórico e pesquisador belgo-brasileiro, os cineastas em questão se omitem, não encaram os problemas e as mazelas sociais de frente, comprazendo-se nessa figuração do marginalismo.³⁵ É preciso compreender o momento histórico em que o texto do autor é escrito, quando se nota a conclamação por um engajamento político do cinema no enfrentamento de um Estado que se constituía como base opressora. Há também de se ressaltar a influência crucial da “estética da fome” de Glauber, que não apenas indica mas postula um movimento em direção ao campo, ao Nordeste e ao trabalhador explorado por uma estrutura historicamente desigual de propriedade da terra, acometido pela seca e pela fome.³⁶

2.2 Figurações do trabalhador no documentário brasileiro

Em nosso breve levantamento da presença do trabalhador e da trabalhadora no cinema brasileiro – antes de recortarmos mais incisivamente a questão do sonho –, importante recuperar também a produção documental do período moderno. Em *Cineastas e imagens do povo*, Bernardet se concentra na produção de curtas documentais, entre os anos 1960 e o começo da década de 1980.

Depreendendo de sua análise um “modelo” de enunciação documental então predominante (o “modelo sociológico”), Bernardet se volta, no primeiro capítulo do livro, para *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, um dos filmes pioneiros, no Cinema Novo, não apenas no uso do som direto, como na figuração de trabalhadores urbanos, migrantes que deixam o Nordeste para buscar melhores condições de vida nas cidades brasileiras. Com sua estrutura demonstrativa, baseada em hipóteses sobre o operariado urbano extraídas de estudos

³⁵ Esse debate será melhor contemplado no segundo capítulo de análise dos filmes.

³⁶ Cabe notar a não menção, por Bernardet, a filmes relevantes produzidos à época, que trazem outros trabalhadores que faziam parte do cotidiano das grandes cidades brasileiras. Podemos também resgatar algumas figuras que não são parte de um proletariado urbano ou rural, aparecendo no limbo dessa definição. Caso de *São Paulo S/A*, em que o protagonista ocupa um lugar que não é o do operário do chão de fábrica. Person, em sua obra, realiza uma espécie de diário intimista de um funcionário industrial em suas agruras na cidade de São Paulo, que insiste em devorá-lo e massacrá-lo.

prévios³⁷, o filme constrói personagens não individualizados, convertidos em tipos e posicionados estrategicamente, em um percurso que passa – através do “operário qualificado” e do “operário não qualificado” - pela construção civil e pela indústria, para desembocar no desemprego, na mendicância e na “alienação” religiosa. Ao tematizar a dificuldade de inserção da mão de obra migrante no mercado de trabalho urbano e industrial daquele momento, o filme já põe em cena, através do personagem do “operário não qualificado”, o subproletariado, tendo papel fundante na filmografia em torno do *lumpen* que discutiremos no segundo capítulo de análise (em nosso caso, com ênfase na ficção e na cidade do Rio de Janeiro).

Tematizando nas entrelinhas a apatia e a inércia das classes populares frente ao golpe militar de 1964, *Viramundo* consagra seus minutos finais à montagem paralela de rituais da umbanda e do pentecostalismo, sugerindo a religiosidade como “desembocadura” da trajetória dura, precarizada e arriscada de migrantes oriundos do campo que não encontram espaço de trabalho e vida em São Paulo. Sem consciência ou organização para lutar vigorosamente por seus direitos, resta-lhes a marginalidade e a alienação religiosa – e, quando possível, o retorno às origens (como vemos nas imagens da sequência final).

O conceito de alienação, que caracteriza em Marx a condição dos trabalhadores no regime capitalista (separados do produto de seu trabalho), designa, como resume Naara Fontinele dos Santos, “o conjunto de situações de despossessão do indivíduo em proveito de entidades exteriores” (2020: p. 181)³⁸; no limite, a privação de sua humanidade. Na estrutura argumentativa de *Viramundo*, ganha ênfase, inclusive, através do percurso do “operário qualificado”, “as maneiras como os trabalhadores submetidos à opressão” podem estar alienados a ponto de “adotarem os valores que os assujeitam” (p. 184)³⁹. Como argumenta Naara Fontinele em sua tese, o filme propõe também uma crítica da ideia de adaptação segundo a lógica capitalista – se a integração é possível (como se vê na trajetória do “operário

³⁷ Sobretudo as pesquisas de Juarez Brandão Lopes, sociólogo e professor da USP que publicou, em 1965, os livros *Desenvolvimento e mudança social* e *Formação da sociedade urbano-industrial no Brasil*. O nome de Juarez consta dos créditos do filme, assim como o de Cândido Procópio, sociólogo da religião, também professor da USP. Segundo Sarno, Juarez lhe permitiu acesso a materiais de pesquisa (inclusive entrevistas com operários, manuscritos e notas), antes mesmo da publicação dessas obras. Ver SARNO, apud SANTOS (2020, p. 181).

³⁸ No original: “l’ensemble des situations de dépossession de l’individu au profit d’entités extérieures”.

³⁹ No original: “Viramundo met l’accent sur la puissance des mécanismes d’oppression, sur la façon dont les opprimés les subissent passivement, allant, dans leur aliénation, jusqu’à adopter les valeurs qui les asservissent.”

qualificado”), “é somente através da dissolução da identidade de ‘nordestino’, da negação das origens” (p. 193)⁴⁰.

Ao traçar esse percurso crítico, alinhado com a abordagem do proletariado urbano pela sociologia brasileira da época, *Viramundo* não se detém na subjetividade dos filmados. Em sua construção demonstrativa, típica de um “documentário sociológico” (nos termos de Bernardet), as vozes dos operários entrevistados são montadas de modo a construir tipos, instrumentalizados pelo argumento do cineasta, exposto na voz de um narrador autorizado. Recorrente nos anos 1960, na produção documentária, esse modelo teria se encaminhado posteriormente em direção a outras formas, mais abertas e permeáveis às vozes dos trabalhadores e trabalhadoras, a exemplo do que se realiza, guardadas as suas modulações e diferenças, em *Jardim nova Bahia* (Aloysio Raulino, 1971), *Migrantes* (João Batista de Andrade, 1973) e *Tarumã* (Alysio Raulino, Guilherme Lisboa, Mario Kuperman E Romeu Quinto, 1975). Para Bernardet, tanto em *Viramundo* como em *Maioria absoluta* (Leon Hirszman, 1964), pioneiros na gravação de som direto sincrônico no país, por mais bem intencionados que sejam seus realizadores, um discurso prévio se impõe aos filmados e a suas falas. Narrações em *off* explicativas, ou mesmo perguntas direcionadas, como as que ele identifica em *Migrantes*, são representativas desse modelo de enunciação.

No documentário de João Batista de Andrade, realizado sob um viaduto em São Paulo, também está em jogo, como em *Viramundo*, os impasses enfrentados pela população migrante em São Paulo (entre eles, a dificuldade de inserção no universo do trabalho formal). Mas, diferentemente da abordagem em *Viramundo*, a “dramaturgia” de *Migrantes* se constitui também a partir da interação reveladora – e de improviso – entre um homem de classe média, atraído pela filmagem, e a família alojada sob o viaduto.

Mas mudanças mais significativas – na relação entre cineastas e trabalhadores filmados – seriam observadas em outros filmes. Sobre *Tarumã*, centrado no depoimento de uma única trabalhadora boia fria, Bernardet afirma:

Ela quer falar, entrega-se o filme a ela, o cineasta se curva diante do discurso do outro, diante do discurso de alguém das classes subalternas. Não é um discurso que ele provoque. É um discurso que se apresenta e que ele apresenta como autônomo. O desejo realiza-se: o outro de classe fala. Por isso, o aproveitamento dos recursos da linguagem cinematográfica é reduzido ao mínimo. A frase que, no terceiro plano, anuncia que o negativo se esgotou foi dita por um membro da equipe a outro: a pronúncia, a entonação, o tom da voz não deixam dúvida. Essa informação para uso interno, ao ser guardada na montagem final, torna-se uma informação para o espectador e deixa de

⁴⁰ No original: “il semble que c’est seulement dans la dissolution de l’identité de nordestino.”

significar que o filme acabou no chassi, mas que este filme é um material quase bruto, quase não elaborado. O filme se reduz ao mínimo, a ponto de não ter título, nem em letreiro nem nos créditos finais, fornecidos oralmente. (BERNARDET, 1985: p. 106)

Tarumã “se curva”, como escreve Bernardet, à fala extremamente consciente (das próprias condições de vida e trabalho) de uma proletária. O autor fala em “enunciação modesta”: há um recuo da linguagem para que a fala da trabalhadora tenha primado. O que esse encontro teve de tão intenso para motivar uma intervenção tão sutil do diretor, reduzida “ao mínimo”? – pergunta-se Bernardet. Sua resposta é de que a equipe se “espanta” (“um filme espantado”) com a análise feita pela camponesa dos mecanismos de opressão a que ela – e sua família – eram submetidas. Ao reconhecer que a consciência pode se produzir desde dentro da experiência, opta-se por montar o material bruto com o mínimo de interferências. O “espanto”, possivelmente, escreve o autor, vem da diferença entre a representação prévia que se tinha da camponesa e o fato de que seus gestos e sua fala erodem essas suposições, trazendo uma elaboração singular, contundente e politizada dos constrangimentos de toda ordem que marcavam sua vida. O que nos remete novamente aos proletários franceses do século XIX estudados por Rancière.

Jardim Nova Bahia (Aloysio Raulino, 1971), realizado antes de *Tarumã*, já inovava em sua abordagem de um trabalhador subproletário, Deutrudés Carlos da Rocha, lavador de carros, responsável por realizar parte expressiva das imagens montadas no filme. A inovação começa, se temos *Viramundo* em mente, com o retrato de um único trabalhador – mas não estacionam na particularização do enfoque. Para Bernardet:

Este é um ponto limite. Buscando a voz do outro, tentando que se erga o outro – que é objeto no modelo sociológico -, negando-se a afirmar-se sujeito diante do outro-objeto, questionando sua posição de cineasta, este ao outro entrega a câmera. *Jardim Nova Bahia* é provavelmente o ponto de tensão máxima a que chega a problemática relação cineasta/outro de classe na filmografia que estudamos. O cineasta abdica de sua posição para o outro assumir. (BERNARDET, 1985: p. 111)

Na análise do filme de Raulino, o autor descreve a abdicação temporária da posição de cineasta na entrega da câmera para o trabalhador comum retratado, Deutrudés Carlos da Rocha. Para Bernardet, o ato de Raulino pode ser encarado como um momento de forte tensionamento no modelo de enunciação documentária então dominante, por sua vez revelador de uma relação de exterioridade e poder entre quem filmava e quem era filmado. Mas, em nossa tese, *Jardim Nova Bahia* deve ser destacado ainda pelos modos como filma o

trabalhador *para além do trabalho* (em um salão de forró, na Praia de Santos), assim como por oferecer a Deutrudes, nas palavras de Naara Fontinele dos Santos (2020: p. 388), “a possibilidade de *sonhar através da câmera* ele também” (grifo da autora).

Ao trabalhar na montagem a sobreposição entre as imagens feitas por Deutrudes na Praia de Santos (cheias de liberdade e energia) e a música *Strawberry Fields Forever* (The Beatles, 1967), interpretada por Richie Havens, é como se Raulino flertasse com um regime onírico, com um “sonhar acordado”. Nas palavras de Naara Fontinele dos Santos, compartilhar a câmera, propor que Deutrudes realizasse imagens, era também “fazer sonhar, perceber o mundo com a liberdade de um pássaro, deixar, ainda que brevemente, o peso de um cotidiano hostil” (2020, p. 413).⁴¹

Se o documentário também “comunica o sonho” do trabalhador, cabe destacar a crescente politização do proletariado no Brasil, tal como flagrada pelo documentário brasileiro do mesmo período. Se, para Bernardet, boa parte da produção dos anos 1960 e início dos 1970 é composta por documentários que acionam em alguma medida o modelo sociológico, haveria um movimento, a partir do crescendo de mobilização popular e sindical no país na década de 1970, de abertura para outras abordagens documentais. Ainda no calor daquele momento, o autor escreve, em uma tentativa de comparação entre a produção fílmica associada aos sindicatos e movimentos operários, e os documentários anteriores:

O conjunto desses filmes, os sindicais e os independentes, trazem elementos novos para o cinema brasileiro. Nenhum deles apresenta o caráter de pesquisa universitária, nenhum é um estudo sobre o operariado, diferentemente de *Viramundo* que, até agora, constituía o principal documentário sobre o proletariado. São filmes envolvidos na ação, eles posicionam-se, e as posições assumidas não parecem resultar apenas de uma opção individual do cineasta, mas sim de um vínculo com tendências políticas existentes no meio operário, ou suas lideranças. Este dado é absolutamente novo no quadro do cinema brasileiro (...). A inserção na ação manifesta-se de dois modos principais, digamos a curto e a longo prazos. Filmes como *Que ninguém, nunca mais [ouse duvidar da capacidade de luta dos trabalhadores]* e *Greve* foram feitos muito rapidamente, em cima da greve de São Bernardo, no primeiro semestre de 1979, em condições de produção mais que precárias e para serem usados dentro dessa situação. Esses filmes atendem a uma circunstância precisa, visam a um público específico e pretendem alcançar um efeito determinado, no caso o de contribuir para manter a mobilização operária durante os quarenta e cinco dias que mediaram o fim da greve e a assembleia em que seria apresentada a proposta do governo e dos empresários. Muita coisa pode ser discutida nestes filmes, a começar pela

⁴¹ Na letra da célebre canção de Lennon e McCartney, entre outros versos, ouvimos: “Let me take you down/Cause I'm going to Strawberry Fields/Nothing is real/And nothing to get hung about/Strawberry Fields Forever. /Living is easy with eyes closed/Misunderstanding all you see/It's getting hard to be someone/But it all works out/It doesn't matter much to me”.

exaltação do carisma de Lula, mas eles criam uma situação nova no cinema brasileiro: o filme diretamente envolvido numa ação específica. E sua discussão deve ser feita em função dessa proposta, inclusive a maneira pela qual é apresentado Lula. (BERNARDET, 1979-80: p. 36)

No excerto dedicado a filmes engajados nos movimentos operários de final dos anos 1970, *Viramundo* aparece como pioneiro, ainda na década de 1960, na abordagem do proletariado urbano. Posteriormente, Bernardet (2007) incluiria *Os queixadas* (Rogério Correia, 1978) como outro filme fundamental na apresentação da história desse mesmo proletariado. O documentário, que faz uso de recursos ficcionais em determinados momentos, reconstitui a greve dos operários da indústria de cimento Perus, em 1962, ano em que, segundo dados oferecidos pelo próprio filme em uma cartela informativa, houve 154 greves no Brasil. Bernardet ressalta que, mesmo com esse número elevado de movimentos grevistas, nenhuma havia sido abordada até então pelo cinema brasileiro, algo que reforça sua hipótese a respeito das aparições de trabalhadores urbanos, movimentos sindicais e greves na filmografia nacional do período.⁴² Sobre o filme em questão, Bernardet afirma que:

A originalidade deste filme, além de tratar de um tema então ausente do documentário e que só se desenvolverá a partir de 1979 com as grandes greves dos metalúrgicos da região de São Paulo, consiste no fato de que o realizador foi procurar operários que tinham tido uma participação decisiva no movimento. Estes operários, ele não os entrevistou, a não ser na segunda sequência já citada, mas lhes pediu que reconstituíssem os momentos da greve que julgavam essenciais. O tempo da reconstituição e o tempo do momento reconstituído misturam-se constantemente. (BERNARDET, 2007: p. 156)

Os recursos expressivos utilizados por Correia na reconstituição da greve podem ser associados a um momento social e político, no Brasil, de (re)emergência de movimentos populares urbanos, tendo à frente os sindicatos.⁴³ "O Brasil vive a última mudança de governo em meio a uma crescente pressão social pelo fim do estado de exceção e por uma verdadeira democracia" (BERNARDET, 2007: p. 166). Algo que aparece, por exemplo, em *Greve!* (João Batista de Andrade, 1979) e *Um dia nublado* (Renato Tapajós, 1979). Diferente do que é

⁴² Há de se ressaltar, contudo, a proeminência e força do teatro operário em diversos momentos históricos brasileiros. As experiências do teatro operário de vanguarda são discutidas por Celso Frederico e Kátia Rodrigues Paranhos, respectivamente, nas seguintes referências teóricas: FREDERICO, Celso. *A vanguarda operária*. São Paulo: Edições Símbolo, 1979; PARANHOS, Kátia Rodrigues. Militância, arte e política: o teatro engajado no Brasil pós 1964. *Artcultura*, v. 7, n. 11. Uberlândia: jul - dez 2005, p. 101-115.

⁴³ Para um quadro vibrante dos movimentos sociais (re)emergentes em grandes cidades brasileiras (São Paulo, especificamente), neste momento histórico, ver *Quando novos personagens entraram em cena – experiências e lutas dos trabalhadores da grande São Paulo - 1970-1980*, de Eder Sader (1988).

frequente nos filmes da década anterior, o vocábulo mais técnico e sociológico se torna minoritário nas narrações - que também abrem espaço para outras formas de elocução, como conversas, entrevistas e discursos de operários e líderes do movimento. Há, obviamente, na grande maioria desses filmes, o destaque à figura de Lula, tornado protagonista não apenas histórico mas fílmico naquele momento. A partir dessa constatação, Bernardet (2007) chama a atenção para outra característica desses documentários, o de se dividirem entre uma compreensão mais “macro”, alcançada pelos discursos e informes políticos, e a particularização, que se volta para um nível mais “micro”, para as vidas dos trabalhadores:

Como se essa impositação do problema político não fosse a dos operários, como se essas palavras não constituíssem palavras de ordem para eles, não tivessem efeito mobilizador. Podemos evidentemente argumentar que estas palavras não são usadas por tática, apoiando-nos num trecho do discurso de Lula anterior à intervenção no sindicato, quando afirma: "Eu acho que ninguém tem o direito de vir aqui e confundir nossa luta com luta política", discurso este que não consta de *Greve*, mas é parcialmente reproduzido em *Dia nublado*, sem, no entanto, a inclusão deste trecho. (BERNARDET, 2007: p. 166)

Há de se considerar a importância das aparições das figuras do proletariado no cinema documental brasileiro do período em foco, tal como especialmente analisadas por Bernardet. Considerando que os dois campos não são estanques, mas marcados por trânsitos e passagens⁴⁴, à nossa pesquisa interessam, particularmente, as rasgaduras narrativas provocadas por certos procedimentos da ficção. Por isso, iremos nos concentrar, a partir de agora, em uma imersão na presença do onírico nos filmes, em nossa hipótese um elemento potencialmente crítico e político na figuração de trabalhadores pela ficção brasileira do período 1950-1980. Se as aparições dos trabalhadores se mostram mais contundentes nos filmes que surgem no período em questão, é preciso entender, filme a filme, os modos como se dão essas figurações (o que será feito, com maior atenção, nos capítulos de análise).

2.3 As ficções modernas e as figurações dos sonhos do trabalhador

Eleito como patrono do Cinema Novo (e do Cinema Brasileiro) por Glauber Rocha, Humberto Mauro é alçado, pelo autor baiano, à posição de primeiro artesão de um tipo de cinema que se vincula, estética e politicamente, ao moderno. Mauro estabelece como pedra

⁴⁴ Lembremos, por exemplo, que Aloysio Raulino, diretor dos documentários *Jardim Nova Bahia* e *Tarumã*, dirigiu posteriormente *Noites Paraguayas*, filme de ficção cujas cenas participam da constelação de sonhos de nosso terceiro capítulo.

de toque de seu cinema os conflitantes desejos de um mundo citadino e urbano em contraste com o universo rural e tranquilo. Seus personagens muitas vezes anseiam por uma vida em outro lugar, fora do arcaísmo da vida na fazenda. Assim surge o sonho em sua obra – talvez, de modo mais enfático, em *O canto da saudade* (Humberto Mauro, 1952). Gaudino é um trabalhador rural, sanfoneiro nas horas vagas, que nutre uma paixão platônica por Maria Fausta, filha de Coronel Januário, dono da fazenda. De saída, notemos que Mauro trata de um amor proibido, devido à relação de classes entre ambos. A moça está prometida para um rico rapaz da cidade. O modo encontrado por Gaudino para dar vazão a seu desejo latente é o sonho (*Figura 2 - Prancha 1*).

Em um deles, ao cochilar em um raro momento de descanso do trabalho duro nas plantações, o camponês sonha com um movimento coreográfico de enxadas empunhadas por outros operários do campo, em sua lida diária, ao som de uma cantiga tradicional. As enxadas são erguidas rente à luz do sol, que, devido ao preto e branco da fotografia, tornam-se borrões em contraluz e preenchem, como um balé do trabalho, a tela, que parece bailar junto do movimento⁴⁵. Nesse momento, Gaudino transforma seu esforço braçal diário em uma dança prazerosa que lhe toma por completo. O sonho do sanfoneiro é invadido pelo Coronel Januário. O balé dos trabalhadores é atravessado pela voz e figura do latifundiário. Há um plano dos olhos arregalados de Gaudino. Em seguida, surge, no alto de um morro, em contraluz, a figura imponente do coronel. Há um retorno para o olhar do empregado, para em seguida vermos, em *contra-plongée*, o corpo do patrão quase integralmente. A montagem articula as imagens oníricas ao enquadramento em *close-up* de Gaudino, que dorme em sua cama. A voz do coronel lhe chama, ele acorda. Vê, sombreada, a figura de Januário, que adentra a porta de seu casebre. O que se vê na sequência é o patrão xingar o empregado, não lhe reconhecendo o direito ao descanso e ao desfrute dos sonhos.

Há outra sequência (*Figura 3 - Prancha 1*) em que o sonho surge como um traço emblemático e crucial na narrativa. Ela se dá quando Gaudino vê, de soslaio, pela fresta de uma janela, que sua pretendente anseia pela ida à cidade para encontrar aquele para quem fora prometida. Na cabeça de Gaudino, o amor que sente pela moça se materializa como impossível naquele instante. Há uma tomada de consciência de seu lugar de classe. Ele retorna para casa, ajeita seus apetrechos e deita-se sob a luz de uma vela que ilumina precariamente seu espaço de morada. Um plano da vela, que se desfoca. O retorno do foco apresenta um

⁴⁵ Humberto Mauro realiza trabalho semelhante de construção do quadro e condução da montagem em *O canto do trabalho* (1955), documentário feito no seio do INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo), no qual ele retrata as cantigas de trabalho entoadas por camponeses durante a lida no roçado.

grande conjunto de sanfonas tocadas por várias mulheres e também por Gaudino. Maria Fausta aparece em primeiro plano e começa a cantar a cantiga tradicional “Peixe vivo”, ao som do conjunto de sanfonas. A cena é filmada e montada tal como um grande recital de uma seresta interiorana. Na face de Gaudino é nítida a expressão de felicidade, possível somente pelo sonho, que se torna aí não a representação de um *flashback*, e mais do que a ilustração de um desejo. A cena surge como um rasgo na narrativa, um comentário particular sobre a impossibilidade de mudança do rumo das coisas em um Brasil profundo. O sonho é interrompido pela voz de Coronel Januário, que invade novamente o quadro, como um vulto em contraluz, gigantesco pelo uso da lente grande angular. O fazendeiro surge como um monstro, um pesadelo dentro do desejo castrado do pequeno camponês. O sonho é atravessado pela realidade, solapado pelo poder. Coronel Januário, agora visto pela luz que ilumina a cena, ralha com Gaudino. Destrata-o pelo pouco de descanso que ainda lhe é possível desfrutar. Quebra a sanfona do trabalhador, como gesto emblemático de uma ordem que recusa ao proletariado a diversão, restando-lhe apenas o labor. Para o trabalhador, nesse instante, até mesmo o sonho torna-se impossível. Resta-lhe apenas a fuga.









Prancha 1: Figuras 2 e 3 de sonhos de Galdino – *O canto da saudade*

O filme de Humberto Mauro oferece um modo de figuração do sonho de um trabalhador que inspira nossa análise. Ainda que a cena revele certo artifício e clivagem típicos do cinema clássico (mostrando o personagem prestes a dormir, para então instaurar a sequência onírica), há um espraiamento desse sonho para a própria realidade do personagem, especialmente quando se dá a aparição do Coronel Januário, surgindo em contraluz. É como se ali o sonho se transmutasse em pesadelo do real, motivando a fuga do personagem.

Como já mencionado, o universo campesino é o cenário para as primeiras aparições mais contundentes do proletariado na cinematografia nacional. Não por acaso, Glauber Rocha elege Humberto Mauro como farol para o Cinema Novo. Nos primeiros filmes do movimento, como destacado por Bernardet, há forte tendência a buscar o trabalhador rural. Em importantes filmes de paisagens campesinas e rurais dos anos 1960, como *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), *Vereda da Salvação* (Anselmo Duarte, 1965) e *O padre e a moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1966), recorrem situações delirantes ocasionadas por um modo de vida sem perspectivas. Por isso o desejo de partida, que ganha força com as mudanças sociais, culturais e históricas no Brasil após os anos 1950.

Há outros filmes que mostram trabalhadores que ganham a estrada, que fazem da sua vida uma transição entre espaços durante o período - caso de *A estrada* (Oswaldo Sampaio, 1955) e *Aopção ou as rosas da estrada* (Ozualdo R. Candeias, 1981). O proletário caminhoneiro torna-se, ao longo da história, um personagem crucial na filmografia brasileira. Apesar de terem sido realizados em diferentes momentos do percurso aqui abarcado, em uma montagem imaginária (especulada por nossa proposta de pesquisa), eles poderiam ser situados “entre” os filmes rurais e os citadinos estudados em nossa tese.

O avanço tecnológico e industrial do país se dá, especialmente, a partir das políticas desenvolvimentistas de Juscelino Kubitschek, entre meados dos anos 1950 e o início da década de 1960, fomentando a industrialização e o crescimento das cidades. O período coincide com as primeiras discussões e obras do Cinema Novo, como fica nítido em *O processo do Cinema Novo* (1999), organizado por Alex Vianny. Se, como já discutido, os primeiros filmes do movimento privilegiam figurações da experiência e do trabalho no campo, especialmente no sertão nordestino, já na virada da década de 1960 para 1970 nota-se um movimento em direção à cidade, com a expansão do setor fabril, dos pequenos trabalhos nas ruas da metrópole.

O trabalho de intelectuais, jornalistas e de outros setores também são apresentados em algumas obras. Destacam-se filmes como *O desafio*, *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), *Compasso de espera*, *Um homem sem importância*, *A grande cidade*, dentre outros. Em muitos desses filmes, o crescimento urbano que toma conta do país atravessa, de diferentes maneiras, a narrativa e as imagens. Esse veio será, em nossa pesquisa de sonhos de trabalhadores no cinema brasileiro, o caminho privilegiado, motivando inventários e análises de cenas nos três capítulos analíticos da tese.

3. Os sonhos e a metrópole

Mas ele desconhecia / Esse fato extraordinário: / Que o operário faz a coisa / E a coisa faz o operário. / De forma que, certo dia / À mesa, ao cortar o pão / O operário foi tomado / De uma súbita emoção / Ao constatar assombrado / Que tudo naquela mesa / - Garrafa, prato, facão - / Era ele quem os fazia / Ele, um humilde operário, / Um operário em construção. / Olhou em torno: gamela / Banco, enxerga, caldeirão / Vidro, parede, janela / Casa, cidade, nação! / Tudo, tudo o que existia / Era ele quem o fazia / Ele, um humilde operário / Um operário que sabia / Exercer a profissão.

(“O operário em construção”, Vinícius de Moraes)

3.1 As margens da grande metrópole

São Paulo se constrói com a chegada de imigrantes, torna-se a maior cidade do país a partir da combinação de diversos rostos, corpos e origens. Fundada em 25 de janeiro de 1554 com a construção de um colégio jesuíta, o município apresenta um maior crescimento populacional a partir do final do século XIX. Em 1860, foi finalizada a construção da São Paulo Railway, que permitiu a ligação entre a baixada santista e o planalto. A estrada de ferro produziu não somente uma alteração na paisagem de Mata Atlântica que outrora constituía o trajeto entre a capital e a cidade de Santos, mas também permitiu um enorme fluxo de pessoas e mercadorias.

Há uma relação evidente entre o surgimento da ferrovia e a modernização da cidade de São Paulo. Algo que é acompanhado pelo sociólogo José de Souza Martins (2008) em *A aparição do demônio na fábrica*. O autor (2008) infere que a ferrovia não somente trouxe um aumento exponencial da população da cidade, como foi um fator primordial para uma divisão do espaço: entre a parte central do município, onde vivem seus habitantes mais antigos, vinculados ao comércio ou atuando como profissionais liberais; a periferia, habitada pela população mais pobre e lumpem-proletária da cidade; e, por fim, o subúrbio, antes composto por antigos bairros coloniais e rurais, e que se tornou a parte industrial da metrópole, moradia de parcela da população operária. De acordo com Souza Martins (2008):

O trabalhador e o morador do subúrbio e dos bairros operários de São Paulo tem, historicamente, vivido e interpretado sua condição social no marco dos resíduos do processo de reprodução ampliada do capital, das possibilidades

históricas e sociais criadas pela acumulação. Para compreender a metrópole, além do mais, é preciso partir da margem, do subúrbio, do ingênuo mundo dos simples, da cultura que criaram com o que para eles tem sobrado do mundo novo que os capturou. Mas também dos resíduos do mundo de que provêm, o que sobrou da imensa privação que sofreram no desraizamento e na migração do interior e do campo para a cidade grande ao longo do tempo. (MARTINS, 2008: p. 12-13)

O trabalhador do campo ao qual o sociólogo (2008) se refere tem relação com o regime de trabalho do colonato, relacionado aos imigrantes europeus que chegaram ao Brasil entre os séculos XIX e XX para trabalhar na zona rural.⁴⁶ Alguns desses migraram para a cidade, para o subúrbio, e se tornaram trabalhadores das fábricas, ou informais nas imediações do município, sobretudo na região do ABC paulista. Muitos desses, descendentes de italianos, fizeram parte de movimentos sindicais e operários – como ocorre, por exemplo, com a família de *Eles não usam blacktie* –, ou tiveram seus modos de vida marcados pela luta diária pela sobrevivência, entre o trabalho e os desejos mais recônditos ou simplórios – como vemos com os personagens de *O grande momento*.

No último filme citado, Zeca (Gianfrancesco Guarnieri)⁴⁷ é um jovem trabalhador que está às vésperas de se casar e precisa garantir que tudo dê certo na festa e nas núpcias. Seu grande desejo é oferecer uma boa festança e depois fazer uma viagem para a praia de Santos com a noiva Ângela (Myriam Pérsia). Todavia, o que se vê são uma série de infortúnios que prejudicam bastante os propósitos do casal. A comemoração ganha contornos de baderna e os gastos, que antes seriam contidos, crescem de modo espantoso. Para pagar os prejuízos, resta ao personagem vender sua bicicleta, que é seu meio de locomoção, e também de lazer. Há, na narrativa do filme, todo um desenho do subúrbio paulistano em seu momento de expansão, tomado pelos trabalhadores. De acordo com José de Souza Martins (2008):

O subúrbio é a negação da periferia. É, aliás, por excelência, o espaço da ascensão social, diferente da periferia, que é o espaço do confinamento nos estreitos limites da falta de alternativas de vida. A concepção de subúrbio entra em crise com os novos problemas sociais, nova pobreza e a nova concepção autoritária do urbano que se difundem a partir do golpe de Estado de 1964. (MARTINS, 2008: p. 51)

⁴⁶ Sobre essa formação, José de Souza Martins (2008) afirma: “O trabalhador livre ia sendo gestado nos desencontros entre a economia e a política, nos debates políticos sobre o fim do cativo, na invenção de um trabalhador rural caracteristicamente brasileiro, sujeito a um regime de trabalho, o colonato, que seria o grande responsável pela contraditória combinação de trabalho camponês com acumulação não capitalista de capital e a reprodução especificamente capitalista do capital. Esse foi o segredo do desenvolvimento econômico e social do Brasil como fim do cativo e foi o segredo da rápida transformação da São Paulo caipira e de taipa na metrópole moderna, de aço e concreto, que conhecemos” (MARTINS, 2008: p.22).

⁴⁷ Ator que também interpreta o sindicalista e operário mais velho em *Eles não usam blacktie*.

O subúrbio foi durante muito tempo, e a periferia ainda é, lugar de ausência da história escrita, isto é, da história oficial. Mesmo para os militantes de elite, que os há, os intelectuais, o trabalhador não têm história. Quem a tem é o trabalho capturado pelo capital, do qual o trabalhador seria mero adjetivo. No entanto, para o trabalhador, que não só trabalha, mas vivencia as condições sociais, culturais e políticas do trabalho, que sabe o que é e o que pode o trabalho, o trabalhador tem história, que é a história dessa vivência. Isto é, a história social das contradições do capital nas suas manifestações imediatas, cotidianas, na vida do operário e de sua família, seus amigos e seus vizinhos. (MARTINS, 2008: p. 58)

Em *O grande momento*, na medida em que Zeca é obrigado a tomar as providências para que o casamento ocorra da melhor maneira, ele toma consciência desse seu lugar social e de experiência. O esfacelamento do sonho abre uma possibilidade de reflexão. Isso fica expresso em duas cenas fundamentais do longa-metragem. Na primeira delas, para cobrir os gastos com bebidas e comidas da festa, Zeca vai até o amigo Vitório (Paulo Goulart) para que ele venda sua bicicleta. O parceiro encontra um comprador e Zeca segue, em um último passeio pelo subúrbio paulistano, sobre a bicicleta, em um tom de despedida. A cena toma ares oníricos (mesmo que o sonho não se materialize como uma sequência à parte), embalada pela trilha sonora e, ainda, pelo modo como a câmera filma de perto os movimentos do trabalhador sobre a bicicleta (*Figura 4 – Prancha 2*). Ela se aproxima, em alguma medida, daquela com o engraxate em *Esse mundo é meu*, pedalando pelos morros de Santa Tereza, no Rio de Janeiro (*Figura 5 – Prancha 2*). Duas cenas distantes espacial e temporalmente, mas que põem em cena o desejo pela bicicleta- e, com ela, por alguma mobilidade, em cidades que, muitas vezes, impõem aos trabalhadores grandes deslocamentos entre a casa o trabalho. No primeiro caso, a bicicleta aparece no momento da despedida; no segundo, junto com o sonho de tê-la um dia. Em ambos, algum encantamento e alguma epifania antes da tomada de consciência dos personagens com relação a suas impossibilidades.⁴⁸

Zeca transita pelas ruas da vizinhança, quase como se pudesse voar sobre sua bicicleta. Na medida em que pedala, o personagem é tomado por uma felicidade última, antes do retorno à realidade dura de trabalhador endividado. Ao final, ao entregar a bicicleta, se vê invadido pela sensação de luto iminente. Algo que podemos associar ao que escreve Martins (2018):

O que vitima o trabalhador não é simplisticamente a extração da mais-valia e sua acumulação em mãos alheias às mãos de quem trabalha. O que vitima o

⁴⁸ A cena de *Esse mundo é meu* será melhor analisada no capítulo a respeito do lumpesinato no Rio de Janeiro. O momento de tomada de consciência do personagem vivido por Antônio Pitanga se dá na cena em que ele se vê obrigado a roubar a bicicleta de um padre. A de Zeca, em *O grande momento*, na cena da fotografia, como vamos analisar aqui.

trabalhador é sua condenação ao cotidiano, à reprodução, a viver todos os dias o repetitivo, o mesmo e a mesmice. Essa é a razão pela qual sua inserção na história aparece na memória do repetitivo. O qual, para ser compreendido, é contrapontisticamente demarcado pela prosaica excepcionalidade que pode haver na rotina do trabalho e na placidez do subúrbio. (MARTINS, 2008: p. 58-59)

A última volta com a bicicleta é o último suspiro antes da miríade de situações desastrosas que acompanharão o restante do dia de Zeca. Já em casa, na iminência do início das festividades matrimoniais, o trabalhador se vê tomado por duras dificuldades. Como se a realidade invadissem o imaginário onírico de um casamento perfeito.





Prancha 2: Figura 4 - *O grande momento* / Figura 5 - *Esse mundo é meu*

A desconstrução da cena da bicicleta se dá em outra posterior, na tentativa de um fotógrafo de realizar seu trabalho registrando o momento especial dos noivos. Sempre que ele está prestes a fazer a fotografia, é interrompido por alguma situação. Após montar seu equipamento, o fotógrafo tem uma breve discussão com Zeca, que questiona sua capacidade de trabalho. Ultrapassado, o fotógrafo termina de montar o cenário e afirma que irá mostrar que sabe o que está fazendo. Ele ajusta os noivos de frente ao cenário por ele montado com um tapete, vasos e flores. Um leve movimento em *travelling* para trás revela um novo enquadramento, no qual podem ser vistos os demais convidados em volta da cena. Há também a percepção de todo o aparato montado para que a fotografia seja realizada. O fotógrafo se ajusta, está prestes a fazer o registro desse grande momento. Realiza os últimos detalhes junto ao noivo e à noiva, conferindo a posição da flor na lapela dele e deixando os cabelos dela de lado, para que seu rosto seja valorizado na fotografia. Retorna para detrás da câmera, prestes a acionar o disparo. Um novo movimento em *travelling* para frente reenquadra a situação para algo muito próximo ao do registro da fotografia. Eis um corte pela montagem (*Figura 6*): um menino coloca um fio metálico na tomada de energia elétrica e causa um *blackout*. Na ausência de luz, a fotografia não existe. Os convidados retornam para a festa. Há uma medida de burlesco que invade a cena, entre o humor e a singela impossibilidade de realização do desejo de um jovem operário comum.

Sobre as duas situações trazidas à baila, Luís Alberto Rocha Melo (2014) infere:

Pois em sua leveza extremamente “moderna”, a decupagem da corrida de bicicleta não faz mais do que afirmar o modelo “clássico” da transparência narrativa e da fluidez da montagem, o princípio da continuidade e da “janela do mundo” que se desvela ao espectador. Em contrapartida, a cena da fotografia de casamento é quase um documentário sobre a precariedade da produção independente que precisa se sujeitar ao estúdio e às regras do mercado. Há aqui um “adeus às ilusões” e um grau de reflexividade típicos do projeto moderno de desconstrução da linguagem, de denúncia do artifício e da manipulação, de questionamento ao poder pretensamente revelatório da imagem. (ROCHA MELO, 2014: p. 15)



Figura 6: Sequência da fotografia – *O grande momento*

No final das contas, a fotografia não pôde ser tirada. O casal, que aspirou uma grande festa e uma nova vida, não terá registro da ocasião. Mas qual registro seria possível? A festa, que era para ser comemorativa, torna-se uma batalha campal entre os convidados, que se digladiam com garrafas de cerveja, pedaços de bolo e comida. A cena tem ares de chanchada, gênero ainda produzido no Brasil à época. Mas a realidade é forte, o filme demonstra enorme consciência daquilo que traz para a tela, de maneira a exprimir o modo de vida daqueles que buscam – a duras penas – vencer em São Paulo. Como bem diz Rocha Melo (2014), a capacidade revelatória da imagem na cena da fotografia é quase a negação da epifania na sequência do passeio de bicicleta. No entanto, não existe mais bicicleta, não existe mais o desejo de uma festa bem-sucedida, tampouco a alegria do casório. O casal, prestes a perder o trem para Santos, ruma até a estação da Luz. O trajeto é longo entre o subúrbio e a região central de São Paulo. Percebem que o dinheiro da viagem é o único que restara na vida. Depois de uma breve discussão, decidem não viajar. Não haverá lua de mel, mas a consciência de que, para quem trabalha para viver, os sonhos são pequenos face aos enfrentamentos da vida. Retornam para casa, no subúrbio paulistano.

3.2 Alguém partiu, alguém ficou

Um ancião, à beira da morte, convoca os filhos para lhes dizer que havia deixado um tesouro, a que eles teriam acesso tão logo ele morresse. Com o falecimento do pai, os três filhos passam a cavar o terreno que haviam recebido do progenitor para encontrar o tão desejado presente. Realizam a escavação, mas nada encontram. Enquanto isso, trabalham a lavoura durante todo o período de cultivo. No final da parábola, durante o período da colheita, os rebentos são surpreendidos pela maior produção que a plantação havia dado em toda a sua existência. Descobrem, nesse instante, que o tesouro deixado pelo pai fora o da experiência do trabalho no plantio, mais valioso do que qualquer outro. A parábola do velho camponês do século I é trazida por Walter Benjamin (1994) em “Experiência e pobreza”. A partir dessa narrativa, ele desenvolve sua reflexão acerca da crise da experiência na modernidade. A capacidade de transmissão se daria, sobretudo, por meio de uma oralidade que deixou de existir, tornando a experiência também cindida.

No início de *Noites paraguayas*, um velho camponês da zona rural do Paraguai, rodeado pelos filhos, transmite a experiência do trabalho no roçado e pede para que eles cuidem bem da terra que ele tanto cultivara ao longo da vida. A montagem articula um plano geral no qual os filhos estão em volta do pai, enquanto ele lhes aconselha, com uma imagem

frontal, em plano americano, na qual o idoso surge a olhar para o extracampo enquanto segura em cada uma das mãos um facão e uma enxada. O terceiro plano surge com o velório do vetusto senhor, para em seguida seguirmos o funeral que o acompanha até o sepultamento. O começo do filme deflagra um processo de luto. Enlutados, os rebentos devem pensar sobre o que fazer. Diante de uma experiência de transmissão cindida em sua oralidade, resta a dúvida entre os descendentes do velho lavrador.

Rosendo, um dos filhos, pensa em partir. Lembramos aqui de outra parábola, a do “Filho pródigo”, que, em alguma medida, acompanhará a trajetória do jovem agricultor. Em uma conversa com a irmã, a montagem apresenta um plano parecido com o frontal do velho campônio. No entanto, surge agora na tela um jovem, dispendo nas mãos os mesmos objetos. Uma espécie de devaneio que pode ser de Rosendo. Algo que lhe desperta para um destino traçado. Seria uma mensagem dos antepassados? Na dúvida, o jovem decide partir, buscar uma nova vida em Assunção. Antes da partida, surge um artifício cinematográfico que pode configurar um tipo de devaneio do personagem. Um homem do campo aparece em uma janela com bandeirolas com as cores da bandeira paraguaia. O roceiro alerta Rosendo de que não deveria partir e lhe aconselha na língua guarani: “Se você pensa em partir para fugir da pobreza, vai fugir de si mesmo”. Ele ressalta as grandezas do Paraguai, mas observa que elas não são acessíveis para a população pobre. Nesse instante, altera-se o tamanho do enquadramento, que distancia aquele que fala, numa espécie de *mise en abyme* produzida pela montagem (*Figura 7 – Prancha 3*). O camponês afirma que não há garantias de felicidade para quem parte e não retorna, e reforça que os migrantes sofrem com a solidão e a vontade de voltar sem terem possibilidades. Por fim, traz uma anedota de sua avó: “Quando alguém é pobre e ignorante, não cabe em nenhum lugar. Onde estariam a pobreza e a ignorância, se não existissem os ricos e os intelectuais?” Ao fim da declamação do camponês aconselhador, surge um violeiro que toca em seu instrumento uma polca paraguaia enquanto cantarola os versos em idioma indígena. Em seguida, Rosendo toma o trem na estação e parte, deixando para trás a noiva a quem garantiria retorno.





Prancha 3: *Mise en abyme* – Figura 7 - *Lilian M* / Figura 8 - *Noites paraguayas*

A partida do campo em direção à cidade grande, no Brasil, foi ativada pelo desejo de uma nova vida nas metrópoles (em São Paulo, particularmente), em tempos de industrialização. Em Assunção, Rosendo é aconselhado por Pedrito, um amigo músico, a partir para o Brasil, para São Paulo, pois lá sim poderia se dar bem. Os encantos da Paulicéia encontram ressonâncias em outros dois filmes que também trazem personagens camponeses que, após algum tipo de visão delirante ou de alucinação,⁴⁹ decidem partir em nova trajetória

⁴⁹ De acordo com a teoria psicanalista do sonho, entendemos a alucinação como uma convicção errônea derivada de falsas conclusões tiradas dos dados da realidade (no caso, da realidade diegética da qual fazem parte os personagens). Assim, em uma realidade já tomada por uma estética que quebra com o realismo-naturalismo, os personagens alcançam algum tipo de visão em “continuidade” com essa realidade, mas que também pode implicar em uma desorientação espaciotemporal, ou em uma

de vida: *Zézero* e *Lilian M: relatório confidencial*⁵⁰. Há pontos-chaves de consonância entre os três filmes: a começar por um elemento disparador que faz com que os personagens entrem em rota de fuga, deixando para trás a/o cônjuge e a família. *Zézero*, o personagem homônimo, Maria que depois passará a se chamar Lilian e Rosendo são variantes de uma miríade de migrantes que se encontram na capital paulista: nordestinos, estrangeiros de outros países da América do Sul, camponeses. *Noites paraguayas* consegue reunir todos eles em sua narrativa. De acordo com Victor Guimarães (2019: p. 407), “em derivas narrativas muitas vezes sem consequências para o arco do protagonista, *Noites Paraguayas* compõe aos poucos um imenso inventário da margem, que impressiona por sua vastidão”. *Zézero* e *Lilian M* antecipam personagens que posteriormente aparecerão em *Noites paraguayas*: os dois primeiros filmes foram feitos ainda sob o falso efeito do Milagre Econômico de 1973⁵¹ e o de Raulino já está às voltas com a reabertura democrática de um país economicamente falido e socialmente devastado pelos governos ditatoriais militares.

Se as formas fílmicas elaboram formas históricas, podemos pensar que as figurações oníricas variam conforme cada um desses contextos e seus respectivos e específicos constrangimentos e aberturas. Se em *Zézero* e *Lilian M* o sonho é vendido a partir de uma (enganosa, e por vezes irônica) propaganda de um Brasil em pleno desenvolvimento econômico e tecnológico (marcado, na realidade, pelo auge da violência imposta pelo Estado e pela impossibilidade de ascensão do proletariado), em *Noites paraguayas* já está em jogo o sonho de um novo país, agora democrático, em processo de reabertura, que possibilitaria uma (falsa) liberdade e uma nova vida a sua massa trabalhadora. Em ambos os casos, as figurações

confusão visual e sonora. Visual e sonora, no caso específico de *Zézero*, e apenas sonora, no caso de *Lilian M: relatório confidencial*, como se verá.

⁵⁰ Um paralelo entre os filmes já havia sido feito anteriormente por Fernão Ramos (1987), que realiza o seguinte cotejo: “Já no cinema paulista, vivendo naquele momento o ascenso da produção da Boca do Lixo e as últimas repercussões do Cinema Marginal, também despontam duas obras marcantes – *Zézero* (direção de Ozualdo Candeias, 1974) e *Lilian M: relatório confidencial* (direção de Carlos Reichenbach, 1975), filmes produzidos pelos próprios diretores. *Zézero* é um média-metragem ficcional, em branco e preto, exibido em cineclubes e universidades. Um jovem trabalhador do campo vem para a cidade atraído logo na sequência inicial por uma jovem enrodilhada de celuloídes, carregando revistas e jornais. Na metrópole, é acompanhada pela câmara crua e criativa de Candeias no seu cotidiano de trabalho e sexo. A cultura urbana modernizada é visitada pelo avesso, e nos alojamentos de operários da construção civil ou em terrenos da periferia vemos desenrolar-se a dura existência deste “Zé Ninguém”, sendo sua violenta sexualidade exposta no relacionamento com prostitutas pobres. No final, mais uma dose de virulência: a volta para o campo, após ter ganho na loteria esportiva, mas o desalento de encontrar a família morta, só restando o gesto obscuro endereçado ao personagem que subiu na vida (e quem sabe à plateia), feito pela mesma moça do início do filme” (RAMOS, 1987: p. 416).

⁵¹ Sobre esses efeitos do milagre, Ismail Xavier (2001) discorre a respeito de *Zézero*: “Em sua vertente da Boca do Lixo, resvala para filmes eróticos na linha “cajafeste” ou, em contraste, apresenta a forte parábola política, agressiva no entoque da pobreza, que investe contra o sonho da loteria e contra a máscara-sedutora do ‘milagre brasileiro’” (XAVIER, 2001: p. 69).

oníricas surgem na forma de devaneios que paralisam o trabalho dos personagens, correspondendo a um rasgo estético na expressão visual de cada um dos filmes a partir de recursos imagéticos e sonoros. A situação delirante funciona como quebra do estado de vigília, modo de instaurar a ruptura da realidade dos personagens em seus micro-universos campesinos. A rasgadura se dá de modo específico em cada uma das sequências analisadas, mas reafirma uma potência figurativa, que reconfigura o olhar do espectador (para a realidade filmada).

Em *Zézero*, Candeias lança mão de uma personagem enigmática, um tipo de fada envolvida em celuloide, que interrompe o trabalho do camponês. A aparição da “fada de celuloide” se configura como uma situação delirante. Como *Zézero* não atende a um regime realista-naturalista (a dissociação som-imagem intensificando essa recusa), perguntamo-nos se a fada poderia integrar a diegese do filme, sendo “plausível” em seu regime narrativo e imagético-sonoro. Todavia, sua aparição se dá através de uma construção de *mise-en-scène* distinta da que prevalece no filme. A “ruptura” ou o rasgo, que instaura outro regime, se dá pelo modo como surgem os recortes de jornal e o *off* musical (na banda sonora), numa bricolagem típica do cinema moderno. O filme, que até então se construía a partir de uma decupagem um pouco mais rigorosa, com o uso de planos e contraplanos dos personagens em cena, faz um investimento radical e específico no recorte, na publicidade e no uso repetitivo dos sons da construção civil e da música.

Zézero interrompe sua lida para apreciar os artefatos trazidos pela “fada de celuloide”. A voz da personagem se dá a partir de emissões radiofônicas que narram as maravilhas da cidade grande: o futebol, a loteria esportiva, as publicidades nas revistas, os crediários das lojas e as revistas de nudez feminina. O caipira é acometido por alguns dos pecados capitais: avaria, luxúria, inveja. Assim funciona o sonho do trabalhador: ele se transforma na própria imagem publicitária. Candeias amplifica um mosaico de recortes para colar fotografias de *Zézero*. Surge um plano da boca da fada. Em seguida, partes de jornais e revistas. O sorriso do camponês. Suas mãos que remexem os recortes. Composta a partir de recortes de jornal que quebram com o regime de representação mais próximo do documental (leia-se, câmera na mão e planos de maior duração), presente noutros momentos do filme, a sequência de delírio com a fada vem interromper o trabalho do camponês e instaurar um modo mais entrecortado de montagem, com imagens provenientes do universo da publicidade, de jornais e revistas, e – no caso da banda sonora – por narrações radiofônicas (*Figura 9 – Prancha 4*).

A trilha, ao som de música caipira, embala os desejos do personagem, e alterna com batidas típicas da construção civil:

“Presta muita atenção! Para agradar o lá de cima, temos que rimar com ‘ão’
O que tem lá na cidade é o que não tem no meu sertão
Que mexeu no seu juízo pra perder toda a razão
Vai ganhando mulher e filho, por aqui sem proteção
Pelo que já me disseram dá pra carro e violão
A cidade tem fiado, tem vexame e amolação
Tem trabalho, tem trabalho, tem dinheiro de montão
Silvio Santos e Chacrinha, dando prêmio, dando a mão
Tem Roberto e Vanderleia distraindo as geração
Mazzaroppi no cinema, Rivelino no Timão
Lá na Vila tem Pelé, pra agradar as multidão
Sem falar nas loteria, nas promessas de patrão
Dos carnês e de outras coisas pra acabar com precisão
Por falar em gente nova, qual a sua opinião?
Vou simhora dessas banda, vou simhora do sertão
As notícias da cidade, só fala da ocasião
Pra gente como a gente, tem lá muita amolação
Assunte aqui meu amigo, que anda solta a enganação
Cês falaram maravilha e esqueceram as construção
Do jeito que as coisa vai, te esconjuro meu irmão
Não esquecer os filhos, dá pra mais um guardião
Pra gente como a gente, não se iluda com os pão
Se a gente não agarra duro, ficamos sem arrumação
Tamo com o rabo na seca, correndo com o temporão.”

À medida que a trilha sonora se desenrola, a montagem sobrepõe imagens dos ícones que a canção apresenta, em um investimento ilustrativo quase literal. Silvio Santos, Pelé, Rivelino, figuras conhecidas no repertório popular tornam-se a mesma publicidade vendável, ao lado do jornal que oferece empregos diversos, ou de imagens do corpo feminino desnudado. O olhar do sujeito do campo é encantado pela esperança de uma nova vida que lhe possibilite o soldo. Tudo é venal, assim como o próprio Zézero, que se transforma em parte da expressão capitalista, na forma de recortes de jornais e revistas. Os acordes da canção caipira já nos conduzem para o fim. A viola é tocada pela última vez e a câmera assume uma espécie de subjetiva do personagem: vemos sua família nas bordas do plano, organizados como se estivessem em um retrato de família tradicional, lado a lado. O enquadramento se

movimenta e a família fica para trás, como uma lembrança que se distancia. Ele segue para São Paulo.









Prancha 4: Figuras 9 - Delírio de Zézero / Figura 10 - Pesadelo de Zézero – Zézero

A partir da aparição da fada, do delírio do personagem, sua chegada a São Paulo se apresenta, imageticamente, de um modo mais realista, quase documental, nas cenas de trabalho e caminhadas pela cidade. Já a composição sonora está sempre orientada pela disjunção, com apropriações de emissões radiofônicas ou de ruídos de construção. Instaure-se um regime estético cuja economia se dá pelo hibridismo entre as imagens mais próximas de um realismo-naturalista e uma estrutura sonora dissociada, que causa estranhamento e que ganha peso nas cenas em que o personagem se encontra com as prostitutas e com elas tem algum tipo de relação carnal articulada ao som de cães em uma briga. É como se o filme transitasse entre estados de consciência e alucinação em boa parte de sua duração.

Se Zézero seguia com sua enxada para mais um dia de trabalho, quando avistou a imagem ilusória para quem vendeu a alma, algo semelhante, em alguma medida, ocorre com Maria, em *Lilian M*. Em dia de labor na roça, um vendedor ambulante aporta no local e, com um discurso verborrágico, oferece para a família do campo as maravilhas que a cidade lhes pode dar. Troca-se o rádio de Zézero pela falação de um vendedor estelionatário. O filme de Carlos Reichenbach se inicia com um plano de um gravador de som analógico. No extracampo, a voz de um homem que realiza uma entrevista com uma mulher. Trata-se de Lilian (nome adotado na cidade por Maria), que fala de sua vida depois de fugir do campo. A gravação da entrevista é paralisada pelo fim do rolo magnético. Há um apito de sintetizador que nos faz inferir o término da gravação. Vemos os créditos iniciais seguidos de um plano aberto de uma roça simples. Novamente o som do apito, e dá-se um recurso expressivo que lembra o de *Noites paraguayas*, quando o camponês sábio adverte Rosendo dos perigos de se abandonar o lugar de origem em busca de uma nova vida. Lá, assim como em *Lilian M*, na medida em que ele faz as advertências, a montagem articula uma série de enquadramentos menores, como se o personagem fosse encolhendo até se tornar apenas uma lembrança remota (*Figura 8 – Prancha 3*). Carlos Reichenbach realiza algo semelhante, embora os termos sejam diferentes. Vemos um plano aberto que mostra a família de Maria em frente à sua casa na roça. A cada novo apito, a família se distancia do primeiro plano, deslocando-se no espaço até se tornar um conjunto de corpos longínquos, quase invisíveis, ao fundo do quadro. Há nesse momento uma quebra do regime visual do filme, mesmo que esse se constitua em ruptura com o realismo-naturalismo, algo próprio do cinema de Carlos Reichenbach. Tal quebra constitui uma ruptura estética na cena – desconstruindo, neste caso específico, o movimento natural de caminhada da família a partir do uso de *jump cuts*, que a fragmentam em pequenas unidades espaciotemporais.

Após realizar esse artifício na montagem, retorna-se para o quadro final, com a família ao fundo, para que mãe, pai e filhos caminhem em direção ao primeiro plano. Eles seguem para o trabalho na plantação. Há um plano frontal de Maria. Novo apito. A montagem entrecorta esse plano frontal com os do trabalho no campo. Há uma repetição do som do apito e, nesse momento, a montagem transforma os *flashbacks* do trabalho no campo em fragmentos de um delírio da personagem camponesa, já que – com a interrupção do trabalho figurada pelos planos frontais – os *flashbacks* adquirem estatuto temporal semelhante ao que a personagem vive naquele momento. É como se o passado se transformasse em uma visão no presente, algo proporcionado pelo signo sonoro do apito de sintetizador do gravador analógico, que se prolonga na mesma nota musical durante toda a sequência. Em todos os

momentos em que há a repetição desse traço sonoro, a personagem é tomada por essa visão; algo proporciona que imagens de outros tempos narrativos tomem conta da estrutura espaciotemporal. Os tempos passam a coexistir na medida em que se prolonga o apito do gravador.

À noite, o patriarca fala, à mesa de jantar, da vontade de que o filho consiga ir para a cidade, para ter profissão e vida diferentes do restante da família (enquanto a filha deveria permanecer na lida no campo). A expressão de Maria é de completo desânimo. No quarto, o marido investe sexualmente sobre a esposa. Em um enquadramento fechado, Maria não expõe nenhuma expressão de prazer.

No outro dia, surge o vendedor ambulante. São várias sequências em que ele tenta convencer a família a partir do campo para a cidade. Ele tira de sua maleta vários objetos que não estão presentes no cotidiano camponês. Seu intuito é o de conseguir uma carona para lá, já que não tem recursos para a gasolina de seu carro. Há uma sequência que apresenta um plano aberto da família de Maria, junto do vendedor. Eles estão no alto de um pequeno barranco, onde o estelionatário convence o camponês a ir com ele para a cidade. Eles caminham juntos, e Maria fica para trás, a observar o nada. Novo apito do sintetizador. Mais um dia se passa e ela caminha pela roça e descobre entre as plantações o vendedor. Ele a envolve com várias roupas que tira da maleta, tenta novamente “comprá-la” com as benesses da cidade. Breve apito, ela pede para que o vendedor se cale e o beija. Em corte seco, vemos Maria e o vendedor já na estrada, a caminho de um carro, ao som de um *riff* de guitarra. Enquanto ele dança pelo asfalto, ela apenas caminha.

Com sua agudeza, o recurso sonoro do apito parece fomentar na personagem pensamentos acerca da vida que tem e da que poderia obter caso partisse. É como se, em um instante breve, o deslumbre de *Zézero* com as figuras dos jornais e revistas se aproximasse do devaneio de Maria. Ambos são iludidos por uma falsa publicidade de dias melhores. Ambos decidem partir e deixar para trás suas respectivas famílias. O plano geral da família que permanece aparece em ambos, porque as histórias são, em essência, muito próximas, embora dessemelhantes (em um dos filmes é a figura do homem a partir, e sua decisão é inquestionável, enquanto no outro a mulher precisa fugir para alcançar seu objetivo). Não à toa, os planos de despedida se diferem. Enquanto em *Zézero* há um enquadramento geral que mostra o personagem em primeiro plano e a família vista na profundidade de campo (para a montagem apresentar em seguida um conjunto de quadros com cada parente – *Figura 11 – Prancha 5*), em *Lilian M* o marido e os filhos caminham por uma encosta enquanto a

personagem fica para trás (*Figura 12 – Prancha 5*). Todavia, na manhã seguinte, é ela quem decide partir junto do vendedor larápio.

Alguém partiu, alguém ficou. Assim como também ficara a namorada de Rosendo no Paraguai (*Figura 13 – Prancha 5*). O movimento em *travelling* de uma partida, seja em um trem ou em um carro, tão utilizado no cinema clássico, ganha um aspecto renovado e potente nesses filmes. Ao seguirem, compartilham uma história comum, naquele contexto, de trabalhadoras e trabalhadores brasileiros em busca de sonhos ou de uma vida melhor. Brasileiros e paraguaios, por que não? Miríade de personagens à margem, aos quais só resta o trabalho como fonte e alimentação do sonho, da ilusão. Maria se transforma em Lilian, Zézero em um operário da construção civil e Rosendo é o trabalhador estrangeiro em São Paulo.







Prancha 5: Despedidas – Figura 11 - *Zézero* / Figura 12 - *Lilian M* / Figura 13 – *Noites paraguayas*

3.3 As ruas da cidade

Há uma imagem recorrente nos filmes que compõem essa análise: planos abertos da cidade de São Paulo quando da chegada dos imigrantes na metrópole. Quase sempre são enquadramentos móveis, realizados do alto de viadutos, nos quais podemos ver, pelo movimento em *travelling*, os prédios e construções como se esses fossem observados por quem chega. Em *Noites paraguayas*, esse movimento pela cidade é acompanhado da canção “Meninas do Brasil”⁵², de Moraes Moreira (Figura 14 – Prancha 6). Em *Zézero*, o personagem se mistura à paisagem, caminha pelas ruas, entre carros e pessoas, ao som de buzinas e batidas da construção civil. O *travelling* mostra o camponês em primeiro plano, tendo ao

⁵² Uma das estrofes da canção diz: “Deus me faça brasileiro, criador e criatura/Um documento da raça pela graça da mistura/Do meu corpo em movimento as três graças do Brasil/Têm a cor da formosura/As três graças do Brasil têm a cor da formosura”. Talvez investida da esperança de quem chega, a música sugere uma configuração harmoniosa na formação do povo brasileiro, miscigenado. Todavia, como bem sabemos, essa leitura deve ser tensionada, tendo em vista a dominação e hegemonia brancas, e os processos de escravização dos africanos e aniquilação dos povos originários indígenas. O próprio Raulino investe nesse tensionamento, ao reafirmar uma São Paulo que segrega e não oferece espaço para os paraguaios, também de origem indígena, explorados como tantos outros trabalhadores migrantes.

fundo o “Monumento Duque de Caxias” (Figura 15 – Prancha 6). O homem se perde, depois, na grandiosidade de concreto do Vale do Anhangabaú (como acontece com Maria na região central de São Paulo – Figura 17 – Prancha 6). Gesto semelhante ao que ocorre em *A hora da estrela*. Macabéia⁵³, datilógrafa, caminha pelas cercanias do escritório onde trabalha para voltar para casa. Suzana Amaral apresenta a personagem entre ruas e viadutos, entre carros e o asfalto. O som da cidade é incorporado pela trilha do rádio, tornado parte da musicalidade que perpassa toda a obra (Figura 16 – Prancha 6).



⁵³ Suzana Amaral constrói uma personagem mais tipificada, um estereótipo de uma mulher inocente e sem grande intelecto que chega até a cidade grande. Algo que se diferencia bastante da construção feita por Clarice Lispector no livro, que cria uma personagem mais enigmática, que sente uma dor que não consegue descrever, que tem um sentimento de não pertencimento menos evidente do que é construído no filme por Suzana Amaral.







Prancha 6: Chegadas e ruas de São Paulo – Figura 14 – *Noites paraguayas* / Figura 15 – *Zézero* / Figura 16 – *A hora da estrela* / Figura 17 – *Lilian M* / Figura 18 – *Estrada da vida* / Figura 19 – *O homem que virou suco* / Figura 20 – *O baiano fantasma*

Algo que se assemelha aos primeiros planos de *Estrada da vida*. Os acordes da viola carregam na lembrança a canção homônima de Milionário e José Rico. O filme de Nelson Pereira dos Santos apresenta passagens da vida dos cantores do momento em que se conheceram até os primeiros momentos de fama. Em quadros abertos da cidade de São Paulo,

José Rico, com o violão a tiracolo, caminha até a rodoviária da cidade, para pegar o metrô que o integra à capital paulista. Milionário, enquanto isso, trafega por uma praça e pede informações sobre uma estalagem onde possa se hospedar enquanto estiver na metrópole (*Figura 18 – Prancha 6*). No momento em que conversa com um transeunte, que lhe dá informações sobre o Hotel dos Artistas, ele tem sua mala furtada por um meliante. Tenta alcançá-lo, mas já é tarde demais. A cidade é também um lugar nocivo e ameaçador, como acontece na chegada de mais um migrante, em outro filme, *O baiano fantasma* (1984), de Denoy de Oliveira. Lambrusca, personagem de José Dumont, recém-chegado da Paraíba e em busca de um conterrâneo, ao ajudar um cego a atravessar a rua, tem sua carteira furtada por ele, e só percebe que perdeu o objeto pouco depois. Esses personagens, todos chegados de longe, não são tratados, com exceção de Macabéia (talvez a última das inocentes no cinema brasileiro), com um olhar condescendente ou paternalista. Pelo contrário, os filmes são potentes na lida com as mazelas a que esses migrantes são submetidos em seus cotidianos pelas ruas paulistanas. José Dumont transforma-se no rosto metonímico do migrante no cinema brasileiro da década de 1980. Vive variações de um mesmo corpo perdido nesse espaço: o paraibano Lambrusca, que acaba se metendo em um quiproquó ligado a uma máfia de cobranças de agiotagem; o garçom Ananias, atormentado pela figura do diabo em *Noites paraguayas*; Olímpio, o namorado insensível de Macabéia, mas que também é mais um trabalhador aniquilado pelas avenidas largas da cidade-locomotiva; Severino, operário cearense que assassina o patrão no momento em que é condecorado como melhor funcionário do ano por aquele que o explorara, em *O homem que virou suco*; e, por fim, o poeta-lúmpen Deraldo, no mesmo filme, que é confundido com o operário e precisa entrar em uma rota de fuga para não ser pego pela polícia.

Mais uma vez, a cidade aparece como objeto de sonho e como pesadelo desses personagens. Em *O homem que virou suco*, isso fica bastante nítido. Na primeira sequência da obra, João Batista de Andrade reconfigura a festividade de entrega dos prêmios de melhores empregados da indústria em uma espécie de devaneio/*flashback* de Severino. Cercado pela imprensa e por seguranças, Joseph Losey⁵⁴, empresário estadunidense e representante do imperialismo imposto pelo capital, chega até a atividade na qual é um dos homenageados. Adentra o recinto. Um homem de bigodes, trajando terno e gravata, mestre de cerimônias local, faz a leitura dos adjetivos que acompanham a trajetória de Losey no Brasil. Lacio como tantos outros, ele destaca o caráter desenvolvimentista das indústrias do empresário no país.

⁵⁴ Em jogo de homônimos que nomina o patrão com o mesmo nome do célebre cineasta estadunidense, Joseph Losey, cuja obra apresenta, dentre outras características, situações labirínticas de personagens em fuga, algo que ocorre especialmente com Deraldo, em *O homem que virou suco*.

Em seguida, destaca a participação dos empregados que se dedicam à fábrica, por seu companheirismo, lealdade e disciplina. Lê o nome do congradulado: José Severino da Silva, mais uma vida severina na floresta de concreto e aço. Severino se levanta, caminha até o palco. Joseph Losey estende a mão para cumprimentar o funcionário. Nesse instante, um elemento disruptivo aparece em cena: inicia-se uma câmera lenta enquanto Severino tira do paletó uma peixeira para golpear o dorso de Losey. A imagem é plástica e o trabalho de som deixa de ser realista para distorcer as vozes e composições sonoras. O empresário verte sangue pela boca, traço marcante em filmes de horror. Severino puxa o objeto cortante e vê sua vida trinchada para sempre após o ato. Resta fugir. Ao som da canção “Tema do Beija-Flor”, de Vital Farias e Gavião, vemos os créditos do filme que se sobrepõem a ilustrações que figuram edifícios de São Paulo. Mais uma vez a cidade surge como que vista de baixo, com seus viadutos, pontes e passagens. Uma cidade alta, inacessível para aqueles que perfilam pelo rés-do-chão. Os personagens migrantes e sonhadores de todos os filmes estão sempre com os pés no chão, na rua, a tráfegar pelo asfalto e cimento das calçadas. Eles não acessam o mundo de Losey e de todos aqueles presentes na congradulação.





Figura 21: Sequência Sonho de Deraldo – O homem que virou suco

Após a cena dos créditos e a cidade apresentada, vemos, em um terraço na periferia paulistana, uma mulher que pendura roupas em um varal. Ela finda o serviço doméstico e, no céu, acompanhamos a passagem de um avião. Entre o chão e o céu não há espaço para que os trabalhadores sonhem, a aeronave que rasga o plano celeste é inacessível. A mulher caminha por entre as casas contíguas, passa pela janela de um casebre. Olha para dentro e observa Deraldo deitado sobre sua cama, olhos fechados, a dormir. Pouco depois que ela parte, o poeta acorda. Em alguma medida, é como se a execução do patrão por Severino se transformasse no pesadelo de Deraldo. As imagens do assassinato e da cidade em ilustrações se misturam ao despertar do paraibano. Esse sonho⁵⁵ citadino se transformará, tão logo, no grande pesadelo que açoiará a trajetória do personagem. Sem dinheiro, ele caminha pela favela. Sua poesia é seu sustento e expressão diante do mundo. Sósias, as histórias de Severino e Deraldo se misturam, assim como poderiam ser parte do sonho de Deraldo as histórias de Macabéia, Rosendo, Zézero, Lilian, Lambrusca. Do cotejo entre as cenas, surge uma espécie de potência de expansão, em que o sonho ou delírio individual nunca é estritamente individual, ninguém sonha ou delira sozinho. Macabéia, de frente para o espelho, deseja um dia se casar com um “príncipe encantado”. Rosendo, em sua primeira noite em São Paulo, dorme em sua cama enquanto um movimento panorâmico instala a câmera em uma janela onde um casal dança ao som de uma salsa. O movimento da câmera instaura, sem cortes, uma forma onírica. Rosendo sonha a vida do outro. Macabéia, ao se olhar no espelho, tem devaneios alheios, na medida em que a imagem espelhada se turva. Deraldo, do mesmo modo, vê o pesadelo de vida de um contrerrâneo tornar-se o seu degredo (*Figura 21*).

Pouco depois de ter seus livretos de cordel apreendidos por um policial à paisana no Vale do Anhangabaú, ao retornar para seu lar, Deraldo se depara com sua situação limite que

⁵⁵ Essa é uma grande diferença a se observar na figuração de diferentes situações oníricas: sonhos, devaneios e delírios. Devaneios e delírios costumam apresentar o personagem em um momento de vigília, ou seja, ele “sonha” acordado. Já no sonho, há a sugestão (mais ou menos precisa) de que o personagem dorme.

o leva ao desterro. Policiais estão nas cercanias de seu barraco a fim de prendê-lo. Deraldo é confundido com Severino⁵⁶. A construção dramática do filme se baseia na confusão produzida por esse fato (ambos são interpretados por José Dumont). Mas seu subtexto é o preconceito sudestino que iguala a todos os nordestinos como “baianos” ou “cabeça chata”, uniformizando o que é vário e inconstante. Há uma sequência emblemática no filme, quando Deraldo se lança à procura de Severino, a fim de desfazer o mal-entendido que tanto aflige sua trajetória na cidade. Depois de muito procurar, encontra o sócia na periferia da cidade, residindo com a família em um casebre, em uma vida miserável. Severino enlouquecera com tudo que lhe havia acontecido. Deraldo mira Severino de cima de um barranco: no quintal de sua casa, ele golpeia o ar com uma faca. Há um inimigo imaginário, um delírio que não se materializa em imagem. Instaura-se, no regime narrativo do filme, nesse momento, uma relação de espelhamento entre Deraldo e Severino. Duplos, ambos se convertem - a partir da articulação da montagem, na qual o ato quixotesco de Severino se transforma no campo de visão de Deraldo – em um só personagem e destino: o nordestino que não encontra lugar na cidade de São Paulo. A trajetória de Severino como um dos devires possíveis de Deraldo.

O que resta ao poeta é fugir e perambular pelas ruas de São Paulo, de subemprego em subemprego, de humilhação em humilhação. Em sua fuga, ele se mistura a tantos outros que vêm de longe e sofrem preconceito e perseguição. O carro de polícia sai à caça do poeta, que se embrenha entre corpos e concreto. Na banda sonora, “Bate com pé chachado”, de Vital Farias. Uma música que faz alusão aos migrantes nordestinos que residem e laboram em São Paulo. Deraldo se camufla entre os seus conterrâneos. A luz da fotografia se confunde com a luz das lanternas dos policiais. Em uma das cenas, um movimento em *travelling* perpassa pelos rostos das pessoas comuns, como que condenando todos, *a priori*, por crimes que eles não

⁵⁶ A respeito das figurações dos *doppelgängers* (duplos) e suas relações com o onírico e o estranho comum hoffmaniano, Edgar Morin (1980) oferece a seguinte reflexão: “O duplo é, efetivamente, essa imagem fundamental do homem, imagem anterior a intima consciência de si próprio, imagem reconhecida no reflexo ou na sombra, projetada no sonho, na alucinação, assim como na representação pintada ou esculpida, imagem fetichizada e magnificada nas crenças duma outra vida, nos Cultos e nas religiões. O nosso duplo pode aparecer-nos em visões hoffmanescas ou dostoievskianas, descritas clinicamente com o nome de autoscopia. A visão do duplo, diz-nos o doutor Fretet, “é uma experiência ao alcance de todos”. Lhermitte teve o mérito de sublinhar que cada um e, “mediante a sua maior ou menor aptidão, susceptível de ver o seu duplo. Reconheceu a raiz antropológica do duplo, «experiência altamente viva de si próprio». Entre o patológico e o normal, a diferença reside, como sempre, no grau de alienação. E mais reduzida se apresenta, se considerarmos, não já a nossa civilização, mas as suas origens” (MORIN, 1980: p. 30).

cometeram⁵⁷ (Figura 22). As ruas da cidade não são refúgios, mas o lugar de sobrevivência de quem acreditou em uma vida nova – para, quem sabe um dia, retornar às origens.



Figura 22: Sequência Luzes da polícia – *O homem que virou suco*

Na trilha musical o declame: “Bate com o pé xaxado, bate com o pé rachado”. Pés rachados pelo labor, pela lida em diversos espaços e setores do universo do trabalho. Na escuridão da noite, os corpos estão à sombra, são imagens turvas. Uma invisibilidade que também se dá à luz do dia, nas passagens pela cidade, nas idas e vindas no metrô, nos ônibus, grandes avenidas e viadutos de São Paulo. À noite, os sons das sirenes das viaturas policiais, do medo e da repressão. O canhão de luz ilumina corpos que se escondem em espaços acanhados, vidas que só ganham visibilidade sob o holofote da polícia.

⁵⁷ Notaria que, ainda que igualando e precarizando a todos como “suspeitos em potencial”, a luz policial opera paradoxalmente “aparições” de rostos singulares em meio ao conjunto de moradores daquela vila. O movimento da luz pelos rostos dos imigrantes inicialmente os iguala em uma única massa, a dos vencidos e soterrados por uma história hegemônica contada pelos dominantes. Todavia, ao dar vazão à história de um deles, e ao relatar seus sonhos, o filme resiste ao estigma e reescreve a história, expondo a experiência singular de um personagem (mesmo que atravessada pelas opressões de que todos são vítimas).

3.4 A grandeza do sonho, o tamanho da queda

A avareza, de acordo com o catolicismo, constitui um dos pecados capitais. Trata-se de um apego excessivo ao dinheiro e às riquezas. O avarento, também conhecido como sovina, normalmente é dotado de uma mesquinhez que lhe dificulta na repartição de seus bens materiais e ativos econômicos. Deslumbrar-se, invejar algo, querer algo do outro para si mesmo, constitui-se também como outro dos sete pecados bíblicos e está intimamente ligado ao desejo. Interessante pensar que essas duas características muitas vezes podem estar ligadas aos golpes de estelionato. O estelionato é capitulado, segundo o código penal brasileiro, como crime de lesa-patrimônio. Ou seja, define-se como uma obtenção, para si ou para outrem, de vantagem ilícita, com prejuízo alheio, induzindo ou mantendo alguém em erro por meio de um artil fraudulento. Há, como dissemos anteriormente, na constelação de cenas que norteia este capítulo, dois personagens ludibriantes que exercem sobre seus respectivos enganados algum tipo de estratégia estelionatária: a alegoria da ilusão envolta em celuloide de *Zézero*, e o vendedor ambulante de *Lilian M.* Ambos podem ser aproximados, cuidadosamente, do empresário Bertinho, de *Noites paraguayas*, e do sistema das gravadoras musicais em *Estrada da vida*.

Uma imagem feminina, como nos contos de fadas, que porta em sua maleta quinquilharias do universo popular e publicitário, é quem acalenta em *Zézero* a vontade de buscar certos prazeres na metrópole. A personagem surge materializada no início e no final do filme, interagindo com o camponês. Mas durante toda a narrativa ela permanece onipresente pelas falas do rádio, nos jogos de azar da loteria esportiva e na luxúria que condena o personagem ao malogro. De acordo com Paulo Emílio Salles Gomes (2016):

Seguindo a trilha do bilhete afixado numa porta de Buñuel, o cinema moderno – sobretudo Godard – tem perseguido a expressividade das palavras manuscritas, mas eu só encontro uma equivalência para a potencialidade dramática das cartas de *Zézero* em algumas passagens do diário do padre, de Bernanos e Bresson. A brecha emotiva é, porém, mais funda na fita brasileira porque nela individual e social são a mesma coisa. A quase insuportável gravidade de *Zézero*, porém, será imposta pelas sequências de sexo. Em duas ocasiões o pobre herói se envolve com meretrizes da várzea, uma vez com dinheiro e a outra sem. O tratamento visual dado às duas passagens é semelhante, se bem que numa o negaceio é jogo e na outra, luta. A hostilidade final da prostituta que obteve algum dinheiro ilustra o conceito de que a natureza do sexo pago ou forçado é necessariamente a mesma. A variedade da expressão dramática é, porém, assegurada pela trilha sonora da segunda sequência onde predomina o rosnar de cães enfurecidos. O mesmo tema sonoro já aparecera no dia do pagamento dos trabalhadores da construção e a associação não parece fortuita em *Zézero*. Ela exprime ao seu jeito a nostalgia anárquica por um passado mítico de relações harmoniosas e

a aspiração utópica, no entender de muitos, ao trabalho e ao amor livres da paga e da imposição (SALLES GOMES, 2016: p. 381-382).⁵⁸

Zézero se constitui nesse ser tomado pelo próprio desejo – que o ludibria. Seus dias são marcados pelo trabalho na construção civil, pelas conversas na moradia junto aos demais pedreiros, pelas cartas que envia para a família na zona rural, pelo sexo barato com as prostitutas residentes no subúrbio paulistano e pelas apostas na loteria esportiva, pois seu desejo é o de ganhar bastante dinheiro para mudar de vida e retornar ao seio familiar. Sua epopeia em terras bandeirantes é narrada pelas emissões radiofônicas e pela estrutura epistolar de sua narração, que ele busca destinar à mulher e aos filhos que ficaram⁵⁹. Algo que se assemelha, em boa medida, com a trajetória também errante de Maria, tão logo se transforma em Lilian.

Lilian consegue se livrar do vendedor ambulante já na saída do campo, após um acidente de carro, que era pilotado por ele. A partir desse momento, sua trajetória é marcada por diversos casos amorosos: um pequeno comerciante, o filho dele, um grande empresário alemão colecionador de armas e com pensamentos nazistas e um pilantra estelionatário que tenta sempre passar seus clientes para trás. O artifício cinematográfico que reúne essas histórias é a recorrência de uma cena na qual Lilian é entrevistada por dois jornalistas, que gravam seu relatório confidencial em um aparelho portátil de captação sonora. Por isso o som é marcante no filme; por isso os apitos do sintetizador do gravador marcam os delírios da personagem. No filme de Reichenbach, se apresentam como o rasgo estético que perfura a imagem e instaura mudanças na narrativa, por vezes também no regime visual do filme. É o caso do uso de *jump cuts* no início do longa-metragem ou na reconfiguração dos *flashbacks* de Maria – tanto no seu momento de tomada de decisão de partida quando na nova fuga, ao final, após retornar ao seio familiar.

⁵⁸ No geral, compartilhamos da interpretação de Paulo Emílio Salles Gomes. Gostaríamos, contudo, de marcar – fazendo coro ao comentário da professora Roberta Veiga em nossa banca de qualificação – a nossa discordância com relação à seguinte passagem, que iguala prostituição e estupro: “a natureza do sexo pago ou forçado é necessariamente a mesma”.

⁵⁹Sobre essa estrutura narrativa do filme que conjuga aspectos populares a partir de uma linguagem experimental, Fernão Ramos (1987) assim infere: “Candeias, diretor de filmes elogiados pela crítica e com circulação no mercado (como *Meu nome é Tonho*, 1969) resolve radicalizar, realizando um filme de baixos custos, criando assim condições para a experimentação e ousadias totais. O tratamento dado à temática e as cenas de sexo revelam a liberdade de um filme que desconsiderava censura, mercado e sugestões estatais para o resgate da cultura brasileira. *Zézero*, apesar da divulgação limitada, dispara violentos torpedos no clima cultural acomodado do momento. Questiona com virulência o cinema brasileiro que tenta desesperadamente dialogar com o público e o Estado, valendo-se do erotismo, da história e da literatura, para sair de uma fraqueza estrutural” (RAMOS, 1987: p. 416).

O som também é uma marca expressiva de *Estrada da vida*. O filme de Nelson Pereira dos Santos procura resgatar os primeiros momentos da dupla caipira Milionário e José Rico. O filme é regado por uma estética popular, que está presente tanto na encenação dos atores, pelo modo simples e direto como falam, como nas canções que aparecem como videoclipes durante a narrativa. Essas formas estéticas funcionam como interrupções da diegese, como devaneios e desejos de um sucesso vindouro. Enquanto isso, a dupla trafega entre as gravações das canções e o trabalho como pintores de parede.

O sonho com o sucesso via música também ocorre com o Trio Hermanos Beija-Flor em *Noites paraguayas*. Don Ciríaco é o mais idoso do grupo, pouco fala de português e é responsável por contar diversas histórias para os outros paraguaios que residem na mesma pensão onde mora Rosendo. Vicente busca outros trabalhos em São Paulo, em paralelo aos shows que eles fazem nos restaurantes e bares da região. Pedrito, amigo mais próximo de Rosendo, é o mais sonhador de todos. Tenta viver do som de sua harpa paraguaia, mas eventualmente precisa também realizar “bicos” para sobreviver. Ao conhecerem o empresário Bertinho, iniciam uma trajetória pela cidade e pelo estado de São Paulo na lida musical.

Bertinho é uma das figuras intermitentes de *Noites paraguayas*. Após assinar o contrato de empresariar o grupo musical paraguaio, há uma sequência em que ele se olha em um pequeno espelho. Veste uma touca de banho e conversa consigo mesmo: “É, eles cantam direitinho, mas artista mesmo está aqui”. Encena um diálogo entre Jesus Cristo e Judas Escariotes no quarto. Conta, em seguida, em cima de um viaduto, cidade de São Paulo a sua frente, sobre o dia em que conheceu, na prisão, Acácio, o bandido da luz vermelha. Fala de seu histórico errante. Em novo plano, salta sobre uma cama e a quebra. Reclama: “Será que nunca sobrar nada para nós?”. Escova os dentes, em gesto corriqueiro e banal. Sua vida é marcada por eventos diversos e picardias no mundo da falcatura. Uma desonra para a família italiana que veio da Europa.

As sequências de Bertinho dentro do filme compõem uma espécie de interlúdio narrativo que *Noites paraguayas* oferece para alguns de seus personagens secundários (algo que ocorre também com o garçom nordestino Ananias). Na sequência dos fragmentos já descritos, Bertinho está dentro de um trem em direção à cidade de Santos, onde o Trio Hermanos Beija-Flor tocará. No caminho, ele reflete; na banda sonora, ouvimos sua narração em *off*, a única de todo o longa-metragem. Em pensamento, ele relata a vontade de descansar logo, se aposentar, mudar para um sítio e criar suas galinhas. Interessante pensar que o sonho de Bertinho perfaz um movimento contrário ao dos migrantes que chegam a São Paulo vindos do sertão ou do campo. Sua cabeça pende para frente e o personagem cochila. Bertinho

caminha por uma paisagem campestre. Veste um chapéu de crista de galo enquanto anda em meio a sua granja. Surgem galinhas vestidas com camisetas do Super Homem. São várias, que não param de invadir o plano. Há uma profusão de galinhas que são lançadas no corpo de Bertinho, que cismado, foge. No trem, ele acorda assustado. Novamente, adormece e relembra o avô, que ao chegar ao Brasil projetava um futuro próspero para a família (Figura 23). Junto aos paraguaios, chega até a praia de Santos. Empolgados, tocam a areia e a água salgada. O céu não está muito convidativo para um banho de mar, mas a felicidade está estampada no rosto dos imigrantes guaranis.





Figura 23: Sequência Sonhos de Bertinho – *Noites paraguayas*

Interessante pensar o modo como Raulino lança mão do recurso expressivo do sonho nessa sequência. Há o movimento clássico do personagem que adormece e dá vazão a um sonho. Essas duas sequências de sonho de Bertinho, que se mostram praticamente emendadas pela narrativa, funcionam também individualmente, viabilizadas por um estatuto de autonomia narrativa, ou como esquetes de humor dentro da estrutura de *Noites paraguayas*. Normalmente o sonho compõe-se, na narrativa clássica, como uma informação importante para o desenvolvimento da história. Aqui, assim como ocorre em outros filmes modernos, ele se expressa bem mais como um comentário, como uma rasgadura na tessitura fílmica. Mesmo a aparição e a saída de Bertinho na narrativa do longa-metragem podem ser identificadas com traços modernos, o filme se permitindo desvios e derivas em relação às ações dramáticas centrais.

Após as apresentações do Trio Hermanos Beija-Flor na cidade e de uma noite regada a bebida e a conversas com algumas mulheres, Bertinho caminha, na manhã seguinte, pela areia da praia, com uma garrafa de bebida alcóolica na mão, e avista pessoas que trajam vestes de um tempo mais remoto. Reúnem-se em família. Na banda sonora, uma ópera italiana. Bertinho os observa, lembra os parentes e a vida que não conseguiu ter. O delírio embriagado de Bertinho lhe traz a reflexão: “E pensar que vovô veio de tão longe para dar nisso. A vida

imita a arte.” Curioso como o recurso expressivo do *off* de Bertinho causa um impacto na narrativa. A narração em *off* sugere um tipo de expressão interior do personagem. Bertinho é um personagem secundário no filme. Por que, então, é o único a quem Raulino concede *status* de narrador, sua voz projetada sobre a matéria fílmica? Seria um atravessamento, um rompimento, para expor as incongruências e paradoxos de um personagem que estaria do lado da dominação? Mas o *off* na banda sonora relata uma história de vida de origem também migrante. Podemos então inferir, cuidadosamente, que o passado e o presente de Bertinho são uma espécie de espelho rachado para os paraguaios que nesse momento tentam uma vida melhor em São Paulo. Há de se frisar que há diferenças expressivas entre as chegadas de europeus em meados do século XX e as de sul-americanos na segunda metade do mesmo século. Os rasgos na construção imagética e sonora do filme oferecem espaço para essa interpretação flutuante na análise de *Noites paraguayas*.

Logo após o devaneio de Bertinho, surge um plano de Pedrito, um dos músicos paraguaios e amigo de Rosendo, que dorme sobre a mesa da cozinha. O devaneio de Bertinho se mistura ao sonho do paraguaio. Primeiramente, um avião com a bandeira paraguaia. Depois, Pedrito se vê no Viaduto do Chá, em São Paulo, com a cidade toda ao fundo. Segura uma harpa paraguaia e se vê tomado de euforia e por uma chuva de confetes. A felicidade está estampada em sua face (*Figura 24*). A cena faz um duplo com o momento em que Milionário, sobre a escada a descascar uma parede de uma loja de discos, se imagina fazendo sucesso ao lado do parceiro José Rico⁶⁰. No entanto, o sucesso nem sempre é uma receita infalível. Depois de muitas tentativas, a dupla caipira consegue enfim lograr êxito. A sequência, com os dois pintores sobre o andaime, é transfigurada por uma espécie de sonho coletivo. Enquanto descascam a parede da loja de discos, vemos uma profusão de pessoas que se apinham na parte de baixo do estabelecimento. Uma cliente descobre um LP da dupla entre os outros álbuns. Reconhece, em seguida, os dois cantores em seu trabalho. A cena é tomada pela música dos caipiras, que transformam o andaime em uma espécie de palco. Ali, trabalhadores sonham, abaixo, com o sonho do outro. Individual e coletivo se entrelaçam em uma mesma figuração onírica.

O grupo paraguaio não tem a mesma chance. Pedrito desperta com a chegada de Rosendo. Ele relata a vontade de retornar para a terra natal. Sobre essa cena, Víctor Guimarães (2019) escreve:

⁶⁰ O desejo que se converte em devaneio em meio ao trabalho, interrompido para dar vazão a essa imaginação desejosa.

O delírio de grandeza – após o fracasso na turnê do litoral – é interrompido por Rosendo, que chega para conversar com o amigo. “No sonho tudo é mais transparente, quando vejo as coisas que vêm”, diz Pedrito. Se na embriaguez de Bertinho o onírico era o espaço da visão turva, da dissolvência figurativa, o sonho de Pedrito é, ao contrário, mais transparente, mais límpido. A frase do personagem reverbera o princípio fundante da economia figurativa de *Noites Paraguayas*: é nas derivas oníricas que o filme se torna mais contundente como figuração do real. (...) Ao encampar os delírios de seus personagens, muitas vezes sem explicação plausível – o diabo trompetista, as galinhas vestidas de Super-Homem, o insólito poema bíblico de Guerra Junqueiro –, Raulino resiste à tentação de figurar a experiência da pobreza apenas através da razão. (GUIMARÃES, 2019: p. 424)

As figurações do real sobre as quais Guimarães (2019) se detém dizem respeito, também, à dureza dessa realidade imposta aos personagens. Há, mesmo nos momentos de sucesso e obtenção de alguma fêria, algo que os conduz ao malogro. O sonho de Bertinho comprova seu insucesso na vida, não se tornou nada do que o avô imaginara (o espelho também se cindira para o empresário larápio). O sonho de Pedrito é interrompido pela presença da realidade e a necessidade de partir de Rosendo. Lilian retorna para casa, volta a ser Maria e pensa que poderá retomar a vida campesina ao lado do marido e dos filhos. Mas durante a madrugada, após ter tido pela primeira vez uma relação sexual prazerosa com o cônjuge, escuta, na cama, o mesmo apito sonoro que lhe fez buscar a cidade grande. Decide novamente partir e retornar à vida mundana. Nesse instante, Maria ou Lilian, ambas, se revelam um corpo que não pertence mais a lugar algum. Zézero também retorna ao campo. Volta rico, ao ganhar na loteria. No entanto, a bonança se transforma em infortúnio com a notícia trágica de que toda a sua família morrerá de fome. A grandeza do sonho de riqueza se transforma em queda abissal imposta pelo real. Injuriado, ele pergunta à imagem em celuloide o que fazer com todo o dinheiro que havia economizado para resgatar a família. Ela, sem modos e com expressão facial demoníaca, diz sem pestanejar: “Enfia no cu!”. A câmera estabelece um plano fechado na boca da “fada” e as palavras de baixo calão ecoam como uma espécie de mantra do malogro. Alucinação e pesadelo dividem o mesmo espaço.



Figura 24: Sequência Sonho de Pedrito – *Noites paraguayas*

3.5 A aparição do demônio no meio do trabalho

Na década de 1950, ainda adolescente, o sociólogo José de Souza Martins trabalhava como operário da Cerâmica São Caetano, em São Caetano do Sul, ABC paulista. Na época, ele foi testemunha de um insólito acontecimento na fábrica. Em 1956, no setor de escolha e encaixotamento de ladrilhos, algumas operárias relataram ter visto a figura de um demônio no pátio. A maioria delas, após a visagem, desmaiava e, depois de serem socorridas, relatavam a experiência e a visão que tiveram. Havia uma consonância nas narrativas, elas alegavam ter visto o demônio no canto do trabalho, a espreitá-las, tão logo adentravam o setor de encaixotamento. De modo a dar conta do fenômeno, a direção da cerâmica decidiu chamar o sacerdote da paróquia para que ele celebrasse uma missa e benzesse toda a fábrica. Depois dessa ação, segundo os relatos, o diabo não mais apareceu no local.

Essa aparição do demônio coloca em cena um tipo de mistério oculto na linha de produção da empresa moderna. Em seu cerne, ela expõe as contradições de uma sociedade capitalista e industrial que impossibilita e desacredita o trabalhador em suas crenças e concepções imaginárias. O fenômeno paranormal descrito só é considerado a partir do momento em que se torna coletivo, na medida em que várias funcionárias relatam ter visto a mesma imagem. Só assim a linha de produção é paralisada para que se leve em conta o problema ou a experiência de uma trabalhadora. Este acontecimento misterioso pode ser compreendido e posto em paralelo, a par das diferenças contextuais e históricas, com a cena do garçom Ananias com o diabo trompetista, em *Noites paraguayas*, e com o devaneio pré-mortem de Macabéia, em *A hora da estrela*. Ambos individuais, transformam-se em infortúnio trágico, cada qual a sua maneira, cifrando experiências coletivas.

É noite de apresentação do Trio Hermanos Beija-Flor, em um restaurante latino-hispânico de São Paulo. O patrão, de cara, adverte Ananias, seu empregado, de que essa noite não permitirá que incorra nos erros de sempre. Ananias, de frente para o espelho, reafirma que essa noite será diferente das outras. O restaurante aguarda os clientes chegarem, Ananias está sentado em um banco, em breve descanso entre a preparação das mesas e o atendimento aos frequentadores do estabelecimento. Por entre uma divisória de madeira surge a figura demoníaca. Tingido na cor vermelha, cifres na cabeça, rabo com ponta triangular, manejando um trompete, o diabo toca, bem próximo ao ouvido de Ananias, a marchinha de carnaval “Saca rolha”. O funcionário se assusta e quando parte para cima do diabo, ele some pela porta de entrada e rapidamente os clientes adentram o recinto.

Ananias inicia os atendimentos. A música paraguaia toma conta do local. O garçom ensaia servir uma cerveja, mas eis que surge o diabo, que toca o trompete, e lhe faz derrubar a garrafa, que se espatifa no chão. Novas tentativas, novas falhas na empreitada. Ananias se irrita e se desgasta com a situação. O patrão se mostra irritadiço com o descontrole do empregado. Ananias alega que o diabo voltou a atormentá-lo. Mas somente o garçom enxerga a figura diabólica, algo que não é percebido nem pelos clientes e muito menos pelo dono do restaurante. O trabalhador cria um estratagema: cola as garrafas na bandeja. Um plano aberto apresenta o diabo no canto do recinto, a tocar seu instrumento. Ananias, em plano americano, ri da cara do demônio e mostra que as garrafas estão presas à bandeja. Nova aparição do diabo, que, pela primeira vez se mostra irritado, e, tihoso, solta fumaça pelas ventas. Ananias, pela primeira vez, parece triunfar. Mas como o diabo tem o dom da ubiquidade, ele surge por detrás do garçom, assustando-o, e fazendo-lhe lançar sobre o chão a bandeja com as garrafas, que novamente se quebram (*Figura 25*). Ao final da noite, por conta de suas alucinações, o garçom é demitido pelo patrão.





Figura 25: Sequência Delírio de Ananias – *Noites paraguayas*

Macabéia, após várias decepções no emprego e na vida amorosa, decide ir a uma cartomante, por indicação de uma colega de trabalho. A mulher coloca as cartas, olha por uma bola de cristal e retoma os eventos traumáticos vividos pela datilógrafa: a perda do emprego e do namorado. Macabéia está assustada, mas sorri quando a cartomante afirma que ela em breve respirará novos ares, com a chegada de um estrangeiro que lhe trará dinheiro e lhe fará uma proposta de casamento. A sequência das previsões da cartomante é finalizada com um plano em que vemos a bola de cristal no centro do quadro com o reflexo, de cabeça para baixo, de Macabéia, que sorri. O enquadramento propõe uma espécie de quebra da realidade a partir de um recurso expressivo.

A partir desse instante, vemos uma sequência de eventos retalhados por uma montagem mais rápida. A datilógrafa, bem-vestida, caminha pela rua. Surge a imagem de um cavalo. Retorno a Macabéia, que observa um vestido azul na vitrine de uma loja. Aparece, agora, um rapaz, que guia seu automóvel em alta velocidade pela estrada. Macabéia tem uma visão: se vê trajando o vestido entre vários espelhos de um trocador de roupas do estabelecimento. Na banda sonora, a “Marcha Nupcial”, de Richard Wagner, em arranjos feitos por sintetizador, instaura uma atmosfera de conto de fadas. Macabéia se enxerga multiplicada e multifacetada pelo espelho. O espelhamento se transforma no devaneio individual de querer ser alguém que não se pode ser, uma visão de impossibilidade. Ela caminha pelas ruas, sorriso largo, com o vestido azul. Montagem paralela com o carro que avança em alta velocidade, até atropelar a moça, que voa pelos ares. Macabéia é morta por seu próprio devaneio. Há uma sequência de imagens em planos fechados que retalham o corpo da datilógrafa: surgem na tela enquadramentos de sua bolsa, sua mão direita, seus pés e pernas e seu sapato que se soltou durante o atropelamento. Jaz no asfalto seu corpo imóvel e ensanguentado. Um enquadramento em *plongée* mostra o corpo visto de cima. No plano

seguinte, o jovem que guiava o carro corre, em sua direção, como uma espécie de príncipe encantado. Macabéia, em seu último delírio, corre na direção do rapaz.

A pressão do trabalho e da cidade na vida de Macabéia põe à prova sua timidez e a dificuldade de se afirmar, em uma sociedade que tende a tornar invisíveis pessoas como a datilógrafa. Assim como também ocorre com Ananias. O personagem nordestino que chega a São Paulo em busca de trabalho e sustentação, nesses filmes, é acompanhado por pesadelos e dificuldades impostas por um sistema capitalista que os sufoca. Macabéia não é uma funcionária eficiente, comete erros de datilografia e de português porque cobram dela um modo de vida que ela nunca teve. A esses personagens, não é permitido errar ou se divertir. Deraldo, em *O homem que virou suco*, é mandado embora da casa de uma grã-fina simplesmente porque ousou dançar com os jovens amigos da filha da dona da casa. Deraldo, assim como Macabéia, ou Ananias, é um deslocado, um corpo que não encontra lugar na cidade. Ananias também é desajeitado no trabalho, atormentado pelos demônios de um sistema injusto. Assim como as operárias da Cerâmica São Caetano, ele talvez vislumbre o diabo porque esse registro imagético, esse delírio, seja sua forma de exprimir um eu cindido e pressionado pelas forças do trabalho subalterno e da exploração. O demônio se veste de várias formas. Pode surgir vermelho, a tocar um trompete e impedir o trabalho de outrem, ou aparecer na forma de um sonho que se transforma no automóvel que atropela uma simples trabalhadora (*Figura 26*). O pecado maior de Macabéia foi o de delirar acordada. Não lhe é permitida a felicidade, nem mesmo aquela vislumbrada pela cartomante charlatã. A visão do diabo pelo garçom, assim como o sonho que distrai Macabéia, são os dilemas da consciência proletária em choque com a racionalidade do capitalismo tardio que os converte em acontecimentos insólitos e desafortunados.











Figura 26: Sequência Delírio de Macabéia – *A hora da estrela*

Os delírios das operárias na fábrica de São Caetano do Sul traduzem-se, em sua espessura sociológica e filosófica, em um contraponto crítico que evidencia as contradições do capitalismo industrial e metropolitano de São Paulo e a fragilidade dos modos de vida que o sustentam. A projeção dessa ordem exploratória vigente se dá por meio da alucinação, da materialização de uma figura diabólica que vem interromper o trabalho para se constituir como um enfrentamento àquele universo. A figura demoníaca impede Ananias de trabalhar, enquanto a de Macabéia a ilude a ponto de levá-la à morte. A singularidade de cada delírio se transforma, no conjunto, nos fragmentos de uma memória coletiva dos demônios nas relações de trabalho e de classe desses migrantes proletários.

3.6 Guerras singulares

Tão logo chega a São Paulo, Rosendo se instala na pensão onde também reside Pedrito e os outros dois companheiros que com ele tocam no Trio Hermanos Beija-Flor. Eles dividem o mesmo quarto composto por camas beliches. Ao amanhecer, são sempre acordados por um jovem que trabalha na pensão. Ele grita pela greta da porta: “Viva o Marechal Solano Lopez! Acordem, paraguaios! À luta, paraguaios!”. Antes de fechar a porta, ela é alvejada por um sapato lançado em sua direção. A menção a Solano Lopez recoloca em cena esta figura histórica da Guerra do Paraguai, no século XIX. Sua motivação era de encontrar uma saída territorial para o Oceano Atlântico. O empreendimento do marechal é fadado ao fracasso na guerra que se cria com a Tríplice Aliança formada por Argentina, Brasil e Uruguai e apoiada pela Inglaterra. O conflito conduz o Paraguai a uma crise interna que reverbera até os tempos atuais e dizima uma parte significativa da população do país. Cria-se, no anedotário brasileiro, uma inversão da figura de Solano Lopez, que se torna um pária que precisava ser vencido e um

facínora que recebeu o que merecia, ao invés de uma figura política que tentou uma revolução econômica e estrutural no Paraguai.

O deslocamento figural também ocorre com Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião, líder do movimento do cangaço no nordeste brasileiro. Nascido em Serra Talhada, Pernambuco, final do século XIX, e morto em Poço Profundo, Sergipe, em meados do século XX, ele comandou um grupo que realizou várias ações pelo sertão do nordeste brasileiro. O cangaço, para muitos, foi uma forma política reativa frente aos problemas sociais diversos que assolavam a região. Os grupos eram caçados pela Volante, composta de policiais que tinham como objetivo prender ou assassinar os cangaceiros. Para muitos, Virgulino é tido como um herói e para outros um vilão sanguinário. Trata-se de uma figura histórica controversa.

Em uma sequência de *O homem que virou suco*, Deraldo, em mais uma tentativa de trabalhar, participa de um curso de capacitação de uma empresa de construção civil. Ele está sentado em uma carteira em uma sala de aula, junto a outros pleiteantes ao emprego. De frente para uma tela branca e um quadro a giz, um palestrante salienta a importância de que todos ali entendam as premissas da empresa, para que não causem nenhum problema para eles mesmos e também para a obra. Em seguida, projeta um conjunto de *slides* didáticos sobre a história de Lampião, enquanto uma narração em *off* expõe a trajetória do personagem nordestino em sua ida para São Paulo em busca de trabalho. Na banda sonora, também está presente um cancionista tipicamente nordestino. Assim como a maioria dos operários presentes na sala, Lampião também é oriundo do sertão do Nordeste. No pequeno filme, ele é apresentado sob o pseudônimo de Antônio Virgulino da Silva. Há uma licença poética da animação ao renomear o personagem e atualizar sua trajetória, fazendo com que se desloque do Nordeste para São Paulo para trabalhar na construção civil como operário. O curta-metragem incorre em vários preconceitos raciais e culturais, ao descrever o personagem como preguiçoso, inconstante e causador de confusão. Após um evento dentro da empresa em que Antônio Virgulino age de forma contestadora, ele acaba demitido, humilhado e só lhe resta regressar para sua cidade natal no sertão. Na medida em que o audiovisual é exibido, a montagem articula planos do rosto de Deraldo, que se mostra bastante incomodado com o que vê na tela. O pequeno filme é um recado direto para os operários, para que sejam subordinados e jamais contestadores. Tão logo termina o curta, o palestrante faz o alerta mais uma vez aos empregados, para que levem aquilo como um forte recado. Virgulino é posto como uma figura alcólatra, desastrada, incapaz, “um palhaço”, alguém risível, quando muito. As luzes se acendem e a maioria dos trabalhadores sai calada da sala, pois precisa se manter no emprego. Deraldo não se contém, se sente ultrajado e chuta uma cadeira no caminho,

revoltado pelo olhar de empáfia e rigidez que recebe na cidade, que sempre o coloca em um lugar inferior. Deraldo é um contestador.

À noite, ele tem um pesadelo. Está trajado de cangaceiro no meio de uma praça no centro de São Paulo. A câmera na mão e a abordagem documental integram os olhares dos transeuntes à cena. Há olhares de interesse e de rejeição. Deraldo avança sobre o povo, mas se vê só, deslocado, cercado, acuado pela situação. Em sua condensação, o pesadelo remete a todo um histórico de gerações que passaram por situações de luta semelhantes, migrantes nordestinos subempregados em São Paulo. Deraldo, um nordestino, *lúmpen*-proletário, é mais um acuado pelo peso da história dos vencedores. O filme e o sonho são uma pequena restituição dessas histórias soterradas. Deraldo acorda suado e assustado, sabe que a luta está longe de terminar (*Figura 27*).







Figura 27: Sequência Pesadelo de Deraldo (Lampião) – *O homem que virou suco*

Assim como também se encontram soterradas as histórias dos diversos mortos combatentes na guerra do Paraguai. Na cena supracitada em que Pedrito acorda de seu sonho de sucesso com confetes na avenida, ele afirma a Rosendo: “No sonho tudo é mais transparente quando vejo as coisas que vêm.” É neste instante que o compatriota revela a vontade de retornar ao Paraguai. Reclama da situação difícil em São Paulo e da falta de oportunidades. Pedrito retruca e tenta animá-lo. Rosendo, então, afirma: “Para mim o mais difícil é que me sinto mais longe da nossa terra. Você, Pedrito, com o som da harpa, leva o Paraguai onde estiver. Vicente e Don Ciríaco, a mesma coisa com as canções. Para mim não. Para mim ficou tudo muito longe”. Nesse instante, Raulino insere na montagem o Monumento a Duque de Caxias, combatente brasileiro na Guerra do Paraguai. Outro plano, e um *travelling* entre as estátuas da guerra, que ressaltam a bravura nacional frente ao perigo vizinho. Um novo quadro, frontal, no qual Rosendo, em primeiro plano, chora sangue. Na sequência, ele surge em sua cama, em um pesadelo que parece ser recorrente. Um pesadelo de muitos outros paraguaios, que tiveram antepassados mortos pelo confronto latino-americano (Figura 28).

A partir do recurso de figuração da guerra, surgem soldados com as cores da bandeira paraguaia caídos no chão. Jazem mortos. Entre eles, Rosendo, em uma espécie de incorporação da história no próprio corpo. Ele está entre os combatidos, ensanguentado, mas com os olhos ainda vivazes, como se quisesse resistir. Os outros estão todos mortos. Surge sua noiva, em expressão de dor pelos mortos e feridos. Ela agora segura a cabeça de Rosendo, para dizer: “Solano, Solano, teu filho vai morrer!”. Ela clama por socorro, até que todos os

soldados reavivam e se levantam. Desvestem-se das fardas, trajam agora roupas simples, de trabalhadores comuns. A metáfora das roupas reconfigura o lugar da exploração e do soldo de guerra: continuam a viver uma aniquilação diária, agora pelo subemprego, pelo trabalho capitalista exploratório. Sobre a sequência onírica mencionada, Victor Guimarães afirma que:

Na paisagem rarefeita em que a guerra empurra para a dissolução dos agrupamentos, nas trucagens para simular a verossimilhança das explosões que esfumam qualquer vestígio de presença humana, mas sobretudo nos momentos em que não há tropas, mas pedaços de corpos mutilados, homens estirados no chão dos hospitais de campanha, pequenas aglomerações confusas de feridos, há uma outra figuração possível: a de um povo combalido, derrotado, aniquilado, despedaçado pela fúria sanguinária da guerra. Algo dessa figuração da derrota retornará nos pesadelos de Rosendo em *Noites Paraguayas*, com os soldados paraguaios aniquilados por uma outra guerra, ainda mais sangrenta. (GUIMARÃES, 2019: p. 89)





Figura 28: Sequência Pesadelo de Rosendo (Guerra do Paraguai) – *Noites paraguayas*

A figuração da derrota, que aparece tanto nos pesadelos de Deraldo como nos de Rosendo, também surge em *Alma corsária* (Carlos Reichenbach, 1993)⁶¹. No filme, Rivaldo Torres, vivido por Bertrand Duarte, é um imigrante nordestino que se transformou em escritor quando conheceu Teodoro, e se tornaram amigos. Eles são escritores da noite, do submundo de São Paulo. Pretendem lançar um livro na Pastelaria Espiritual, onde se encontram sempre com diversos personagens do proletariado paulistano. No caminho para o estabelecimento, localizado na região central de São Paulo, Rivaldo trafega pelo Viaduto do Chá, quando dá de cara com uma situação limite. Um homem de meia idade, portando um terno, ameaça se jogar lá de cima. O escritor o impede e convence de que não seria uma boa se matar. Ambos acabam indo beber juntos na pastelaria e, a partir do encontro, uma profusão de personagens e situações dispersas no tempo entram em contato na montagem do filme, em uma espécie de miríade do submundo. A obra passa a se estruturar a partir desses *flashbacks*.

A cada resgate do passado remoto dos personagens, surgem cartelas com breves informações de espaço e tempo. Em uma delas, aparece o letreiro: “Pompeia 1966”. No bairro

⁶¹ Tendo sido lançado na década de 1990, o filme de Carlos Reichenbach é o único, neste capítulo, produzido fora do período que delimita o corpus de pesquisa. Todavia, na constelação formada para esse capítulo, *Alma corsária* se mostra um filme importante para os cotejamentos.

paulistano da zona oeste, Rivaldo divide apartamento com estudantes de esquerda que se organizam na luta contra a ditadura. Passam os dias a confabular os modos de enfrentamento e as táticas de subversão e guerra. Discutem autores ligados ao pensamento revolucionário ou socialista. Na época, Rivaldo havia se mudado para São Paulo para estudar. Ele tenta dormir em um dos beliches da sala enquanto o grupo faz uma reunião. O barulho o incomoda e ele clama por silêncio para que possa dormir.

De madrugada, entra em um devaneio com os conteúdos filosóficos que atravessam o seu dia. Surge na tela uma cartela onde está escrita a palavra “Quarup”. Trata-se de um ritual de celebração aos mortos ilustres realizado pelos indígenas de um dos povos da região do Xingu. Há uma festa na qual dançam vários jovens vestidos com camisetas com figuras célebres do pensamento socialista ou revolucionário. No centro da tela, emparelhado com os demais dançarinos, está Rivaldo, com uma camisa grafada com o rosto de Malcom X. Nova cartela com o letrero: Panamérica. Livro de José Agrippino de Paula que, afetado pelos diversos contextos do golpe militar, cria uma obra repleta de figuras da indústria cultural no mundo, especialmente nos EUA, que esquadrinham um mosaico de situações suprarreais em um grande espaço territorial homônimo ao livro. Na sequência, a montagem articula um plano de Rivaldo deitado na parte superior do beliche. Enquanto dorme e se contorce na cama, rostos de Lênin, Marx, Stalin, Trotsky são projetados na parede ao lado. Ele acorda, vê uma mulher com os seios à mostra. Se assusta, novos rostos aparecem, dentre os quais o de um homem de bigodes. Ele pergunta: “Quem é esse?”. A resposta vem em coro: “É o pai do Jean Vigo, burro!”. E assim finda a sequência. De volta ao quarto, ele está de pé ao lado da cama, veste um pijama vermelho. Ele retira a camisa do pijama e debaixo há a camiseta com o retrato de Malcom X. Rivaldo tira a camiseta e debaixo há uma outra, agora preta, com o símbolo do anarquismo. Novo enquadramento, que mostra a casa onde ele reside com o grupo esquerdista. A casa treme. Rivaldo se transforma numa comunhão de teorias sociais e econômicas. Uma metamorfose ambulante, uma esponja absorvente de pensamentos da esquerda (*Figura 29 – Prancha 7*).

É interessante pensar que essa cena deflagra um modus operandi do filme que ressoa também nas outras duas obras analisadas aqui: a da possibilidade de sonhar o sonho do outro e de ter pesadelos a partir de uma história recorrente e opressiva. O pesadelo de Deraldo é o sonho de conquista de Lampião, deslocado e sem êxito na selva de pedras da capital paulista. As angústias oníricas de Rosendo carregam a carga histórica da derrota sofrida por um país que nunca mais se recuperou do golpe. Já o sonho insólito de Rivaldo diz de uma cabeça tomada por conceitos advindos de várias partes, de várias teorias, na formação política, social

e cultural de um cidadão que tenta sobreviver em meio ao caos urbano, sob um regime autoritário.

A junção potente dessa possibilidade se dá em outra cena de *Alma corsária*, ocorrida na pastelaria nas proximidades da região da República. Nas vésperas do lançamento do livro de Rivaldo e Teodoro, todos os frequentadores típicos estão reunidos no estabelecimento. Estão em volta do balcão ou no átrio central em alguma das poucas cadeiras e mesas. Dividem cervejas e acepipes, principalmente os pastéis de baixa qualidade feitos pelo chinês. Um momento mágico e onírico se avizinha (*Figura 30 – Prancha 7*).

Uma cartela apresenta o letreiro: “Dedos de Deus”, dedicada ao poeta Cesário Verde. Uma imagem desfocada ganha a tela. A precisão do foco revela um proletário negro, de vestes simples, como um uniforme de trabalho. No novo enquadramento, ele se encaminha em direção ao piano, no centro do bar. Um plano geral mostra a placa em neon com o nome da Pastelaria Espiritual. Um movimento panorâmico de cima para baixo apresenta o piano e o operário. Ele se senta. No quadro subsequente, ele estrala os dedos e começa a tocar “Claire de Lune”, de Claude Debussy. O terceiro movimento da “Suite Bergamasque” se desloca no tempo e no espaço para as mãos fortes de um trabalhador brasileiro. O detalhe das mãos nas teclas do piano se transforma em um plano conjunto que mostra uma plateia composta pelos frequentadores da pastelaria. Vemos uma imagem de uma paisagem, uma praia e árvores durante o pôr-do-sol. Em frente à pastelaria, um halterofilista se exercita e exhibe seus músculos. A imagem improvável já revela o sonho em curso. A realidade e o onírico são misturados em um mesmo plano, com seus devidos detalhes. Um movimento de *zoom in* faz com que o quadro se aproxime do rosto do chinês, dono da padaria. Ele coloca a mão no rosto, fecha os olhos. Imagens de arquivo de cenários da China em diversos tempos e contextos históricos o levam de volta para casa, de volta a sua origem. No retorno, um movimento de *zoom out*. O artifício se repete em relação aos demais participantes do concerto.

A câmera agora investe em relação ao casal de namorados. Imagens de uma viagem distante, ao Havaí, com danças típicas, barcos que repousam sobre o mar e a brisa que faz com que as velas das embarcações se debatam. Uma viagem que provavelmente eles jamais poderão realizar, por sua situação econômica. Nova aproximação, desta vez, de Rivaldo. Ele se vê em um trem, a beijar a mulher amada. Ela se projeta na pastelaria, por breve instante, em um plano frontal. Está de frente para o piano, que continua a ser tocado pelo operário. Alguns clientes começam a ir embora, até que se vê uma embarcação e o apito no cais em um porto. No retorno, o homem que tentara se suicidar vive um momento de regozijo, como se ali residissem suas últimas esperanças. O gozo é interrompido por uma imagem de arquivo de um

parque na qual um homem bate com o martelo nesses brinquedos de medir a força. Soa o apito do recorde e a palavra festa rompe com a estrutura onírica, inserindo a cena na comemoração do lançamento do livro de Rivaldo e Teodoro. Entrelaçando imagens, Carlos Reichenbach realiza um longo escrutínio do sonho coletivo do proletariado paulistano nessa sequência.

O onírico constelado nas sequências dos filmes aqui reunidos busca reescrever uma história coletiva de proletários imigrantes na cidade de São Paulo, com os recursos do cinema. Fragmentos de uma história coletiva que pode ser recontada a partir dos sonhos, compartilhados por vários personagens, sem prejuízo de suas singularidades. Um sonho livre, conduzido pelas mãos de um trabalhador comum a tocar um piano. Rivaldo, o casal de namorados, o chinês da pastelaria, o quase suicida, Deraldo e Rosendo, compartilhariam todos os mesmos sonhos e pesadelos? Gente que veio de longe em busca de êxito, mas que enfrenta no dia a dia suas guerras (a um só tempo comuns e singulares) nos canteiros de trabalho e de sonho.

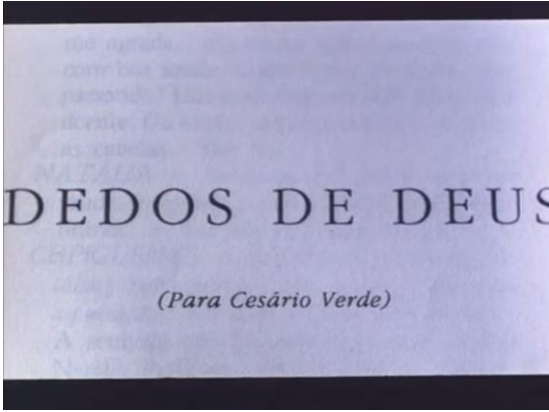
Trabalhadores que saem de sua terra natal em busca de uma oportunidade de melhora de vida ou de sobrevivência em São Paulo, uma cidade que se pauta pelo seu funcionamento maquinico. Desterritorializados, compartilham histórias e afetos, lutam, no seu dia a dia, pela fêria mensal, desabrigados, muitas vezes, de seu descanso. Nos poucos momentos possíveis de lazer ou repouso, esboçam, em seus sonhos, esperanças e desejos. Ao sonharem, exprimem seu lugar na cidade e no universo do trabalho. Ao se permitirem uma “fuga” da realidade dura do labor, assim, abrem espaço para a elucidação e a consciência desse lugar – mesmo que seja impossível o escape efetivo. Pelo sonho, as sagas desses migrantes se expandem, coletivizadas – como no pesadelo “condensatório” de Deraldo-Lampião. O sonho, esse rasgo no meio do trabalho daquele que migra, é a possibilidade de se escrever uma outra história, dos invisibilizados que sustentam uma cidade vista como locomotiva da modernização e do progresso econômico brasileiros.





PANAMÉRICA









Prancha 7: Figura 29 - Delírio individual / Figura 30 – Sonho coletivo – *Alma corsária*

4. O lar é o morro, o trabalho é o asfalto: os sonhos do lumpen

Assim que o dia raiou / O lavrador levantou / Pra poder a lavoura tratar / Pegou na enxada e sorriu / Rezou Padre-nosso e partiu / Pro pão de cada dia ganhar / Chegando no trampo, coitado / Foi pelo sol castigado / Pediu mais coragem ao Senhor / Pra suportar um castigo / Daquele calor infringido / Pelo sol tão abrasador.

Assim que a tarde findou / E a noite chegou / Lavrador regressou pro seu lar / Cansado mas muito contente / Por ter ganho pra sua gente / O pão para se alimentar / Chegando em casa feliz / Pra sua família ele diz / Que Deus muito lhe ajudou / E pra festejar a vitória / Pegando sua viola / Uma linda canção dedilhou.

(“O despertar do lavador”, Originais do Samba)

4.1 O trabalho nas margens

Em 1962, a convite da UNESCO e do Ministério das Relações Exteriores do governo brasileiro, o cineasta sueco Arne Sucksdorff ministrou um curso audiovisual de extrema importância para a formação de muitos nomes que fizeram parte do Cinema Novo brasileiro. Um dos resultados do curso de Sucksdorff foi o curta-metragem *Marimbás* (1963), dirigido pelo jornalista Vladimir Herzog. O documentário se concentra em retratar o dia a dia de um tipo de *lumpemproletariado* presente nas praias cariocas. Trata-se dos marimbás, responsáveis por alguns dos ofícios ligados à pesca. Já no início do filme, há um letreiro que informa: “Marimbá vive da pesca, não é pescador.” De saída, descreve-se esse trabalho pela *diferença*. O marimbá não é o trabalhador que realiza a pesca, mas tira o sustento de seu processo – ajudando na condução dos barcos da areia até o mar, vendendo as sobras de peixes (ou utilizando-as como alimentação). O marimbá é, portanto, um tipo de trabalhador que sobrevive *nas bordas*, não se encaixando nas definições do proletariado dedicado à pesca marítima. É, nas formulações já trazidas no texto, uma espécie de lumpemproletariado. De acordo com a pesquisadora Naara Fontinele dos Santos:

A fome do *lumpemproletariado* é, portanto, o motivo do filme, o pescador como “operário primitivo” vítima do subdesenvolvimento é o seu tema, e seu princípio consiste em mostrar a dor da pobreza e também os limites da resiliência. Em relação à escolha do tema a ser tratado, lembremo-nos de que

a fome foi na época uma questão crucial na formação de um sentimento de identidade transnacional, sobretudo latino-americana, terceiro-mundista, baseada no discurso norte-americanista entre primeiro e terceiro mundos, países desenvolvidos e subdesenvolvidos (SANTOS, 2020: p. 140, tradução nossa).⁶²

Como podemos observar, o lumpesinato está sempre no fio da navalha, nas beiradas e bordas do mercado de trabalho, sobrevivendo de pequenos expedientes ou atividades intermitentes. No posto 6 de Copacabana, vemos os pescadores que retornam do mar com suas redes cheias. Miramos os transeuntes e turistas que aproveitam mais um dia de sol na praia. Ao fundo, as figuras que tentam algum tipo de trabalho que lhes garanta a sobrevivência. O cineasta trabalha a disjunção entre imagem e som para alcançar um modo de construção desses personagens presentes – mas invisibilizados – no cenário do Rio de Janeiro:

Ao eliminar a figura do narrador de estúdio, o filme constrói uma narrativa polifônica que emana de vários sujeitos que falam na primeira pessoa. Esses comentários e divagações dos homens da marimba surgem na tela em fragmentos descontínuos e desordenados, independentes das imagens, com as ondas e os sons do trânsito na avenida que corre ao longo da praia localizada no centro da cidade. Trata-se de uma criação sonora anti-naturalista, inventada ao se libertar do ideal de sincronização. (SANTOS, 2020: p. 143-144, tradução nossa)⁶³

Como bem reforça Naara Fontinele dos Santos, Herzog se guia por alguns dos preceitos do cinema moderno na América Latina para construir de um modo inventivo e político essa figura subproletária pouco presente, naquele momento, nas obras do Cinema Novo, que então se iniciava e se dedicava especialmente ao trabalhador do campo e do sertão. Herzog também busca inspiração no trabalho de Fernando Birri, na Argentina, com seu filme *Tiré dié* (1960), como notamos no excerto de uma entrevista dada por ele ao jornal *O Estado de São Paulo*: “Defensores de um cinema que se integre com as contingências de uma realidade específica, seduziu-nos na fita este seu poder de transcendência continental, poder

⁶² No original: “La faim du lumpenprolétariat est ainsi le motif du film, le pêcheur comme «ouvrier primitif» victime du sous-développement est as thématique, et son principe consiste à montrer la douleur de la pauvreté aussi bien que les bords de la résilience. À propos d’un tel choix du sujet à traiter, la thématique de la faim, rappelons-le, était à l’époque une question cruciale dans la formation d’un sentiment d’identité transnationale, surtout latino-américaine, tiers-mondiste, basé sur le discours nord-américaniste entre *premier-monde* et *tiers-monde*, pays développés et *sous-développés*.”

⁶³ No original: “En éliminant la figure du narrateur de studio, le film elabore un récit polyphonique émanant de plusieurs sujets qui parlent à la première personne. Ces commentaires et divagations des hommes *marimbas* jaillissent à l’écran em fragments discontinus et désordonnés, autonomes par rapport aux images, avec em bruit de fondles vagues et lessonorités de la circulation dans l’avenue qui longe la plage située em plein centre ville. Il s’agit d’une création sonore antinaturaliste, quis’invente en se libérant de l’idéal de la synchronisation.”

cuja ausência redundaria – como numerosas vezes ocorre entre nós e alhures – no mero registro do insólito ou, quando muito, na constatação mais ou menos complacente” (HERZOG, 1963).⁶⁴

O esforço por tornar visível o trabalhador miserável é uma tônica desse momento, no bojo de um cinema político que inventa suas próprias formas de filmar o outro. Algo também presente no documentário de Renato Tapajós, *Vila da barca* (1964). No filme, o documentarista retrata os modos de vida de trabalhadores informais residentes em palafitas na cidade de Belém, no Pará. Assim como ocorre na obra de Herzog, Tapajós investe na reconfiguração das falas na banda sonora, que transita entre os depoimentos desse lumpesinato e as palavras de um narrador. Nas bordas da sociedade, trabalhadores e crianças que vivem de ofícios menores e informais na praia de Copacabana ou nos pequenos barcos que trafegam pelo rio em Belém são centralizados na imagem pelos filmes. Os personagens ensaiam modos de subsistência em um cenário de precariedade e pequenas chances de prosperar.

Os dois documentários buscam inventar formas para colocar em cena um tipo de trabalho que tensiona as teorizações marxistas sobre o proletariado. O *lumpen* é comumente tratado, como já discutido em nossa tese, como figura marginal, que sequer conforma uma “classe”, apartado das revoluções e emancipações potenciais dos trabalhadores. A pesquisadora e crítica Nicole Brenez procura lapidar uma discussão acerca dessas figuras e seus modos de trabalho e de existência. Para tanto, lança mão de alguns questionamentos:

O que é um miserável? É um indivíduo que pertence ao subproletariado. O subproletariado se opõe ao proletariado da seguinte maneira: é a classe que não trabalha, ou muito esporadicamente, ou sob formas de trabalho que não estão estabelecidas pelo direito do trabalho no contexto de seu tempo. Trata-se, por exemplo, até o final do século XIX, dos catadores de lixo, ou atualmente da população que vive da reciclagem de resíduos nos aterros do Terceiro Mundo. (BRENEZ, 2012: p. 2, tradução nossa)⁶⁵

Diante desses personagens, o cinema precisa definir um campo de aproximação e de ação. Algo que algumas ficções do cinema moderno brasileiro exploraram em suas narrativas, abrindo caminhos de figuração de trabalhadores lúmpens, de modo pioneiro, em filmes das

⁶⁴ Vladimir HERZOG, « Birri em Santa Fé », São Paulo, *O Estado de São Paulo*, março de 1963.

⁶⁵ No original: “¿Qué es un miserable? Consiste em un individuo que pertenece a subproletariado. El sub-proletariado se opone al proletariado em los siguiente: es la clase que no trabaja, o muy esporádicamente, o bajo formas de trabajo que no se establecen a partir del derecho del trabajo em el contexto de su época. Esto concierne, por ejemplo, hacia fines del siglo XIX, a los traperos o actualmente la población de vive del reciclaje de desecho sem los vertederos del Tercer-Mundo.”

décadas de 1950 e 1960. Em relação aos gestos do cinema político, em sua lida com a experiência dos socialmente desfavorecidos e injustiçados, Brenez assim os propõe:

Aqui serão indicados quatro gestos artísticos principais, aqueles gestos que definem uma comunidade especulativa, um território intelectual, sem esquecer os recortes econômicos, institucionais, tecnológicos e culturais, mas que são capazes de se emancipar deles. Esses quatro gestos críticos consistem em: 1. Descrever e responder à ordem simbólica 2. Identificar e diferenciar (dar um rosto ao "sem rosto", como disse Arlette Farge); 3. Questionar a definição de pobre; 4. Metamorfosear o cinema em si, no sentido de que não seja considerado externo às relações simbólicas de força, e que no mínimo (um mínimo deontológico) rejeite o seu próprio estatuto de regulador social, de pacificador e mesmo de emoliente político, e para ajudar a mudar a ordem das coisas, comece por pulverizar a ordem do discurso (BRENEZ, 2012: p. 4, tradução nossa).⁶⁶

A proposição de Brenez (2012), feita no começo dos anos 2010, pode ser cotejada ao pensamento crítico de Jean-Claude Bernardet (1967) a respeito das aparições dos corpos de trabalhadores marginalizados no cinema brasileiro em *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. Ao analisar, em especial, obras pertencentes ao movimento do Cinema Novo, Bernardet chama a atenção para como os diretores de classe média buscaram, de modo paternalista, tratar dos problemas do povo. Ele reconhece que não se trata de um fenômeno novo, mas de uma ocorrência social que se recoloca a cada vez que uma pequena burguesia, marginalizada, “não pode mais confiar integralmente numa burguesia sem perspectiva” (BERNARDET, 2007: p. 49). Nesses momentos, o intelectual ou cineasta aposta na ida ao povo, ao trabalhador, buscando se identificar com os desfavorecidos, ao trazer à tela corpos subjugados na sociedade nacional (e invisibilizados nas imagens). Bernardet ressalta a maneira como os cineastas da época lidaram com as figuras do lumpesinato, representando-as, muitas vezes, de modo pouco complexo; por vezes, o cinema os recoloca à margem, por não enfrentar incisivamente a luta de classes e as questões sociais e raciais que marcam as experiências desses personagens:

Um povo sem operários, uma burguesia sem burgueses industriais, uma classe média à cata de raízes e que quer representar na tela seu marginalismo, mas sem se colocar problemas a si própria e sem revelar sua má consciência: isso

⁶⁶ No original: “Aquí se indicarán cuatro gestos artísticos principales, esos gestos que definen una comunidad especulativa, un territorio intelectual, sin olvidar los recortes económicos, institucionales, tecnológicos y culturales, sino que se muestran capaces de emanciparse de ellos. Estos cuatro gestos críticos consisten en: 1. Describir y contestar el orden simbólico; 2. Identificar y diferenciar (dar un rostro a los « sin rostro », según la expresión de Arlette Farge); 3. Interrogar la definición del pobre; 4. Metamorfosear al cine en sí mismo, e nel sentido de que és ten o se considera como externo a las relaciones de fuerza simbólicas, y que en un mínimo (un mínimo deontológico), rechaza su propio estatus de regulador social, de pacificador e incluso de emoliente político, y para contribuir a cambiar el orden de las cosas, comienza por pulverizar el orden del discurso.”

dá um cinema cujo herói principal será o lumpemproletariado. A favela será a melhor frente de batalha: o favelado é um marginal social, é um pária, acusa a sociedade vigente através de sua indigência, e, portanto, não obriga a encarar abertamente problemas de lutas operárias. Proliferam (termo extremamente relativo: não significa que haja muitos filmes, mas que sejam relativamente numerosos; devido ao fraco desenvolvimento do cinema brasileiro, as tendências devem ser detectadas através de uma quantidade insuficiente de filmes; proliferam, portanto) os filmes de favela. Além de *Cinco vezes favela* e de inúmeros filmes de curta-metragem, citemos os amores do mocinho cansado *Gimba* (Flávio Rangel, 1963), os cúmplices de *O assalto ao trem pagador* (Roberto Farias, 1962), os marginais baianos de *A grande feira* (Roberto Pires, 1962) ou, também, *Os mendigos* (Flávio Migliaccio, 1962). (BERNARDET, 2007: p. 50)

Destacam-se, assim, na crítica de Bernardet, a ausência do operariado urbano e a redução do “povo”, pelos cinemanovistas, às figuras do lumpesinato. Ainda assim, mesmo que algumas obras tenham oferecido maior espaço a esse tipo de trabalhador e personagem citadino (em filmes que traremos à baila em nossa análise), Bernardet ressalva que os diretores, ao se comprazerem na representação do marginalismo dessa classe, sem encarar seus problemas de frente, teriam realizado filmes “que se omitem e aceitam a situação vigente, opondo-se somente àquilo a que se opunha o governo que estava no poder quando os filmes foram feitos” (BERNARDET, 2007: p. 53). O pesquisador reforça que “enquanto esses grupos sociais permanecerem fora do alcance do cinema, os filmes brasileiros não abordarão os reais problemas do país” (BERNARDET, 2007: p. 53). A provocação trazida por Bernardet aponta para as dificuldades dos cineastas das décadas de 1950 e 1960 em representar a complexidade da experiência social brasileira, incluído o lumpesinato. Para o crítico e pesquisador, os próprios diretores se sentiram, devido à conjuntura política, como párias sociais, se projetando, em alguma medida, nas figuras do povo trazidas para as telas.

Claro que podemos hoje oferecer novas leituras, retomando algumas obras em busca de figurações mais complexas do *lumpen* no cinema moderno brasileiro. Nesse sentido, não podemos nos furtar de um debate importante, ligado à luta de classes e às figurações desses corpos: as questões raciais presentes nos filmes desse momento histórico. Antes de nos determos em sua análise, abriremos um parêntese breve sobre a questão – que se justifica, inclusive, pela importância dos personagens e atores negros nos trabalhos em torno do lumpesinato carioca analisados no presente capítulo.

David Neves, em um artigo apresentado no Congresso de Gênova sobre o Terceiro Mundo e a Comunidade Mundial, em 1968, indicava a ausência de diretores negros na produção brasileira. Em busca de uma fenomenologia de um “cinema negro” no país, ele cita cinco produções nacionais da época, realizadas por cineastas brancos, mas protagonizadas por

temáticas e atores negros.⁶⁷ Ainda que ofereça um panorama interessante sobre a presença/ausência de um cinema negro no Brasil dos anos 1960, o texto de David Neves é questionado contemporaneamente por Heitor Augusto, à luz de reflexões atuais e dos estudos culturais:

Sem me deter nos meandros da análise aprofundada, interessa tanto aquilo que o autor traz à luz - cinco filmes, todos diretamente relacionados ao Cinema Novo ou orbitando ao seu redor -, quanto as perguntas que deixa de fazer: por que "o filme de autor negro é fenômeno desconhecido no panorama brasileiro"? Quais são as condicionais que determinam a aridez dessa paisagem? (AUGUSTO, 2018: p. 150)

Após lançar novas questões a partir da tese de Neves, Augusto (2018) procura iluminar algumas de suas perguntas, trazendo à tona algumas obras que ficaram circunscritas a um “cenário menor” nos textos acadêmicos e nas críticas escritas à época, a exemplo do longa *Um desconhecido bate à porta* (1958), do ator e diretor negro Haroldo Costa. “O que nos leva a uma questão que persiste nas entrelinhas até hoje: o que qualifica um negro que dirige um filme como um autor negro?” (AUGUSTO, 2018: p. 150). Também nos defrontamos, no corpus do presente capítulo, com essa lacuna no que tange à autoria negra no cinema moderno brasileiro – além do recurso a estereótipos, em alguns casos, na figuração de personagens negros pelos filmes daquele momento histórico.

Os questionamentos de Heitor Augusto, assim como as tentativas de se lidar com o lumpesinato brasileiro, encontram pontos de contato com o texto “Preto-e-branco ou colorido (o negro e o cinema brasileiro)”, de Orlando Senna (1979). Nele, o autor refaz um breve histórico da filmografia brasileira desde as primeiras décadas do século XX, para mostrar como os ciclos regionais de Recife, Campinas e Cataguases trataram de modo pouco incisivo e indiferente as figurações de outras etnias e povos brasileiros (caso dos negros e indígenas). Senna (1979) reconhece que o cinema brasileiro da época ignorava a campanha de importação da “albumina branca”⁶⁸, sendo impermeável à questão racial e refratário ao fenômeno cultural etnocêntrico da jovem República:

A primeira fase do Cinema Brasileiro ignora (...) que os imigrantes europeus estavam chegando para suprir o mercado de trabalho criado com a Abolição e que estes imigrantes, ocupando o centro do sistema de produção,

⁶⁷ São elas: *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1963), *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1959), *Esse mundo é meu* e *Integração racial* (Paulo César Saraceni, 1964). No presente capítulo, discutiremos o filme de Sergio Ricardo.

⁶⁸ Lei de ação afirmativa de 1920, de caráter supremacista branco e de cunho racista, que abria espaço para imigração de europeus, com o intuito de “embranquecimento” da população brasileira.

empurravam o negro para a periferia deste sistema. Neste período são fixados pela classe dominante os mecanismos seletivos através dos quais a sociedade brasileira do século XX reduz as chances do negro na escala social. É quando o poder oligárquico trata de criar novos e mais eficazes empecilhos ao surgimento de uma consciência étnica e de classe entre os negros, procurando estratificar a situação desorganizada e submissa a que foram lançados após a Abolição. É quando a discriminação, principalmente no âmbito educacional, se consolida como instrumento de dominação ideológica - um princípio sistemático é estabelecido: a ascensão massiva do negro na escala social jamais será viabilizada; a ascensão individual é possível, contanto que renda dividendos ao sistema. É quando os cartórios e repartições públicas se esmeram na divisão da grande massa negra em mulatos, morenos, pardos, caboverdes, roxos etc. É quando surge, premente, a necessidade de uma teoria irrefutável sobre o mestiçamento a fim de evitar atuações coletivas dos negros, como a Frente Negra. Mas este país não existe para o Cinema (SENNA, 1979: p. 214).

O próprio cinema parece, assim, não apenas ignorar, mas refletir tais políticas sociais de retenção da participação de outras etnias na força de trabalho do país, o que explica, junto ao racismo estrutural, as dificuldades para se encontrar filmes dirigidos por cineastas negros ou protagonizados por atores negros até meados da década de 1950.⁶⁹ Há uma incidência maior dessa participação nas chanchadas e pornochanchadas, mas, muitas vezes, as figurações negras são periféricas, tipificantes ou objetificantes. A presença de Grande Otelo como um dos maiores atores do país só reforça como essa ascensão se dá de um modo individual e limitado. Algo que se altera, expressivamente, no Cinema Novo, com a presença mais marcante e política de atores e atrizes negras, alguns deles presentes nas cenas discutidas na constelação deste capítulo (caso de Grande Otelo, Antônio Pitanga, Waldir Onofre e Haroldo de Oliveira).

Para Orlando Senna, frente a um certo paternalismo presente em algumas obras do Cinema Novo, Nelson Pereira dos Santos surge como uma indicação segura a se seguir a partir de *Rio 40 graus* e *Rio zona norte*. Mas, ainda que não paternalistas, seus filmes reproduziam, para Senna, um sintoma frequente em outras obras do Cinema Novo: “denunciar a exploração de que é vítima o negro, mas sem se deter em uma análise racial, uma vez que o negro está englobado na massa multirracial dos pobres e oprimidos” (SENNA, 1979: p. 216).⁷⁰ Algo que se

⁶⁹ Destaquemos dois filmes pioneiros na abordagem da temática negra: *Moleque Tião* (José Carlos Burle, 1943), um dos primeiros trabalhos fílmicos de Grande Otelo; e *Também somos irmãos*, pioneiro na abordagem mais frontal e direta das questões do racismo no Brasil.

⁷⁰ A caracterização dos dois primeiros filmes de Nelson Pereira dos Santos por Orlando Senna acaba por incorrer em certo exagero, tendo em vista que o cineasta faz uma incursão fortemente conectada à cultura afro-brasileira nos dois filmes, sobretudo ao trazer como cenário a favela, as escolas de samba, as ruas da cidade, além das temáticas religiosas, e o futebol. Não nos parece que há, sobretudo em *Rio 40 graus*, uma tentativa de subsumir a cultura negra em uma massa multirracial e social de pobres e oprimidos, tal como expõe Senna em sua argumentação.

atualiza, certamente, em filmes como *Esse mundo é meu*, com o personagem do engraxate vivido por Antônio Pitanga, e *A grande cidade* (1966), em que Carlos Diegues apresenta uma miríade de personagens urbanos, alguns deles recém-chegados à cidade (o *lumpen* Calunga, a migrante Luzia, o contraventor Jasão e o pedreiro Inácio). Personagens que – mesmo que os filmes não enfatizem a questão racial – oferecem o quadro social de um país historicamente marcado pela exploração de indígenas, negros e migrantes que, mais contemporaneamente, partem do Nordeste em direção ao Sudeste do país (como Luzia, Jasão e Inácio). Voltaremos a eles, adiante.

4.2 O céu e a areia de Copacabana: onde residem a luz e a escuridão

Ainda que reconheça os temas regionais que aparecem no retrato da vida dos jangadeiros em *Aitaré da praia* (Ciclo do Recife, 1925), Paulo Emílio Sales Gomes (1960), em *Uma situação colonial?*, afirma que as tentativas brasileiras de ficções orientadas pela realidade acabaram por malograr até o início dos anos 1950. Para o autor, os esforços de se orientar pela estética neorrealista, ainda que não tenham conseguido se estabelecer ao fim e ao cabo, teriam criado “condições para o florescimento de algo totalmente novo na consciência cinematográfica brasileira: o gosto da realidade” (SALLES GOMES, 2016: p. 60-61). “Gosto” que se adensa, especialmente, a partir dos filmes de Nelson Pereira dos Santos, considerados, por diversos autores, como as obras na origem do Cinema Novo.⁷¹

Não por acaso a aproximação ao neorrealismo italiano que, nas palavras de Mariarosaria Fabris, “ao livrar-se dos cenários artificiais dos anos 30 (...), redescobria a paisagem italiana e nela reintegrava o homem” (FABRIS, 1994: p. 26). A autora ressalta que o projeto neorrealista, coletivo e utópico, foi movido por uma comunhão política e cultural que impulsionou o povo italiano durante a Resistência ao fascismo. Ainda que não tenha durado muitos anos na Itália, o movimento foi apropriado, em países em desenvolvimento, como importante instrumento de aproximação, representação e leitura de suas respectivas realidades sociais – caso do Brasil.

Mas filmes brasileiros anteriores à emergência neorrealista já apresentavam elementos em afinidade com a proposta do novo cinema italiano: filmagens em locações e

⁷¹ Nas bordas do Cinema Novo, Salles Gomes destaca alguns filmes que se sobressaíram na lida com a realidade brasileira, valendo-se de formas próximas do neorrealismo italiano e compartilhando características de um cinema moderno que emergia, naquele momento, em diversos países do mundo: caso de *Vereda da salvação* e *A hora e vez de Augusto Matraga* (SALLES GOMES, 2016: p. 165).

ambientação mais pobre, identificada com as classes proletárias, por exemplo.⁷² Mesmo que ligados aos estúdios produtores de chanchadas, alguns filmes já traziam aquela que é considerada pelo crítico italiano Guido Aristarco (1983) a principal novidade do neorealismo italiano: a epifania fílmica, entendida como emergência de algo que estava escondido na realidade, em meio às coisas e aos lugares. Como afirma Fabris, na esteira de Aristarco, isso “significava não só trazer para a tela novas realidades, ou seja, temas que ainda não haviam sido objeto de representação (...), como lançar sobre essas realidades um olhar que permitisse ir além da mera aparência das coisas” (FABRIS, 1994: p. 92).

Ao optar pelas filmagens em locações, por sair dos estúdios e se deixar marcar pela realidade distante das favelas e da zona norte, as obras que carregam mais fortemente os preceitos do neorealismo no Brasil, ainda nos anos 1950, são *Rio 40 graus* e *Rio Zona Norte*. A opção pelos deserdados da sorte, de acordo com Mariarosaria Fabris (1994), e a escolha por uma técnica e um estilo que lhe permitiram uma captação mais imediata da realidade, fizeram com que Nelson Pereira trouxesse para a tela personagens ausentes, até então, do cinema brasileiro: “a gente do povo” (FABRIS, 1994: p. 82).

Em *Rio 40 graus* (1955), Nelson Pereira dos Santos traça toda uma cartografia do Rio de Janeiro (do morro ao asfalto), cidade que será percorrida pelos trabalhadores informais nas cenas consteladas no presente capítulo. Na construção dos personagens, o cineasta buscou, entre outras referências, a literatura de Jorge Amado. Em *O chão da palavra*, José Carlos Avellar resgata uma fala de Nelson Pereira dos Santos sobre essa relação:

Por trás dele está o Jorge Amado de *Capitães de areia*, o Jorge daqueles meninos de rua que vão para a praia, tentando viver, correndo atrás das coisas, brigando com a polícia. O livro se passa na Bahia, eu inventei a história aqui no Rio de Janeiro. Mas tomei emprestado do Jorge muitos personagens, e principalmente o ambiente da favela - sem me dar conta disto na hora em que fazia o filme. (AVELLAR, 2007: p. 6)

Esses aspectos da realidade carioca, do morro, conveniados às estruturas formais e narrativas do filme (que se constrói por meio de um mosaico de situações e uma miríade de personagens), reforçam o caráter popular da obra, com seu retrato dos modos de vida de uma

⁷² Caso de *Moleque Tião*, *Favela dos meus amores* (Humberto Mauro, 1935), *João Ninguém* (José Carlos Burle, 1944), *Vidas solitárias* (José Carlos Burle, 1945), *Gol da vitória* (José Carlos Burle, 1946), *Também somos irmãos*, *É proibido sonhar* (Moacyr Fenelon, 1943), *Luz do meu bairro* (Moacyr Fenelon, 1945) e *Tudo azul*, como reconhece Paulo Emílio Salles Gomes: “Neste período, a recém-fundada Atlântida foi a companhia de maior importância (...). Estreia com *Moleque Tião*, filme que deu o tom das primeiras produções: procura de temas brasileiros, relativo cuidado na fatura dos trabalhos” (SALLES GOMES, 2016: p. 159).

juventude nascida e criada no morro, e que tem o asfalto como ganha pão em seu dia a dia. Algo que é notado por Glauber Rocha em sua *Revisão crítica do cinema brasileiro*:

Rio 40 graus era um filme popular, mas não era populista; não denunciava o povo às classes dirigentes, mas revelava o povo ao povo: sua intenção vinda de baixo e para cima, era revolucionária e não-reformista. Suas ideias eram claras, sua linguagem simples, seu ritmo traduzia o complexo da grande metrópole: o autor estava definido na *mise-en-scène*. O jovem não se interessava pela experiência formal: seu lirismo, se discursivo nas relações miseráveis de um garoto pobre com uma lagartixa, era autêntico. Uma sinceridade a toda prova: uma criação sofrida, às vezes inábil, mas despida de pretensões na busca da verdade. Sentia-se, pela primeira vez no cinema brasileiro (e em nossa literatura só comparável a Graciliano Ramos- escritor que o influenciou na medida que Verga influenciou os neorealistas italianos) o desprezo pela retórica; desfeita a confusão entre realismo e pitoresco (erro de *Agulha no palheiro*), o que se procurava era o retrato sem retoques de uma realidade cruel. (ROCHA, 2003: p. 105)

Essa realidade afirmada por Glauber Rocha é a de uma cidade cindida socialmente, mas que apresenta no seu cotidiano a convivência de classes em um mesmo espaço: o da praia e das ruas de Copacabana. Interessante notar que a maioria dos filmes que compõem o corpus desse capítulo se inicia com tomadas áreas ou do alto do morro, mostrando o Rio de Janeiro de cima. Algo que acontece em *Rio 40 graus* e se repete, praticamente uma década depois, em *Fábula... meu lar é Copacabana* (1964). Além das tomadas do alto, os dois filmes guardam entre si semelhanças no modo como retratam a vida no morro, com ênfase especial nas crianças que ali residem. São figuras cujas vidas são marcadas pela divisa nebulosa entre a experiência lúdica e o trabalho. A sobrevivência passa por um certo componente lúdico que turva algumas das intempéries de uma vida difícil e vulnerabilizada. Algo que perpassa os corpos dos cinco vendedores de amendoim do filme de Nelson Pereira dos Santos e do quarteto de amigos do longa de Arne Sucksdorff. As obras se constroem, especialmente, a partir desse universo infantil que já deflagra, contudo, um percurso de vida marcado pela violência e pela luta de classes: são crianças trabalhadoras.

Do alto do morro da Babilônia se avista o mar de Copacabana. Em *Fábula...meu lar é Copacabana*, o significado de casa é duplo e paradoxal: compreende a extensão territorial que vai da favela à praia e é também lugar nenhum. No início do filme de Arne Sucksdorff, crianças brincam no topo do mundo (*Figura 31*). Empinam pipas e brincam com pedregulhos, restos de madeira e de metal. Tudo pode ser improvisado como brinquedo e brincadeira. O contato das crianças com a natureza é elementar⁷³, como pode ser observado na empolgação com que

⁷³ A obra de Arne Sucksdorff é fortemente marcada pelos entrelaçamentos entre figuras humanas e a natureza. Em seu primeiro longa-metragem, *A grande aventura (Detstoraäventyret, 1953)*, dois garotos

Jorginho - um dos meninos moradores da favela e órfão – pega nas mãos um pequeno louva-deus. A narração em sueco, na voz do próprio Sucksdorff, revela o olhar ao mesmo tempo aguçado e encantado de um cineasta nórdico em relação aos ambientes por onde transitam os personagens: “Paulinho arrasta seu carrinho na feira. Lici encontrara um mamão menos estragado debaixo de uma barraca. O novo dia prometia ser bom.” A narração em *off* se intercala com as imagens de Paulinho, que empurra seu carrinho de madeira entre os corredores de uma feira e Lici, que, na calçada, ensaia passos de dança enquanto carrega consigo o que foi possível trazer dos restos do comércio local. Enquanto isso, o irmão caçula dos dois, Jorginho, e seu amigo, Rico, estão na praia de Copacabana, onde tentam ganhar uns trocados através de algumas artimanhas: “Enquanto isso, Jorginho e Rico estavam decididos a ganhar a vida da maneira mais agradável possível. Grudaram o pó de vidro na linha de sua pipa. Com isso, era mais garantido cortar a linha das pipas dos meninos com os quais iriam duelar.”



levam para suas casas uma lontra e cuidam dela até que o animal acaba por ser descoberto pela família. Instaura-se ali uma relação complexa entre homem e animal. Em *Fábula... ou Meu lar é Copacabana*, Rico captura um louva-deus e este se torna, mais do que um animal de estimação, também um amuleto. Em seu segundo longa-metragem, *A fera e a flecha (Em Djengelsaga, 1957)*, novamente o tema da natureza, com o conflito entre um morador dos arredores de uma floresta e os caçadores que a frequentam. Temática que se repete em outro filme, *O menino na árvore (Pojken i Trädet, 1961)*. Convidado pela Unesco, através de um programa de intercâmbio cinematográfico entre Europa e países periféricos, Sucksdorff aporta no Brasil em 1962 e ministra um curso para jovens cineastas brasileiros, dentre os quais estavam Eduardo Escorel, Joaquim Pedro de Andrade, Vladimir Herzog, Alberto Salvá, Antônio Carlos da Fontoura e José Wilker. Após realizar *Fábula*, o cineasta conhece o Pantanal mato-grossense e lá decide se estabelecer. A partir de então, todos os seus filmes passam a ser realizados em Mato Grosso, e as temáticas naturalistas e ecológicas se reforçam ainda mais.





Figura 31: Sequência do alto do morro – *Fábula*

Cheios de malandragem, caminham com um gingado descompromissado, para colocar em prática o estratagema. Enquanto Jorginho empina sua pipa e corta a linha das pipas dos outros meninos da praia, Rico as recolhe na areia e começa a vendê-las por um preço menor que o do vendedor ao lado. A montagem do filme apresenta um dinamismo fiel à empresa dos dois garotos. Vemos as pipas no céu, a linha que se corta, o *close up* nos rostos sorridentes de Jorginho e Rico, e nos rostos tristes dos outros rapazes. Em seguida, a face desconfiada do vendedor, vivido por Flávio Migliaccio. Vendo seu empreendimento sob risco, ele decide denunciar os meninos para um policial. Esse é o começo de um conflito generalizado, que só tem fim pela intervenção pacificadora de um morador de rua.

A sequência toda, pelo dinamismo expresso pela montagem, na articulação entre as pipas no céu e os rostos maravilhados das crianças, adquire um componente onírico, transfigurando o realismo do filme em forma poética que elabora os modos de vida dos personagens. A atmosfera onírica reforça o compartilhamento da infância pelos quatro protagonistas – fase da vida em que a fantasia se imiscui nas brincadeiras, e o “faz de conta” não caracteriza um estado à parte o cotidiano, como lemos em Freud (1908). Mas quão resistente será a fantasia, no mundo de crianças trabalhadoras?

Jorginho, Rico e Lici são acompanhados pelo morador de rua e por um vendedor de balões (que dormia, embriagado, na areia da praia) até a entrada do morro. O trânsito é infernal e as dificuldades na travessia da avenida são grandes. Aí se dá uma das sequências mais fortes do filme. Os meninos sobem para o morro e escutam o barulho de um carro que tenta frear, mas não consegue. O corte conduz à imagem dos balões, que ganham o céu, representação da morte sem corpo e da dignidade daquele que poucas vezes tem voz, mais um rosto anônimo nas areias da praia. A operação de montagem quebra com o encantamento da diversão com as pipas e traz de volta, para o espectador, a realidade dura dos personagens, que tentam sobreviver, dia após dia, entre o asfalto e o morro.

A vida dos quatro se encontra nessa zona mista que vai da favela à praia. Dormem onde é possível - num casebre mal-ajambrado do morro ou numa cama improvisada em um barquinho de pesca deixado ao léu nas noites de Copacabana. Vivem no limiar da sobrevivência e da liberdade, em meio ao caos urbano. Paulinho é um arrimo para a sustentação dos irmãos. Carrega na expressão do rosto a carga da responsabilidade pelo trabalho. Jorginho, ao contrário, tem em seu largo e constante sorriso um certo descompromisso com o futuro – talvez porque ainda tenha a possibilidade de sonhar, já que Paulinho lhe garante o sustentáculo e é um primeiro anteparo a proteger dos problemas do mundo.

Arne Sucksdorff, ao escolher narrar a história de quatro crianças sem lar e sem família, procura, em boa medida, dar visibilidade a esses rostos apagados. Se não tivessem como lar a praia de Copacabana, muito provavelmente estariam relegados a uma instituição reformatória, como a de Caxambu, tão temida por Rico, que lá esteve em algum momento de sua vida e para onde não deseja retornar nunca mais. Copacabana é a antípoda de Caxambu, logradouro de liberdade e de resistência dos quatro jovens.

Em *Rio 40 graus*, um pouco diferente de *Fábula*, não há dicotomias tão marcantes como Copacabana e o reformatório de Caxambu, muito embora a oposição entre morro e asfalto seja trabalhada de diversas maneiras. Assim como ocorre com o quarteto que sai do morro da Babilônia para a praia a fim de ganhar a vida, os cinco vendedores de amendoim transitam por locais diversos do Rio de Janeiro em busca de sua subsistência. Em um domingo quente do verão carioca, Zeca, Sujinho, Jorge, Paulinho e Xerife, além do trabalho para o próprio sustento (contribuindo com a renda familiar), planejam comprar uma bola de futebol com o dinheiro extra que podem angariar em seus ofícios. Os cinco percorrem diversos pontos turísticos da cidade: desde a praia de Copacabana, passando por Pão de Açúcar, o Corcovado, até o estádio do Maracanã. Além disso, Jorge precisa conseguir ainda mais dinheiro para ajudar com os remédios da mãe, que se encontra enferma em sua casa.

O infortúnio marca parte das trajetórias de vida e trabalho das cinco crianças. Jorge, instantes depois de chegar a Copacabana, leva um esbarrão de um transeunte e vê todo o seu produto de venda cair no mar. Precisa pedir esmolas para obter a fêria necessária para o tratamento da mãe doente. Seu percurso do dia sumariza a experiência de um jovem lúmpen: de vendedor informal a pedinte, ele busca os modos possíveis de sobrevivência. Acaba, infelizmente, por ser atropelado por um automóvel. Ao tentar se desvencilhar de outros garotos que tentam lhe assaltar, Jorge acaba por falecer no meio do asfalto quente do Rio de Janeiro. A partir dessa sequência, emblemática das condições de vida dos desafortunados,

Mariarosaria Fabris oferece um importante paralelo: com a cena da morte da personagem Pina, em *Roma, cidade aberta* (1943), de Roberto Rossellini:

Da tensão expressa pelo rosto de um torcedor negro, que a câmara parece acuar em primeiro plano, passamos para a apreensão de Jorge, que, encurralado por seus perseguidores, tenta alcançar um bonde para se livrar deles, numa sequência muito bonita que, em sua construção, lembra a da morte de Pina em *Roma, cidade aberta*: a personagem se desvencilha dos atacantes (soldados no filme de Rossellini / garotos no de Nelson Pereira dos Santos), a alternância de planos entre a pessoa que corre (Pina / Jorge) e o meio de transporte que procura alcançar (caminhão / bonde), a personagem enquadrada a partir do veículo, a morte que interrompe a corrida, o corpo caído de costas no asfalto (em *Rio, quarenta graus*, esse último plano está deslocado, constituindo uma sequência à parte). (FABRIS, 1994: p. 120)

Enquanto Zeca e Xerife, mais experientes e líderes da turma, conseguem, através de um ou outro tipo de malandragem, lograr êxito em seus intuitos, Sujinho, na evidência de uma sociedade marcada pelo racismo e pelo preconceito de classe, acaba capturado por um policial, que o leva de volta à favela. Conduzido com força pelo braço, expõem-se em cena as humilhações cotidianas às quais corpos como o de Sujinho são submetidos no dia a dia.

Por fim, a trajetória dos pequenos trabalhadores *lúmpens* se encerra com a de Paulinho. O mais jovem de todos é atravessado pela inocência e por sonhos lúdicos. A principal sequência que ele protagoniza é povoada de um componente onírico que pode ser aproximado ao início de *Fábula*. Tão logo combinam de comprarem juntos a bola de futebol, Paulinho é cobrado por um dos outros garotos mais velhos sobre o repasse de dinheiro que ganhara no trabalho. Quando Xerife, o de maior idade, tenta alcançar o bolso do menor, descobre, lá dentro, uma lagartixa, Catarina.⁷⁴ Decepcionado, joga a lagartixa no chão. Catarina, assustada, adentra o parque da Quinta da Boa Vista, o que preocupa Paulinho, que invade o local no intuito de recuperá-la. Depois de quase ser devorada por uma ave, Catarina retorna para a segurança de seu dono. O garoto percorre os espaços do local, encantado com os animais que observa. Há uma atmosfera onírica que toma conta da cena, através da utilização de uma trilha idílica e da concatenação dos planos pela montagem. Alternam-se quadros dos diversos animais, com câmeras subjetivas em *contra-plongée* que apresentam as

⁷⁴ Mariarosaria Fabris (1994) chama a atenção para como o líder do bando de garotos, Xerife, adota, muitas vezes, uma postura autoritária perante o restante do grupo. Há um cenário de exploração dentro do próprio universo de classe. Xerife, diferente dos outros meninos, não vende amendoim e não trabalha em outras funções. Ele administra o que lhe chega, cobra uma espécie de soldo de cada um deles e se aproveita da disparidade de forças para alcançar o que quer. Ela traça uma comparação bem-vinda com *Ladrões de bicicleta* (*Ladri di bicicletta*, 1948), de De Sica, ao apresentar o outro lado da moeda da solidariedade interclasse: “os pobres, para sobreviverem, têm que se roubar entre si” (BAZIN, 1962: p. 49).

copas das árvores contornadas pela luz solar. O sol compõe esse universo de sonho e encantamento. A sequência oferece diferenças nos procedimentos estéticos e narrativos do filme, que investe na construção de uma operação narrativa em terceira pessoa. Na sequência da caminhada de Paulinho, a adoção de planos subjetivos, que compartilham conosco o olhar do personagem, acaba por quebrar com a perspectiva que, em geral, prevalece na obra. De acordo com Fabris:

É importante salientar desde já que, embora a câmara siga os itinerários aparentemente propostos pelos meninos, não é a partir de seu ângulo de visão que capta a realidade que eles vivenciam, seja no morro, seja na cidade, pois, na verdade, por trás dela, está escondido o narrador onisciente, cuja pretensa neutralidade se relativiza. (FABRIS, 1994: p. 97)

Quando observa o serpentário, uma mão surge no enquadramento e segura o ombro do garoto. Ele se assusta. O porteiro toma-lhe a lagartixa e a lança para as cobras. Enquanto o vendedor de amendoim é expulso do local, a cobra devora a pequena presa. A cadeia alimentar animal oferece metáfora para as relações entre os garotos do morro. Os mais velhos, dominadores, se aproveitam do poder que lhes é conferido para tirar proveito dos mais jovens. A cena também figura uma espécie de expulsão do paraíso da infância, uma vez que os garotos negros e pobres são sistematicamente excluídos, no asfalto, dos locais onde desejam estar. Enquanto Paulinho, em primeiro plano, é retirado do parque pelo porteiro, vemos, na profundidade de campo, outras crianças, brancas e pertencentes a uma outra classe social, que adentram alegremente o zoológico da Quinta da Boa Vista. Evidenciam-se, em um só plano, as relações desiguais raciais e de classe presentes na cidade. Fabris traça uma comparação importante entre a privação do paraíso para o menino e a parábola de Adão e Eva:

A entrada de Paulinho no jardim zoológico representa a passagem de um espaço público para um espaço privativo, comunitário tanto quanto o outro, mas proibitivo à população pobre que, com seus andrajos, poderia conspurcar o cenário burguês. A expulsão do menino, enquanto uma cobra devora Catarina, evoca a condenação divina lançada sobre Adão, “comerás o pão com o suor de tua fronte”⁷⁵, pois, como este, ele também é excluído do paraíso terrestre⁷⁶ (os três planos dedicados à serpente confirmam essa ideia), onde, por alguns momentos, fora apenas uma criança, para cair numa dura realidade que o obriga a se tornar prematuramente adulto e ganhar o seu sustento, renunciando à infância, que, dessa forma, parece destinada só às crianças bem vestidas que passam por ele entretidas em suas brincadeiras. (FABRIS, 1994: p. 97)

⁷⁵ Bíblia Sagrada, São Paulo, 1967, p. 27.

⁷⁶ Assim como também o são os quatro personagens principais de *A grande cidade*, que não podem usufruir das benesses e belezas da cidade do Rio de Janeiro.

Em *Fábula*, também há uma hierarquia entre as crianças e os adolescentes no morro. Assim como Xerife é uma espécie de chefe dos mais novos, o mesmo se passa com Feijoadá na Babilônia. Há sempre negociações entre os que ali estão. Esse *status quo* é contraposto às imagens idílicas e inocentes dos meninos em contato com a natureza. Já no começo de *Fábula*, vemos, do alto do morro, a praia e a natureza exuberante do Rio de Janeiro como plano de fundo. Uma pipa rasga o céu azul e solar. Quem a conduz é o garoto Jorginho, que percorre os espaços abertos do alto da favela. Em dado momento, ele encontra um louva-deus, que repousa sobre uma planta. A sequência do contato de Jorginho com o animal se assemelha à de Paulinho e sua lagartixa (*Figura 32*). Uma trilha musical invade a cena, enquanto os planos mais fechados e o olhar do menino conferem à sequência um clima de devaneio – uma “imersão” onírica a partir de um elemento da realidade imediata. Se Paulinho guarda Catarina em seu bolso, a fim de protegê-la e guardá-la, Jorginho brinca com o inseto, que percorre seu corpo. Em dado instante, perde o controle, o louva-deus atravessa suas costas e o garoto se assusta. Sai correndo, chega até o amigo, Rico, que deposita o inseto em um saco de papel. Mantém, assim, o animal como de estimação, assim como ocorre com a lagartixa no filme de Nelson Pereira dos Santos.





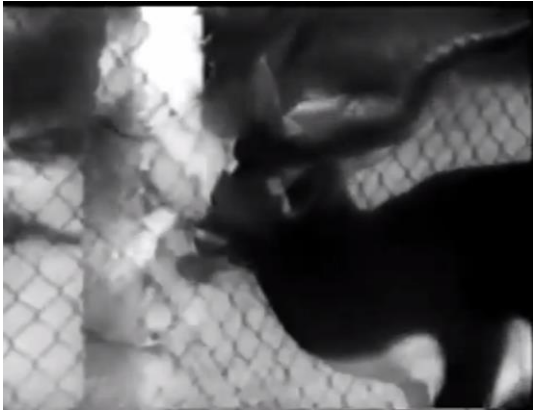


Figura 32: Sequência Quinta da Boa Vista – Rio 40 graus

Em ambas as sequências, a natureza e os animais são responsáveis por tirarem, provisoriamente, os meninos trabalhadores informais de seu estado cotidiano, deslocando-os para um momento de contemplação e fuga, operando um pequeno rasgo na realidade em que vivem. Só são retirados desse novo estado por uma interferência que vem de fora. No caso de Jorginho, do louva-deus que foge do seu controle; no de Paulinho, da mão do porteiro que o reprime. As duas sequências trazem instantes que se aproximam do “totem” benjaminiano representado pela lontra em seu tanque no zoológico, que ele visitava na infância em Berlim. Para associar as imagens e o conceito, abrimos um breve parêntese teórico.

O pesquisador Maurício Lissovsky (2014) elege dois animais totêmicos que remetem ao estatuto da temporalidade na obra de Walter Benjamin: o tigre e a lontra (ligada à infância do pensador, quando ele visitava o zoológico e aguardava o aparecimento da lontra no tanque escuro de água). Os dois totens seriam, para o filósofo alemão, guardiães do tempo, e estariam diretamente ligados ao seu modo de conceber a história. Ambos constituiriam, juntos, o conceito benjaminiano de imagem dialética e de origem: o tigre representa o salto, a irrupção do acontecimento; a lontra diz respeito à espera, ao lampejo. “No salto, o tigre *di-visa*um acontecimento na cadeia, espirra-o como à pedra de fecho de uma catástrofe única” (LISSOVSKY, 2014: p. 14). Ainda de acordo com Lissovsky, “enquanto o tigre reina sobre a interrupção, a lontra domina a fugacidade” (LISSOVSKY, 2014: p. 15). Elabora-se, então, nesta dialética, o tempo como descontinuidade, percebido pelo estabelecimento de um anacronismo. O tigre espreita, enquanto a lontra é aguardada em seu instante fugaz. O paradoxo se estabelece e é descrito por Lissovsky como “aquilo que é fugaz só se torna perceptível na interrupção; e só é passível de interromper o que se faz notar na sua fugacidade. E, no entanto, fugaz é precisamente isso que não se pode interromper” (LISSOVSKY, 2014: p. 20).

A imagem dialética seria, assim, constituída pela mônada e pela montagem no trabalho com o fragmento. Para Benjamin, é pelo fragmento que a história se constitui. O tempo hegemônico (linear e cronológico) seria tomado ao revés sob a forma do anacronismo. O escovar a história a contrapelo⁷⁷ apareceria, desta maneira, na forma de um vestígio, de um lapso. O salto do tigre, que aguarda o surgimento fugaz da lontra. Todavia, o tigre benjaminiano não é dotado de extrema rapidez e está sempre um instante em retardo. Aquilo que Roland Barthes (1984) reconhece em sua formulação sobre a fotografia: “Isso foi, eis!” O gesto moderno é este da irrupção, daquilo que já foi e é, ou, para Benjamin, daquilo que

⁷⁷ In: BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2008, p. 222-234.

poderia ter sido. O que permanece na imagem é um traço, um vestígio, depois que o passado já passou. O trabalho da montagem estaria relacionado a esses vestígios e a essa dobra. O lampejo da imagem advém do gesto disruptivo e define para Benjamin a origem. A nosso ver, a interrupção da realidade do trabalho (ou da diversão, no caso de Jorginho) para observar e devanear em um espaço/tempo, funcionariam como essa *mônada* no cotidiano dos garotos, tanto em *Rio 40 graus*, quanto em *Fábula*.

O passeio encantado de Paulinho pelo zoológico da Quinta da Boa Vista funciona como um pequeno lampejo de contemplação e sonho na vida dura do vendedor de amendoim de *Rio 40 graus*. Uma pequena irrupção em seu cotidiano – interrompida, todavia, pela presença do porteiro, que quebra com a *mônada* do personagem. O mesmo se dá com Jorginho, em *Fábula*, no instante em que a brincadeira com o louva-deus termina, ou no atropelamento e morte do vendedor de balões. Ambos encerram parênteses em que a fantasia impera, para devolvê-los ao universo do trabalho e ao mundo adulto, que lhes retira, dia a dia, algo do ludismo da infância.

Cabe notar, assim, que, diferente das sequências oníricas de personagens adultos, os “parênteses” fantasiosos dos pequenos trabalhadores *lúmpens* de *Rio 40 graus* e *Fábula* figuram um estado infantil (de indissociabilidade entre real e imaginário) que deveria dar o tom de seus cotidianos. O “estado onírico” que caracteriza a própria infância é, contudo, pela desigualdade racial e de classes, tornado “exceção” em suas vidas. Romper o “sonho implicado” (no sentido de Deleuze) é, nesse sentido, encurtar a própria infância, violada pelos imperativos da sobrevivência. Vulneráveis entre os vulnerabilizados, as crianças trabalhadoras – e seus sonhos interrompidos – expõem algo que será frequente nas figurações do lumpesinato: a pressão do cotidiano, que aborta ou destitui o sonho.

4.3 O narrador e o morro: a música como sobrevivência

“Partido alto, eu já disse, é a expressão mais autêntica do samba.” A frase anterior, dita no ritmo sincopado de um cavaquinho, revela aquilo que seu autor, Mestre Candeia, acredita ser o modo de construção poética e musical dos verdadeiros narradores do morro, que versam sobre os sentimentos locais através da palavra improvisada. Em *Partido alto* (Leon Hirszman, 1982), Mestre Candeia explica as origens e formas deste tipo de samba. O partido alto nasce do improviso dos versos e se assemelha com o repente nordestino. Todavia, tem como guia o ritmo marcado pelo cavaquinho e as improvisações do prato e da percussão. Trazido da Bahia e desenvolvido no morro carioca, atinge um lugar consistente na cultura local

e embala as tardes e noites regadas a samba e a cerveja, nos momentos de diversão do trabalhador nos finais de semana, como vemos no documentário de Hirszman. Na casa de Manacéa (um dos lugares de reunião de sambistas da Portela), os bambambãs do partido alto se reúnem em torno de uma mesa do quintal e glosam a respeito do samba, tocam e se divertem enquanto o arrebol traduz o dia em noite. Os depoimentos são capitaneados por Paulinho da Viola, que, no *off* da banda sonora do filme, diz de sua infância e de como o partido alto transformou a sua própria vida e lhe deu expressão frente às angústias do mundo. “Quando menino, eu via no partido uma comunhão entre a gente do samba. Era a brincadeira, a vadiagem, todo mundo participava como podia e queria. A arte mais pura é o jeito de cada um e só o partido alto oferecia essa oportunidade.”

O documentário de Hirszman, filmado em 1976 e finalizado no início dos anos 1980, adquire um tom didático importante para a contextualização e explicação sobre o partido alto, ao mesmo tempo em que abre espaço e dá voz aos iniciados e entendidos a respeito deste tipo de samba. Algo notável também no procedimento adotado pelo cineasta alguns anos antes, em *Nelson Cavaquinho* (Leon Hirszman, 1969), ao retratar o cotidiano do grande sambista no subúrbio. A respeito desse último filme, Cristiane Lima, em sua tese sobre a escuta em documentários brasileiros, afirma que:

O filme faz ver a melancolia que domina a expressão no rosto do compositor, sempre com olhar perdido, distante, cabisbaixo. Ao lado dos companheiros de bar, Nelson parece sem lugar; sua postura destoa da dos companheiros que o cercam. Jogando com elementos autobiográficos, o filme superpõe, metaforicamente, a figura da cortesã criada por Alexandre Dumas – emprestada ao eu-lírico da canção – ao perfil melancólico e solitário do sambista. (LIMA, 2015: p. 74)

Ao aproximarmos os dois curtas-metragens de Leon Hirszman, percebemos alguns contrapontos essenciais nos atravessamentos entre os sambas e os sambistas. Se em *Partido alto* existe um esforço didático de resgate do samba, no segundo há uma proeminência do compositor popular nas angústias do cotidiano e do processo de criação. Algo revelado por Cristiane Lima (2015) a respeito da fala de Nelson Cavaquinho ao dizer, no documentário, que a tristeza está presente apenas em suas canções, ainda que tenha vivido acontecimentos difíceis em sua vida.

Nelson Cavaquinho, no retrato de Hirszman, pode ser visto como uma espécie de metonímia de vários outros sambistas do morro. Essa dimensão também é alcançada na ficção, cerca de doze anos antes, em *Rio Zona Norte*. No longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos, Espírito da Luz (Grande Otelo) é um compositor de sambas do morro da

Providência, na cidade do Rio de Janeiro, que sonha com a possibilidade de que grandes cantores e cantoras da época gravem suas composições. Todavia, há percalços na vida de Espírito: por ser um músico autodidata, desconhece a leitura e a escrita de partituras, o que lhe impede de registrar suas canções; o compositor precisa do contato de atravessadores e músicos letrados (normalmente brancos) que lhe abram espaço junto às gravadoras.⁷⁸ Espírito da Luz pode ser visto como um dos últimos “narradores” (para usarmos termos benjaminianos) e a experiência de seus sambas passa pela oralidade e também pelo esquecimento. Nelson Pereira dos Santos, devido a sua amizade com Zé Kéti, leva para o cinema alguns fatos e acontecimentos que se assemelham às experiências de vida do amigo sambista, ainda que a realidade difira da ficção. Ao mesmo tempo, Espírito da Luz se transforma numa representação de diversos outros autores populares que somente anos mais tarde foram lembrados por suas composições, muitas vezes memoradas nas vozes de outrem. Algo que ocorre, inclusive, em *Rio Zona Norte*. De acordo com Hilda Machado: “A expressão não-verbal em *Rio Zona Norte* alcançaria o reino da temática [dos filmes musicais]. Também enquanto tema a música seria uma constante em Nelson Pereira dos Santos e a metáfora que ele tem preferido para falar da criação artística” (MACHADO, 1987: p. 173). A música (em especial o samba) se torna, portanto, um lugar de resgate histórico e discussão de parte da cultura brasileira. Segundo Marcos Napolitano em um artigo a respeito de *Rio Zona Norte*:

A representação da música em *Rio Zona Norte* não é apenas motivo temático, mas homologia dos impasses de um projeto estético e ideológico da esquerda comunista e nacionalista à época. A música é a chave para representar a luta de classes (mas também as colaborações possíveis entre elas) e a luta pela afirmação nacional, questões subjacentes (ou transcendentais) do drama individual de Espírito da Luz. (NAPOLITANO, 2014: p. 78)

A leitura marxista de Napolitano oferece uma visada a respeito das apropriações eruditas do samba naquela época. O personagem Moacir, interpretado por Paulo Goulart, é um músico de formação europeia, compositor sem talento. Resta-lhe tocar violino na orquestra sinfônica da rádio. Moacir é apenas um intérprete e sua função, no percurso de Espírito, seria a de traduzir seus sambas para a linguagem musical cifrada. Moacir faz parte de um projeto modernista da música brasileira com matrizes nacionalistas e folcloristas. Na cena no morro, na qual ele tem contato com a música de Espírito, logo propõe ao sambista uma parceria musical. Ele seria o responsável por registrar em partituras as canções de Espírito.

⁷⁸ Para Mariarosaria Fabris (1994), tanto Maurício (Jece Valadão), quanto Moacir (Paulo Goulart) são duas faces da mesma moeda da exploração: o primeiro a serviço do capital, o segundo da alta cultura.

Após esse primeiro encontro, mais outros dois acontecem entre os personagens. Nos dois encontros iniciais, apressado pela “correria” do dia a dia, Moacir pede para que Espírito compareça à sua casa para que possam registrar os sambas. No terceiro encontro, o sambista é recebido pelo músico em sua casa e o que se segue é um descompasso emblemático entre a erudição e estilização de Moacir e seus camaradas da música erudita e os sambas compostos e escritos por Espírito em sua coleção de papéis gastos.

Outro encontro importante no filme é o de Espírito da Luz com a cantora de rádio de origem proletária Ângela Maria. Ainda que exista alguma conexão entre os dois personagens, dá-se, novamente, um desencontro entre a autenticidade do samba de partido alto feito no morro por Espírito e as exigências mercadológicas dos empreendimentos radiofônicos daquele momento histórico. Espírito consegue cantar para Ângela Maria o seu samba. Realiza seu grande desejo de ver uma composição sua na voz da cantora. O músico é filmado solitariamente em um plano médio, enquanto a cantora aparece circundada por várias pessoas (construção que denota uma espécie de apartamento de Espírito em relação àquele universo). Na expressão de Grande Otelo um encantamento que o transporta de um estado natural a um êxtase próximo ao “sonhar acordado”. O rosto maravilhado do ator é articulado, pela montagem, aos planos de Ângela Maria, que, de olhos fechados, canta prazerosamente a música de Espírito. Ela se entusiasma com a canção e dá a ela uma interpretação própria.⁷⁹

A experiência de Espírito está, portanto, atravessada por três linhas de força em relação aos sambas que compõe: o tradutor (Moacir seria o responsável por traduzir as canções cantadas por Espírito da Luz para partituras), o atravessador (Maurício torna-se o agenciador do sambista no meio musical das rádios, mas o faz sempre de modo desonesto e usurpador) e a intérprete (Ângela Maria transpõe as músicas de Espírito por meio de uma voz mais palatável às necessidades e desejos das rádios da época). Os três eixos reforçam o deslocamento de figuras como Espírito da Luz em uma sociedade que virava as costas para o morro e para corpos negros e marginalizados como os do sambista. Não são poucos os planos em que a subjetiva de Espírito da Luz acompanha alguns dos outros personagens vistos de costas. Por mais que haja uma boa vontade e uma atenção oferecidas por Ângela Maria em relação ao partido alto e à própria figura de Espírito, ela ainda se dá dentro de um modelo tensional que procura reconfigurar os modos artísticos originais, como lemos no artigo de Marcos Napolitano a respeito da negação e preconceito em relação ao samba de partido alto.

⁷⁹ “Apesar da felicidade de Espírito ao ser cantado pela “Rainha do Rádio”, (...) [há] uma tensão entre o samba de partido alto e o samba-abolerado, já sugerido em outra sequência, na qual em uma festa no morro se ouve no rádio o samba “roubado” de Espírito pelo inescrupuloso Maurício (Jece Valadão)” (NAPOLITANO, 2014: p. 81).

Todas as tentativas de se estabelecer no samba são apresentadas como uma espécie de derradeiro sonho do compositor – a visão de um moribundo.⁸⁰ Assim se estrutura o longa, desde o seu início. Espírito da Luz está caído nos trilhos do trem. É encontrado por alguns trabalhadores. Ele está moribundo. Seu rosto é visto em primeiro plano. Uma fusão de imagens nos remete a um espetáculo no morro, no galpão da escola de samba Unidos da Laguna. Um apresentador lamenta a ausência do cantor de rádio Alaor da Costa, mas salienta a presença do radialista Maurício. Ele realiza a abertura do evento. Espírito começa um movimento de regência de um coro da escola, que canta um samba de sua autoria. A montagem alterna planos da atuação do compositor e seu coro, e da comunidade que canta junto a canção, que somente é interrompida por uma tentativa de agressão de um homem a uma mulher. Os ânimos são acalmados e há um retorno para a apresentação. Logo após a execução, Espírito conversa com Maurício, que diz que ninguém gostou do samba. O empresário do rádio abandona o sambista na mesa do bar, onde este observa, solitário, o ambiente. É chamado para uma mesa por outro compositor, erudito, Moacir, vivido por Paulo Goulart, que está presente no local. Sentam-se juntos, e o homem se apresenta como um compositor que também não teve oportunidades de gravar sua música. Diz que pode fazer a partitura das canções de Espírito, que, embora um pouco desconfiado, se mostra aberto à oportunidade. O enquadramento se concentra no rosto de Adelaide, a mulher agredida, que observa. Uma fusão transpõe as imagens do rosto dela ao de Goulart. O sambista canta para ele. É observado por Maurício. Há uma alternância entre os movimentos subjetivo e objetivo que compõem a cena. O modo como é conduzido o restante da cena reforça o seu caráter onírico. Um “sonho-lembrança” *pré-mortem* de Espírito (*Figura 33*). Não um simples *flashback*⁸¹, a nosso ver, mais típico do cinema clássico, mas uma lembrança que se mistura

⁸⁰ Ainda que possamos ler também essa construção, mais convencionalmente, a partir de uma estrutura em *flashback*. Moribundo, Espírito passa em retrospecto acontecimentos marcantes de sua vida.

⁸¹ Pensamos que há uma ambiguidade na articulação entre presente e passado no filme. Se por um lado as memórias emanam da própria subjetividade de Espírito da Luz, por outro, os acontecimentos estão todos presentes no *flashback*: as tragédias da vida do compositor, a morte do filho Lourival, os problemas conjugais com Adelaide, os desencontros, as dificuldades financeiras e de se estabelecer como um sambista reconhecido. Memórias e fantasias se combinam nas lembranças de Espírito logo após o acidente sofrido na linha do trem. Mas gostaríamos de argumentar, a partir de três citações de Mariarosaria Fabris, a respeito do funcionamento do *flashback*, elemento fundamental de muitas narrativas clássicas, mas que ganha outras conotações, mais próximas do que reconhecemos como “realidades” perpassadas pelo onírico, ao ganharem uma camada forte de subjetividade em suas construções, no embaralhamento entre realidade e memória, entre presente e passado:

“O uso do *flashback* (...) permite uma progressão da narrativa em dois planos binários – uma vez que da alternância entre o presente e o passado nasce uma temporalidade única dominada pelo presente – e possibilita a mudança do ponto de vista, pois a história que estava sendo narrada ‘objetivamente’ passa a ser rememorada ‘subjetivamente’” (FABRIS, 1994: p. 157).

com o desejo de sucesso. Um recurso que, possivelmente, não se mostra totalmente fidedigno ao que ocorreu no passado, já que esse é rememorado, portanto, permeado por desejo, esquecimento, imaginação. A fusão que se mistura ao rosto de Espírito compõe um atravessamento de sua trajetória até a queda do trem, subjetivamente evocada. Um delírio investido de lembranças, uma imagem embaçada pela tragédia da vida. Quando chega em casa e manuseia a lâmpada afim de acendê-la, recebe a visita da mulher que fora agredida na escola de samba, e que lhe pede para ficar em sua casa hoje. A imagem do rosto dela se mistura ao de um operário da linha do trem, que parece se compor como campo de visão subjetiva de Espírito, que jaz caído no chão da ferrovia. Os funcionários descobrem papéis nos bolsos do sambista. São os sambas não gravados de Espírito da Luz.



“A passagem linear para a narrativa em retrospecto será sempre pontuada por fusões encadeadas, que reforçam a sobreposição dos dois planos de ‘realidade’ e dotam o filme de uma unidade espacial (pela junção de lugares diferentes: a estrada de ferro e a escola de samba, por exemplo) e temporal (uma vez que o passado invade o presente e se instaura o presente constante)” (FABRIS, 1994: p. 157).

“A problematização da vocalização, o embaralhamento da “conjugação no presente”, a narração dentro da narração dotam o filme de ressonâncias psicológicas que a simples abordagem documental talvez não tivesse permitido. (...) A construção da história do ponto de vista de Espírito se desencadeia a partir de uma fusão em que sua imagem no terreiro se sobrepõe a seu rosto agonizante na linha férrea. A expressão facial do compositor, o barulho do trem que se confunde com uma batucada, a fusão encadeada entre os dois planos são indícios de que estamos entrando no campo da rememoração, ou seja, da narração do que é digno de permanecer na memória” (FABRIS, 1994: p. 159).





Figura 33: Sequência Sonho Pré-Mortem de Espírito da Luz – Rio zona norte

A cena supracitada evidencia a estrutura narrativa do filme, que se alterna entre dois tempos que se misturam e rompem com a linearidade dos acontecimentos: vemos o presente do acidente de Espírito e seu estado moribundo até a chegada ao hospital e os diversos momentos do passado que são lembrados através de *flashbacks* perpassados pela subjetividade do personagem.

Na sequência final do filme, Espírito da Luz se abraça ao poste do bonde apinhado de trabalhadores (*Figura 34*). Ele canta o samba de Zé Kéti que aparece como epígrafe deste capítulo. “Samba meu, que é do Brasil também” é o primeiro verso cantado. O samba, que compartilha autorias para se tornar uma referência musical do país. Em seguida, ele trova mais um verso: “Estão querendo fazer de ti um desprezado, um João Ninguém, só o morro não te esqueceu”. As tensões presentes entre a criação e a veiculação do samba se traduzem nesses versos de Zé Kéti cantados no filme por Grande Otelo. Maurício faz com que Espírito assine um documento no qual ele nega a autoria de um samba gravado por um intérprete da época. Um samba que se torna, assim, sem filiação, e que se transforma em filho bastardo na voz daquele que o canta na rádio.







Figura 34: Sequência Acidente de Espírito da Luz – Rio zona norte

Mas o que ocorre com as suas outras composições? Anotadas em papéis, são guardadas no bolso do paletó de Espírito e encontrados por um mendigo analfabeto logo após a queda do personagem na linha férrea. Preocupado, o mendigo pergunta para um transeunte o que são aqueles papéis. A resposta é a de que são sambas compostos pelo homem que jaz moribundo nos trilhos do trem. O comentário posterior é o de que alguns dos sambas são cantados no Morro da Providência pelos moradores. Há um resgate, uma experiência de narração nos moldes benjaminianos que permanece nessa memória coletiva dos partidos altos, como aparece também nos documentários de Leon Hirszman. Todavia, alguns dos sambas escritos por Espírito da Luz permanecem somente em sua memória ou nos registros de

seus papéis. O mendigo que os encontrou guarda uma pequena parte dessa produção. O mais que resta são rastros na memória de outras pessoas, que podem se desfazer pouco a pouco, com a morte do compositor.

O fim trágico de Espírito da Luz encontra um contraponto na chanchada realista de Moacyr Fenelon, *Tudo azul* (1952). O filme se constrói, assim como *Rio zona norte*, em uma operação de montagem que faz uso contundente do componente onírico (em *Tudo azul* de modo ainda mais explícito), mas de modo um pouco distinto do que acontecia nas estruturas mais clássicas de outras chanchadas.⁸² (Figura 35) Para Fernão Ramos, “*Tudo azul*, com argumento e roteiro de Alinor Azevedo e Henrique Pongetti, é uma crônica sobre um compositor infeliz que vê “tudo azul”, sonhando um dia em que gravará suas próprias composições” (RAMOS, 1987: p. 170-171).

Após tentar a gravação de seus sambas em um estúdio de rádio e não obter sucesso, Ananias, um pequeno funcionário (o personagem vive a dualidade de ser um proletário em seu serviço e um lúmpen enquanto compositor), retorna até sua casa e é interpelado pela esposa, que ralha com ele sobre a sua chegada tarde. Prepara-se para dormir e ajeita o despertador. Um movimento panorâmico se arrasta de seu corpo para percorrer o espaço do quarto, com as várias camas beliche dos filhos mais velhos e o berço, da bebê mais nova. Novo quadro, o personagem se levanta, vai até a filha e relata a frustração que tem por não ter suas canções gravadas e a tristeza com a vida que leva trabalhando no escritório. Volta para a cama para tentar dormir. É acordado pelos demais rebentos, que iniciam uma guerra de travesseiros que em muito lembra a batalha infantil de *Zero de conduta* (*Zéro de conduite*, 1933), de Jean Vigo. A brincadeira atrapalha o sono do pai, que acorda nervoso. A esposa surge e xinga-o mais uma vez. Depois de tudo, ele se mostra desolado.

O despertador toca no outro dia. Ananias toma banho e se prepara para a ida ao trabalho. No escritório, é repreendido pelo patrão por conta de seu atraso. Dá-se uma série de reclamações e humilhações. Após a série de xingamentos, retorna à sala, senta-se à máquina de escrever ao lado da colega de trabalho Maria Clara. Coloca uma pauta musical sobre a mesa e inicia a escrita de uma nova canção. Na sequência, um pequeno devaneio: se vê em um barco junto da colega, a transitar pelas águas de um lago em um parque. Em seguida, uma cena na qual está com Maria Clara a andar de bicicleta e depois na relva, fazendo um

⁸² Embora Fernão Ramos (1987) destaque que o filme *João Ninguém* (1937), de Mesquitinha, já fazia um uso inovador na montagem de um sonho repleto de luzes e cores.

piquenique.⁸³ O devaneio é interrompido pelo patrão, que rasga o papel com a música (essa interrupção patronal lembra muito a de *O canto da saudade*, quando o coronel quebra a sanfona de Gaudino). O atravessamento do patrão no meio do sonho acordado de Ananias é a interrupção da possibilidade do desejo perante o trabalho exaustivo, e revela as intempéries das trajetórias do personagem (assim como as de Gaudino).



⁸³ Esse tipo de devaneio encontra referência forte na obra de Jean Renoir nos anos 1920 e 1930, como, por exemplo, em *Passeio ao campo* (*Une partie de campagne*, 1936).



Figura 35: Sequência Sonho acordado no trabalho de Ananias – *Tudo azul*

A vida de Ananias acumula frustrações e insatisfações, no trabalho e em casa. Vive relações desgastadas no escritório e com a esposa. Sua rotina é marcada pela mesmice das horas que passam no relógio do despertador ou no que fica pendurado na parede do serviço. À noite, ensaia dormir, mas é tomado por um pesadelo que se instaura com a voz do patrão, que lhe sugere suicídio. Há uma ambiguidade na sequência (*Figura 36*), que se elabora no cruzamento entre realidade e sonho. Vemos os pés do rapaz, que calça seus chinelos. Observamos suas mãos, que retiram alguns comprimidos de um frasco dentro da pia do banheiro. Miramos os rostos dos filhos, que são beijados pelo pai. No elevador, o homem se contorce. Chega até o portal de um cemitério. Um ancião o atende. Ananias pede flores para o seu próprio enterro, mas o velho lhe responde que só as fornece em situações de felicidade. Recebe uma rosa do senhor, que diz que ele pode ficar ali naquele paraíso, se quiser. Na porta do banco, recebe um papel de um amigo, que diz ter vindo lhe entregar o ordenado. No caixa, recebe um abono salarial. Em casa, é recebido pela esposa com muito entusiasmo. Há uma mudança no cotidiano de Ananias. Na porta da casa, surge o senhorio, que promete uma reforma no apartamento e uma redução no aluguel. No trabalho, é recebido com um beijo de Maria Clara e é promovido a diretor da empresa pelo patrão, entusiasmado por ele ser ali “o único poeta”. Sua vida se transforma em um musical de chanchada, em um grande sonho de

sucesso. Ao som de “Sassaricando”, ele desfila por um teatro. Nessa longa sequência, que se estende por quase metade do filme, há uma explicitação de um regime onírico, clivagem mais típica do cinema clássico. Ainda assim, resta ambiguidade sobre o que de fato aconteceu com Ananias. Merece destaque, ainda, a duração do sonho, que se estende por um tempo considerável da narrativa, com a “realidade” deliberadamente colocada em segundo plano – mas infiltrando-se no sonho. Nesta longa sequência, uma imagem de sonho atualiza a precedente, o onírico ganhando diferentes camadas e modulações.







Figura 36: Sequência Sonho de Ananias – *Tudo azul*

A “entrada” do real se dá de modo emblemático em uma cena da sequência onírica em que a relação de classes é diretamente tematizada. Ananias toca seu piano, compõe uma música, enquanto é observado por Maria Clara. Ao som das primeiras notas, ela se aproxima. Pede para que ele repita. Começa a cantar “Lata d’água”. Enquanto dança pelo espaço cênico da sala da mansão, a montagem articula imagens documentais de mulheres em um morro carioca. Elas caminham por entre os casebres e carregam, sobre suas cabeças, latas d’água. Há uma alternância entre o rosto da cantora e as imagens pobres do lugarejo periférico.

Em outra cena (*Figura 37*), já no estúdio, surge um musical típico das chanchadas. A montagem mostra Ananias, em sua casa, com o lápis que usa para fazer anotações em uma pauta musical. No estúdio, catadores de papel. A canção fala sobre esse ofício, mais um *lumpen* proletário. Ananias estaria nesse “entrelugar”: entre o compositor de sambas (branco e de classe média baixa) que tematiza a experiência de outros trabalhadores, e o funcionário.

Isso fica evidente na cena em que o personagem está deitado sobre o piano. É acordado pela esposa. Ele se demonstra insatisfeito com a vida que tem. Não se sente pertencente àquela vida de rico e famoso. Vê-se mais conectado aos tipos que surgem em suas músicas. Senta-se novamente ao piano. Começa a tocar. A tela é invadida por um xaxado. No

plano seguinte, de baixo para cima, mãos e rostos de pessoas de pele negra que tocam a tela como se essa fosse um tambor. Inicia-se mais um musical. Nesse momento, tudo se mistura na narrativa. O que seriam esses musicais? Sonhos dentro do sonho? Vazões para as experiências de outros e outras, assim cotejados à própria realidade de Ananias (anterior ao sonho)? No meio do musical, ele surge entre as vedetes. É louvado por seu talento e sucesso, mas faz questão de salientar que não se sente nesse lugar. Quando é circundado por um conjunto de fãs e sai em fuga pelo estúdio, surge, na banda sonora, o som de um despertador. Em um corte típico do cinema clássico, o compositor acorda em sua cama. Todavia, a trilha musical deixa marcas do sonho na cena do despertar. Ele segue até a cozinha. A esposa o provoca comparando-o a um fantasma, dizendo que ele parece ainda não ter acordado. O homem responde que, ao contrário, está bem acordado, muito vivo. Sente-se, pela primeira vez no filme, à vontade com sua situação econômica e de vida. Infiltrado por um mal-estar relativo à ascensão social e ao estrelato, seu sonho lhe permitiu se reconciliar com própria realidade, constatando (e afirmando) um lugar de classe.





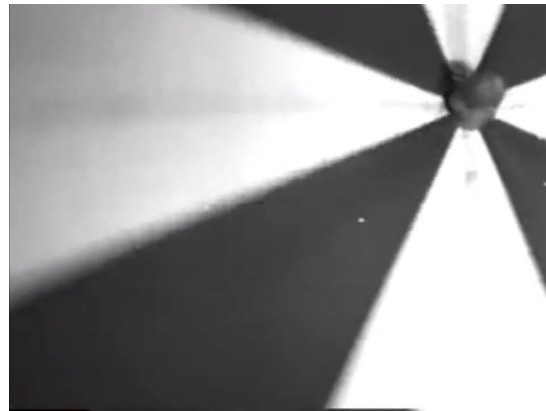






Figura 37: Sequência Despertar de Ananias – *Tudo azul*

Há, como em muitas produções da época, um investimento em um *happy end*. Todavia, Fenelon o faz a partir de nuances de classe social, de um sonho impossível e de uma vida comezinha com suas idas e vindas. Ainda assim, se comparada com a de Espírito, a vida de Ananias pode ser considerada bem mais tranquila. Há diferenças raciais e de classe em jogo. Enquanto Ananias, ainda que viva em um pequeno apartamento com toda a família, que se apinha em um único quarto, mora em um logradouro de classe média, Espírito da Luz habita um casebre na favela, tem dificuldades financeiras e se vê em contato direto com a violência que acaba por levar seu filho Norival.⁸⁴ Embora adote um tom paternalista e uma visão um pouco rígida em relação a *Rio zona norte*, Glauber Rocha escreve:

Mas aí a dialética de jornal evoluiu para uma penetração mais aguda: o homem brasileiro deixava de ser uma categoria puramente de classe. Homem de classe, mas homem com implicações existenciais. Espírito, o sambista de *Rio Zona Norte*, vivido excepcionalmente por Grande Otelo, é a pobreza, a ingenuidade, o servilismo e o talento dos negros sambistas da Zona Norte; sonhadores e românticos, sofridos e esmagados pelo império do rádio. (ROCHA, 2003: p. 108)

⁸⁴ Para Fabris (1994), ao elaborar seu samba “Malvadeza durão” e nele transformar o filho em típico malandro carioca, “Espírito toma consciência da própria marginalização e cria coragem para subtrair-se ao jugo do ‘parceiro’ [Maurício], que, indiferente à sua dor, mais uma vez tenta se apropriar de sua força criadora” (FABRIS, 1994: p. 181).

É possível discordar do posicionamento de Glauber quando ele afirma existir no personagem de Grande Otelo um tipo de servilismo e ingenuidade. Também para Ananias essas características poderiam ser problematizadas. Seus sonhos trazem desejos de mudança de vida, ainda que por vezes inalcançáveis. Tanto o delírio *pré-mortem* de Espírito, quanto os sonhos de Ananias abrem rachaduras em seus cotidianos, mas se diferenciam nos modos como promovem abertura para tomadas de consciência e percepção da própria realidade de uma outra forma, diferente do que se dava anteriormente. Se para Ananias o sonho coloca em crise os próprios sonhos – permitindo-lhe antever e recusar os efeitos da ascensão social e do sucesso –, para Espírito há um processo de percepção do mundo e de si, franqueado pelas experiências vividas e rememoradas pelo personagem. Se por um lado existem momentos de epifania – como no encontro com Ângela Maria ou quando canta seu samba no trem ao voltar para casa antes de se acidentar -, há também as agruras vividas por Espírito da Luz, que possibilitam tomadas de consciência da própria exploração, nos momentos de maior sofrimento: quando, por exemplo, após a morte do filho, ele recusa a parceria com Maurício, entendendo que fora ludibriado por ele durante muito tempo.





Figura 38: Sequências Encontro de Espírito com Ângela Maria – Rio zona norte

No “final feliz” de *Tudo azul* percebemos que o efeito do sonho é mais conciliatório do que disruptivo, produtor de emancipação. Ao final do longo sonho experimentado pelo personagem, há uma maior aceitação da própria vida, vista agora sem as lentes - distorcidas - da fantasia. Já para Espírito da Luz, rememorar/sonhar a experiência de sua própria vida dura parece permitir alguma distância, enseja a elaboração intensiva e sintética do percurso, tornando mais nítida a exploração a que sempre foi submetido: nos roubos das músicas que compunha, na relação conjugal com Adelaide, na sua interação de pai e filho com Norival, nas diferenças de classe que experimenta ao longo da narrativa. Já que, em *Rio zona norte*, se correspondem memória/delírio e narrativa fílmica (correspondência quebrada apenas quando voltamos ao presente da narrativa, com Espírito moribundo), é como se o sonho estivesse munido das potencialidades da arte (a de plasmar, elaborar e narrar, intensivamente, elementos extensivos da realidade vivida).

O olhar sempre desconfiado e, por vezes, desiludido de Grande Otelo ao longo da narrativa é a evidência fractal da história brasileira. Se há uma candura que permanece no olhar de Ananias em boa parte do filme (somente ao final ele vislumbra outras nuances possíveis na vida, mas o faz ao perceber seus privilégios de raça e de classe), para Espírito não restam muitas esperanças. Seu olhar só se altera quando ele vê Ângela Maria cantar seu samba. O brilho de seus olhos é um dos últimos lampejos de vida de um corpo marcado pela tragédia brasileira (*Figura 38*).

4.4 Essa grande cidade é minha

“... Porque no meio desses dois extremos, parece tomou a sua conta a mesma natureza industriosa, sair com um tal sítio, que igualmente fosse inexpugnável a inimigos, seguro a amigos e proveitoso a todos os viventes. Consta esse de uma baía e de um recôncavo grandioso, na forma que logo diremos, e tem por nome Rio de Janeiro.”

O excerto anterior corresponde ao letreiro que dá início ao filme *A grande cidade* (1966). O texto de Padre Simão Vasconcelos, de 1693, se sobrepõe a um plano aberto e de cima da Baía de Guanabara, cartão postal da antiga capital brasileira. A descrição feita pelo clérigo é de um verdadeiro paraíso tropical e austral. Na banda sonora, a narração de um jogo de futebol. Há, nesse pequeno fragmento audiovisual, uma construção de uma ideia de cidade elaborada anteriormente em outros filmes: um paraíso terrestre, regado a samba e futebol, propícia para a felicidade, descomunal como a paisagem. Eis que, do alto da metrópole, surge

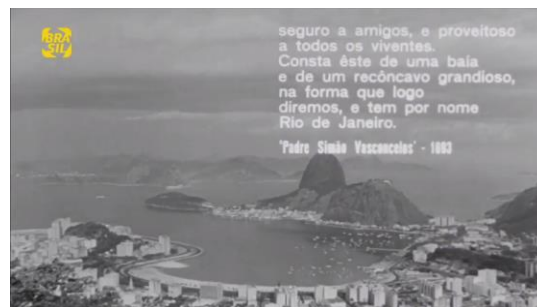
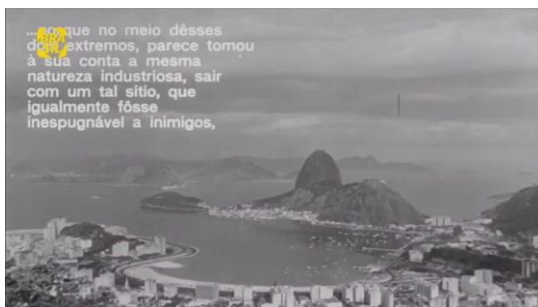
o corpo de um homem negro, Antônio Pitanga, que diz: “Quem quer que tenha visto o Rio de Janeiro, não poderá recusar a sua admiração para as boas e belas coisas que se oferecem às nossas vistas.” Em um plano terrestre, situado em uma espécie de planície litorânea, o rapaz, de braços abertos, declama: “Essa é a mais fértil e viçosa terra que há no Brasil”. Por fim, em um enquadramento inusitado e ousado, Pitanga aparece sobre uma rocha no alto do morro, de onde podemos observar toda a cidade abaixo, em uma sequência que deflagra a exuberância de uma paisagem marcada pela praia e pela montanha, pela vegetação da Mata Atlântica e por um céu solar e caloroso. O homem, então, poetiza: “Essa terra é um paraíso terrestre”.

Tão logo verbaliza o verso, um novo quadro mostra Pitanga de lado. Ele se vira para a esquerda e mira o espectador para fazer a seguinte provocação: “Quantas terras no mundo são um paraíso terrestre?” A montagem articula uma sequência de planos na qual o ator interfere no cotidiano da cidade como uma espécie de repórter (*Figura 39 – Prancha 8*). As pessoas caminham pelas ruas do centro do Rio de Janeiro, atarefadas ou na correria do dia a dia, enquanto Pitanga lança perguntas para quem passa: “A que horas o senhor acordou?”, “Quantas horas trabalha?”, “Quantas horas o senhor anda por dia?”, “Que idade o senhor tem?”, “Que horas o senhor vai dormir?”, “O senhor vai ao cinema?”, “O que que o senhor faz no fim de semana?”, “Que horas vocês amam?”, “Que horas o senhor janta?”. Após essa série de perguntas, montadas aceleradamente, sem aguardar por respostas, ele caminha no meio da rua e tem em suas mãos um pedaço de papel, onde lê as seguintes informações:

“Uma pessoa comum acorda todo dia às seis da manhã, toma café e sai para o trabalho às sete. Chega à cidade e trabalha até o meio-dia. Almoça e volta às duas para o serviço, de onde sai às seis da tarde. Toma a condução de volta e chega em casa às seis da tarde. Por volta das onze horas vai dormir. Às vezes vai ao cinema ou dar uma volta antes do sono. Portanto, de cada vinte e quatro horas, dorme uma média de oito, gasta duas fazendo refeições e mais duas em trânsito, além de oito trabalhando. Isso quer dizer que lhe sobram quatro horas que ele passa descansando ou esperando. Mas digamos que viva essas quatro horas, a pessoa morreu aos cinquenta anos, na verdade, viveu apenas seis, pois o resto viveu coisas desagradáveis ou inúteis”.

Há um último enquadramento, fechado no rosto de Pitanga, que agora dirige aos espectadores as perguntas inaugurais: “A que horas acordou?”, “Quantas horas trabalhou?”, “A que horas vai dormir?”. “O que estão fazendo no cinema?”, demanda, por último, em frente a um cinema de rua. O ator percorre, com rapidez, um quarteirão lotado, a bradar para quem passa: “Esse é o templo das mágicas, a fábrica dos sonhos, o mundo da memória.” Enquanto corre pelo asfalto molhado pela chuva, grita para quem quiser escutar: “Eu tenho um rio de lágrimas, mas não o esquecimento, eu tenho a lágrima e a vida é uma só, comédia

ou tragédia, comédia ou tragédia.”. “É preciso ganhar sempre! E mais perde quem mais espera” é o último grito de Pitanga, que reverbera nos rostos das pessoas comuns que transitam pela cidade. A sequência é finalizada com o rapaz na praia, diante do mar e da areia, onde algumas pessoas vivem um momento de lazer. Ele afirma: “Quanto a mim, só tenho medo da morte, pois ela é fiel. E o resto, que se dane.” O ator, então, saltita pela areia, em direção à praia, descompromissado com os ditames da vida de um trabalhador comum. A performance se situa no limiar entre intervenção no cotidiano da cidade, interpelando os passantes (pelo ator Pitanga, antes mesmo de indicado qualquer fio de dramaturgia ou enredo), e libelo poético de seu personagem urbano, que precisa sobreviver em meio ao caos e à violência. Calunga, personagem de Pitanga em *A grande cidade*, atualiza o “malandro”, representação frequente no universo carioca, tipo que lida diariamente com a sobrevivência; a partir de seu ato contestatório ao sistema de trabalho formal, ele acaba por questionar o que realmente importa na vida. Como se ali pudesse, por instantes, proclamar a vida a partir de seus sonhos.







Prancha 8: Ruas da cidade – Figura 39 - *A grande cidade* / Figura 40 - *Esse mundo é meu*

É curioso pensar que a segunda sequência de *Esse mundo é meu*⁸⁵ guarda semelhanças com a que descrevemos em *A grande cidade*. Vemos imagens de rostos de trabalhadores que

⁸⁵ O filme se abre com imagens da favela, com o cotidiano local, com a circulação de moradores e trabalhadores. Uma pipa cruza o céu, empinada por um garoto. Há imagens do dia a dia no morro que se repetem nos filmes deste capítulo. O início de *Esse mundo é meu* nos reserva instantes que surgem também em *Fábula* ou *Rio 40 graus*. Encontramos, nessas obras, toda uma cartografia dos morros cariocas realizada pelo cinema.

circulam pela faixa central do Rio de Janeiro (*Figura 40 – Prancha 8*). Na banda sonora, a composição do próprio Sérgio Ricardo, “Quando vem dia primeiro”:

“Bento
Zé
Tulão
Benedito
Pedro
Mario
Juca
Severino
Zeferino
Tonho
Zézim
João Mané, Toninho e Noca
E mais quem for trabalhador
Venha ver a sua história
Eu sou teu irmão da mesma dor
Trabalho o ano inteiro
Faço um bico pra ajudar
Quando vem dia primeiro
Só tem conta pra pagar.”

A trilha musical, combinada com os rostos, dimensiona o mesmo tipo de trabalhador descrito por Antônio Pitanga em *A grande cidade*: aqueles que acordam e dormem no mesmo horário, que possuem hora marcada para cada ação cotidiana e que gastam boa parte de sua energia e tempo com o labor e tudo aquilo que o envolve. Trata-se da massa trabalhadora que se mistura na multidão. Ao final da canção, vemos Toninho, um engraxate vivido também por Pitanga, que carrega sua caixa em meio aos passantes que andam de um lado para o outro. Ele se mistura à malta de proletários, mas é destacado pela câmera por estar posicionado na faixa central de uma estação do trem no Rio de Janeiro. Na banda sonora, um diálogo entre um malandro do morro e Zuleica, jovem pela qual o engraxate nutre uma paixão. Na conversa, o malandro diz ter visto a foto da moça na caixa do engraxate. Ela se mostra espantada e lisonjeada. A sequência é transpassada por imagens de uma fábrica, onde operários

trabalham. Uma conjunção dos sons dos instrumentos cria uma melodia do trabalho. Na banda sonora, novo diálogo, de um casal, deflagra sua situação econômica precária.

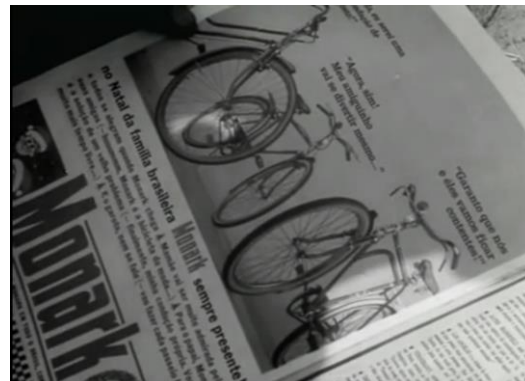
Antônio Pitanga vive, nos dois filmes, tipos diferentes de *lumpens*. Nas duas obras, eles são circundados por outros trabalhadores considerados, nas definições marxistas, como proletários (como o operário interpretado por Sérgio Ricardo em *Esse mundo é meu* ou Inácio, ajudante de pedreiro vivido por Joel Barcelos em *A grande cidade*). O desejo do engraxate de ter um dia uma bicicleta para passear nas ruas do bairro de Santa Tereza com sua amada (em *Esse mundo é meu*) encontra ressonância nos devaneios de uma outra vida que entranham os pensamentos de Luzia, migrante recém-chegada ao Rio de Janeiro, em seu reencontro com Jásão (Leonardo Villar), o noivo que um dia a deixou para trás (em *A grande cidade*).

Há um trabalho peculiar com as formas fílmicas que configura as rupturas estéticas nos dois filmes – de modo a figurar o sonho desses personagens. O primeiro devaneio do engraxate se dá enquanto ele realiza seu ofício e olha a fotografia de uma bicicleta numa revista (*Figura 41 – Prancha 9*). A imagem por ele observada se transfigura em um passeio de bicicleta, com Zuleica em sua garupa, pelos morros da cidade. O componente onírico é ligeiro, mas o suficiente para que o engraxate interrompa seu trabalho para vislumbrar, sonhando acordado, uma vida melhor. Em outro momento, ele transita por uma loja de bicicletas e contempla seu objeto de desejo.

Mais uma vez, em nova sequência, ele é tomado pelo devaneio de possuir uma bicicleta. Enquanto engraxa o sapato de um cliente, mira o lado de fora do estabelecimento onde se encontra. O batente da porta serve como limite que separa o trabalho e o sonho do rapaz. Ao olhar para o sol que adorna o lado de fora, ele se imagina sobre o veículo de duas rodas. Enquanto pedala pelo trilho do bonde, é acompanhado por Zuleica, que ensaia passos de uma dança singela. A trilha musical, com componentes etéreos, ajuda a construir a atmosfera onírica. Novamente, o devaneio é interrompido pelas necessidades do ofício.

Todavia, a situação se repete mais uma vez. O sonho com a bicicleta e com a moça que deseja se torna uma obsessão cotidiana (*Figura 42 – Prancha 9*). Na parte inferior do bonde, o engraxate, sentado, observa um ciclista que transita pela linha do trem. O som da trilha musical instaura uma atmosfera etérea. Ele se imagina a pedalar no lugar do ciclista. Percorre o espaço do bairro de Santa Tereza imaginando-se dono do seu objeto de desejo. Na banda sonora, o diálogo entre o operário, vivido por Sérgio Ricardo, e sua esposa. Ela está grávida, ele fala sobre o nome do filho e que terá um futuro melhor, como médico. Ela está preocupada com a situação financeira do casal, diz para ele pedir um aumento. Ele continua a

fabular sobre o futuro do filho, um bom futuro. Ela fala que ele deve acabar sendo um engraxate. O homem ralha, diz que não espera que o filho seja explorado como ele e outros trabalhadores. Nesse instante, o operário se diferencia do lúmpen. A fala se dá sobre a imagem do rosto de Pitanga. Ele pedala. A trilha musical se intensifica. Ele chega no alto do morro e dança com Zuleica, no ápice de seu devaneio.











Prancha 9: Sonhos com a bicicleta – Figura 41 – Primeiro devaneio / Figura 42 – Segundo devaneio - *Esse mundo é meu*

Duas histórias que se cruzam, de tipos de trabalhadores diferentes, um operário e um engraxate. Ambos na impossibilidade de seus sonhos, a bicicleta inacessível e o futuro do filho que não poderá nascer. Em seguida, há uma sequência de planos fechados com momentos do trabalho do operário e do engraxate: marretas que sobem e descem em seu trabalho exaustivo, as mãos sujas de graxa que manuseiam os utensílios usados no ofício. Um plano do rosto de Pitanga, que canta a canção tema do filme: “Esse mundo é meu, esse mundo é meu”.

Há um desejo contido do engraxate (*Esse mundo é meu*) de pertencimento a uma cidade que não o absorve por completo. Já em Calunga (*A grande cidade*), esse sonho da cidade é expansivo e se dá como domínio e trânsito pelos espaços. Ele se torna uma espécie de cicerone de Luzia, que, portando uma mala a tiracolo, anda pelo Rio de Janeiro em busca de Jasão. A princípio, se mistura entre a população, para depois ser destacada por Calunga, que tenta promover o encontro.

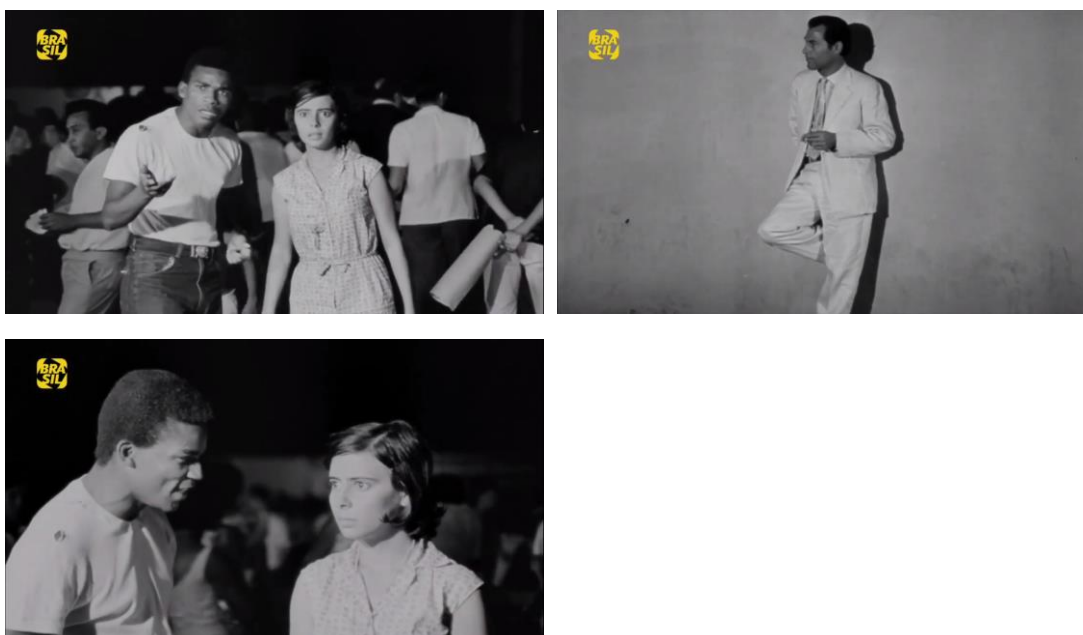


Figura 43: Sequência Delírio de Luzia na feira – *A grande cidade*

Eis que Luzia vê Jasão (que na cidade é conhecido como Vaqueiro) em uma feira. Uma câmera, em movimento de *zoom in*, aproxima-se do corpo de Leonardo Villar. Há uma trilha musical intensa, “Nothing man”, da banda The Deviants. Ele olha para a moça, a encara, até sair do campo de visão. Há uma atmosfera delirante (*Figura 43*). Na sequência, Calunga joga pétalas de flores em Luzia, e tenta beijá-la, mas ela recusa e ele retém o movimento. A trilha musical, com composição em piano de Heckel Tavares, contribui para que a cena seja perpassada por uma atmosfera onírica que se elabora junto à anterior. A visão que Luzia tem

de Jasão nessa sequência se constrói na ambiguidade de não sabermos se o que viu era real ou imaginário. Jasão representa a quebra da universalidade do mundo do trabalho a partir da contravenção, enquanto Calunga, por meio da malandragem.

Há, no universo de convívio da moça um terceiro elemento, Inácio (Joel Barcelos), ajudante de pedreiro, representante legítimo do proletariado presente nas grandes cidades. A tríade acompanha a trajetória da personagem em sua estadia na cidade, que esconde atrás da fachada de paraíso terrestre as entranhas de um submundo até então desconhecido para a nordestina. Há, nesse momento, um corte que apresenta Calunga cantando uma canção, enquanto, na banda sonora, uma narração em *off* oferece um depoimento sobre a vinda da personagem para o Rio, desde a sua saída da Bahia, até a chegada à cidade. Os atravessamentos das cenas oníricas fazem cruzar histórias de personagens que viveram algum tipo de desterro, e que agora compartilham a mesma trajetória de tantos outros que saíram do Nordeste em direção às metrópoles do Sudeste. Ao surgirem nas visões ou pensamentos um do outro, fazem transbordar uma noção de não pertencimento àquele espaço e rememoram os lugares de origem e seus pretéritos.

Em outra sequência que remete ao passado da moça, ela observa uma foto antiga de Jasão, situação que instaura uma operação de montagem deflagradora de mais uma figuração onírica (*Figura 44*). Luzia olha para a foto de Jasão. A montagem apresenta um plano do noivo da moça em uma escadaria. Ele está prestes a realizar uma contravenção. Passa uma mercadoria roubada para um jovem. Percorre os espaços vazios da cidade, em uma atmosfera de pesadelo. O menino é cercado pela polícia. Novamente a trilha de *The Deviants*. Enquadramentos de western. Jasão atira e mata os policiais. Há novamente uma ambiguidade entre sonho e realidade. Interessante pensar como, em *A grande cidade*, em diversos momentos, a partir dos pensamentos e devaneios da personagem Luzia, o sonho parece se tornar compartilhado (entre Luiza e outros personagens).





Figura 44: Sequência Pesadelo de Luzia – *A grande cidade*

Esse artifício narrativo e de montagem fica mais evidente na sequência do passeio de Luzia e Inácio pela praia (Figura 45). Ela diz que ele deseja pegar um navio para o norte. Propõe adivinhar, através de um jogo de palavras, o que ele pensa. Um samba tem início na banda sonora. Eles se olham. Movimentos de *zoom* destacam os rostos dos atores. Ela dança entre algumas crianças, para depois ser mostrada refletida em um vidro de uma porta. Corte para eles andando pela orla da praia. Ele conta para ela que tem vontade de voltar para o sertão, ou de caminhão, ou de vapor.

Enquanto Inácio narra sua vontade de retornar para seu lugar de origem, imagens em um *travelling-car* vagueiam por paisagens litorâneas, como se ele viajasse de volta para casa. Ele afirma que poderia ser mestre de obras, mas que a vontade de retornar é grande. Retornamos a sua imagem, sentado na areia da praia. Ele chama por Luzia, para que ela possa voltar junto com ele. Ela diz que não é possível, “que certas coisas não dependem da gente”. Ele a observa partir, enquanto ela sobe por uma duna. O quadro se concentra no rosto de Joel Barcelos. Uma trilha musical invade a cena. Ele sorri. Há uma alteração na fotografia, que se

torna mais contrastada. No contracampo, vê Luzia, que dança e rodopia em um banco de areia, toda de branco. Ele se mostra encantado, até que a risada de Calunga surge do extracampo. Inácio olha, o sorriso se desfaz. Um movimento rápido de aproximação revela o corpo de Calunga, que ri com fervor, em meio à vegetação praiana.

Novamente, vemos o rosto de Inácio, que mira o lado direito do quadro, como se olhasse para Calunga. Já apreensivo, observa agora o lado esquerdo. A montagem articula um plano no qual vemos Luzia na garupa de um cavalo que é conduzido por Jasão. Eles cruzam o espaço da praia onde está Inácio. O pedreiro, desiludido, abaixa a cabeça, tristonho. Em um plano aberto, caminha rumo ao mar. Um *close-up* mostra seu rosto, que se abre em um sorriso incontido. Surgem, na montagem, em paralelo às imagens de Inácio, imagens documentais fixas de retirantes e do sertão seco. Na banda sonora, “A descoberta do Brasil”, de Heitor Villa-Lobos. Inácio, como que movido pela grandiloquência da música, corre na orla do mar, como se corresse de volta para casa. Tem-se o fim da trilha de Villa-Lobos e um corte para o rosto entristecido do operário. Ele olha para Luzia, que está distante, subindo um banco de areia (como fazia minutos antes). No chão da praia, vemos depositado um rádio, que Inácio liga. Na banda sonora, “Cidade brinquedo”, na voz de Orlando Silva.











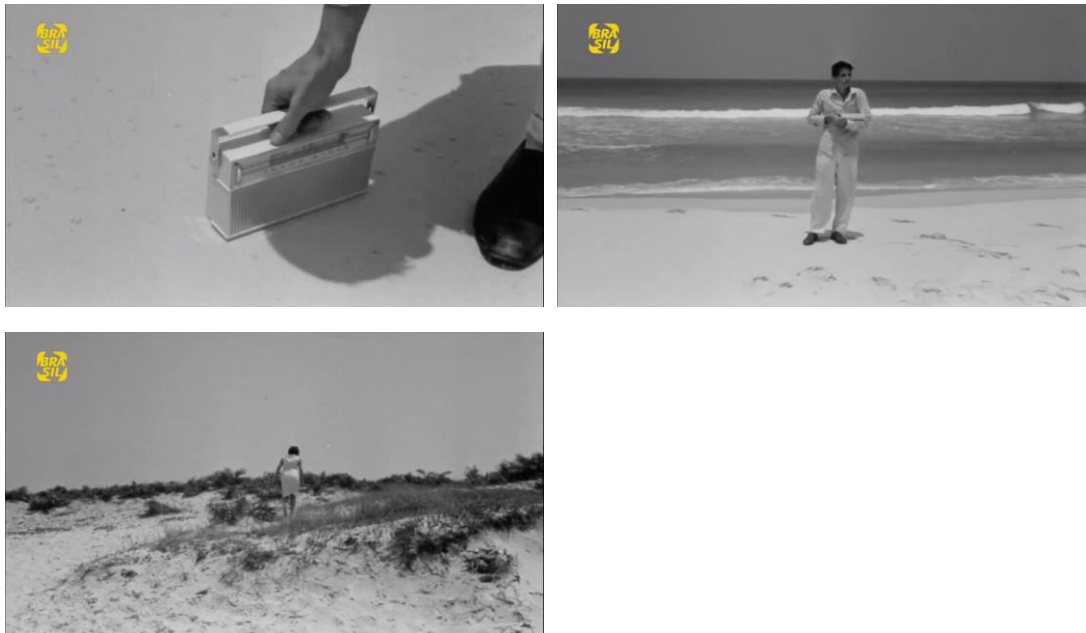


Figura 45: Sequência Delírio de Inácio – *A grande cidade*

Na sequência descrita, as nuances de personagens deslocados que não encontram espaço nas grandes metrópoles (ou não o encontram de maneira plena). A desterritorialização parece impulsionar o delírio de Inácio. Na corrida em direção ao mar, as imagens de arquivo do passado nordestino revelam um caminho tortuoso, da partida da terra natal à chegada ao sudeste, na tentativa de fazer a vida para depois voltar. Na construção da cena, as imagens dos retirantes se misturam à realidade atual do personagem, de frente para o mar. Ao observar o distanciamento de Luzia na subida da duna, Inácio percebe o quanto estão unidos pela origem, mas distanciados pelos desejos e caminhos na vida.

São todos corpos que, mais ou menos familiarizados com aquele espaço citadino, não têm origem ali. Nordestinos que vieram para o sudeste na tentativa de alguma melhora de vida. Algo que, guardadas as especificidades e diferenças, pode ser aproximado ao que vivem os corpos nativos, como os do engraxate de *Esse mundo é meu*, ou dos garotos de *Rio 40 graus e Fábula... meu lar é Copacabana*, e até mesmo de Espírito da Luz, no morro da Babilônia. Há, sobretudo, a desigualdade de classes e o racismo que lhes atravessa a história e que lhes tolhe desejos e sonhos. Algo que se condensa em uma sequência com o engraxate, no final de *Esse mundo é meu*, quando encontra um padre com uma bicicleta no alto da cidade.

Sérgio Ricardo trabalha, durante toda a narrativa, com o paralelismo entre as histórias do engraxate (com seu desejo de adquirir uma bicicleta, enquanto exerce seu ofício diário), e do casal formado pelo metalúrgico e sua esposa, que está grávida. Em alguma medida, ao final de *Esse mundo é meu*, pode-se falar em uma aniquilação dos sonhos. Isso fica evidente nas

duas sequências finais. Pelos becos da favela do Esqueleto, Pedro, o metalúrgico vivido por Sérgio Ricardo, se mostra inquieto enquanto sua esposa passa por um procedimento de aborto (*Figura 46 – Prancha 10*). Enquanto isso, no alto da comunidade, o engraxate encontra, pelo caminho, com um padre que conduz uma bicicleta (*Figura 47 – Prancha 10*). Enquanto o operário vê colapsar o sonho de ter um filho com um futuro melhor que o seu, com uma chance de escapar de sua miséria cotidiana, o engraxate abre uma negociação para tomar posse do meio de locomoção do clérigo. A esposa (Léa Bulcão) do proletário está no quarto, deitada na cama, enquanto aguarda que uma senhora inicie o procedimento.

A sequência é tomada por uma trilha musical com notas graves e pesadas. Sérgio Ricardo investe na construção imagética da sequência a partir de planos subjetivos da personagem de um modo enviesado e não convencional. Surgem enquadramentos do teto, de quinas do casebre, da janela que bate ao sabor do vento forte e da chuva do lado de fora. A montagem articula planos do rosto apreensivo de Léa Bulcão e quadros fechados dos instrumentos usados no aborto. Do lado externo, o operário tenta conter o choro de uma criança. Constrói-se uma dupla relação: a criança que parece ser afetada pela atmosfera pesada e que, ao mesmo tempo, encarna a perda de um futuro desejado. Pelas escadarias da favela, crianças correm de um lado para o outro. Dentro do quarto, o clima pesado é exacerbado pelos enquadramentos dos espaços mortos do local. Tudo parece sem vida do lado de dentro. Tudo parece agitado e descomunal do lado de fora. Ao final, o processo é encerrado com um grito - ali se vê, no rosto assustado do trabalhador, que a vida é regada pelos dissabores impostos pelas dificuldades econômicas e pela falta de perspectiva que marcam grande parte do proletariado pobre do Brasil.

Essa sequência encontra ecos de montagem na cena final de *A grande cidade*, com a morte dos personagens Luzia e Jasão após um tiroteio com a polícia. Curiosamente, depois de cenas igualmente lúgubres, há um investimento em sequências externas e solares, tanto em um quanto no outro filme. Em *A grande cidade*, Calunga chega até o local onde o casal fora assassinado e, aturdido, sai em disparada pelas ruas até alcançar uma redoma em uma praça, onde, sobrevivente, baila como um sopro de vida. Já em *Esse mundo é meu*, o engraxate, em ato de desespero, acaba por furto a bicicleta do padre (Ziraldo).







Prancha 10: Figura 46 - Sequência Aborto / Figura 47 – Roubo da bicicleta – *Esse mundo é meu*

O grito de Léa Bulcão transpõe a cena e reverbera no plano da relva, no alto do morro carioca. A bicicleta está escorada em um pequeno tronco e é manuseada pelo engraxate. Pela profundidade de campo, é possível ver a cabeça do padre, que se esconde atrás de um pequeno muro para urinar. O rapaz comenta com o padre sobre a qualidade do veículo.

- “Se não me engano você não está com boas intenções, meu irmão” – argumenta o padre.

- “Isso é modo de falar com um irmão, padre?” – retruca o engraxate.

O clérigo sai de trás do muro e se encaminha na direção do rapaz junto a sua bicicleta, para lhe perguntar:

- “Você está me seguindo há mais de uma hora, a troco de quê?”

- “Ora, seu padre, quem sabe não é uma penitenciazinha para alcançar o que eu espero.”

Ao observar que o rapaz começa a conduzir a bicicleta, o padre, rapidamente, vai ao encontro dele, segurando, com uma das mãos, o selim: “Pode deixar que eu levo.”

- “Pode deixar, irmão é para essas coisas, uma hora é um, outra hora é o outro para ajudar” – afirma o engraxate, tentando se desvencilhar do religioso.

- “Mas eu não estou precisando de ajuda!” – retruca o padre.

- “Mas eu estou, irmão.”

- “Só posso ajudar sua alma” – diz o reverendo.

- “Então tá na hora, minha alma tá precisando dessa bicicleta”.

- “Ah é, então você trabalha, e com o dinheiro você compra a sua bicicleta.”

- “O irmão sempre com mania de sermão, até parece que não sabe das coisas” – afirma o engraxate, que toma das mãos do padre a bicicleta.

O moço começa a conduzir a bicicleta para longe do padre. Em novo enquadramento, é possível ver o rapaz, de frente, levando com as mãos a bicicleta, enquanto, ao fundo, permanece, por breve instante, o clérigo, que, vendo a necessidade de intervenção, investe para cima do *lumpen* proletário:

- “Chega moleque, me dá aqui essa bicicleta que eu não tô aqui pra aturar seus desaforos.”

- “Calma, irmão, isso já virou negócio de família, vamos ver isso direito. Um de nós dois vai ter que ir a pé até a cidade.”

- “Mas é claro que é você.”

- “Não acho assim claro assim não, seu padre.”

O engraxate arranca dos braços do padre o objeto, monta e segue para o extracampo, deixando-o, sozinho, no quadro. O reverendo, enfezado, provoca:

- “Quer dizer que estou diante de um ladrão.”

- “Que isso, irmão, que maneira é essa de falar com o semelhante. O nosso pai não gosta muito dessas coisas não, seu padre.” – contra-argumenta o rapaz.

- “Você está roubando a Deus, meu filho. Isso é um sacrilégio. Acho melhor você pensar direito.”

- “Cada filho serve seu pai como pode.”

- “E como é que você pretende servi-lo?”

- “Pode deixar que eu sei.”

Nesse instante, o engraxate dispara a pedalar a bicicleta, deixando para trás o padre, que esbraveja e acusa-o de ladrão. O rapaz não pestaneja, segue seu caminho, se diverte com

o veículo que acabou de roubar. Ao som de um berimbau, ele pedala pelas ruas da cidade vista do alto. Em um breve momento de êxito, sente-se feliz com aquilo que tanto desejava. Provavelmente, terá problemas no porvir. Mas, naquele momento, seu rosto é tomado por uma alegria triunfante, que pode ser aproximada à de Calunga. Encarnados pelo mesmo corpo, o de Antônio Pitanga, o malandro e o engraxate, em um lapso de tempo, encontram paz interior e veem seus sonhos realizados. Sabem que eles serão tragados pela realidade. Mas, por um instante, se deixam tomar por um sorriso incontido. Bailam, cada um à sua maneira, por seus espaços na cidade. Seus reinos provisoriamente possíveis. Suas vidas, castelos de areia, como as de Copacabana. A exuberância de seus castelos sobrevive até o instante em que as águas do mar virão se chocar. Até lá, se equilibram como podem.

Para as figuras do *lumpemproletariado*, o sonho se torna espaço para desejar uma outra vida que não a da margem, para onde são empurrados. Seus corpos, tantas vezes marginalizados, vagueiam pela grande cidade em busca de sobrevivência, sendo a figuração do onírico a projeção de outras formas – mesmo que prosaicas e individuais – de existência e resistência. Se a realidade os devolve para a vida dura, o sonho é a entrada para um alcance, ainda que tênue, de seus anseios. A constelação dos sonhos desses personagens compõe um mapa da precariedade e ausência de oportunidades, evidência de um processo histórico de exclusão e apagamento – como na sequência emblemática de *Fábula* na qual um velho senhor briga com o fotógrafo estrangeiro que havia feito uma foto dos engraxates, ralhando para que somente se mostre fora do país um Brasil de belezas e oportunidades. É de se notar que parte significativa das figurações oníricas do lumpesinato é constituída por sonhos simples e prosaicos: a vontade de ter uma bicicleta, um passeio encantado pela Quinta da Boa Vista (um lugar inacessível para boa parte desses corpos), o lazer descompromissado na brincadeira das pipas na praia de Copacabana ou as saudades de casa de um migrante que há tempos vive no Rio de Janeiro. Desejos de pertencimento, de circular livremente pela cidade, sem constrangimentos, de brincar como outras crianças. Os sonhos do *lumpemproletariado* no cinema são o espaço de uma vida que lhes é retirada cotidianamente. Ao sonharem, esses trabalhadores clamam para que sejam reconhecidos e vistos de frente.

5. O lar e a rua: os sonhos de donas de casa e de prostitutas

A noite enquanto elas pede socorro eu tranquilamente no meu barracão ouço valsas vienenses. Enquanto os esposos quebra as tabuas do barracão eu e meus filhos dormimos socegados. Não invejo as mulheres casadas da favela que levam a vida de escravas indianas. Não casei e não estou descontente.

(“Quarto de despejo”, Carolina Maria de Jesus)

5.1 A mãe e a prostituta

Na primeira sequência de *Trabalhadoras metalúrgicas* (1978), de Olga Futemma e Renato Tapajós, uma operária relata: “Em certo sentido, valia a pena, mas no outro sentido, eu preferia ser homem. Tudo mais fácil, não é? Porque a mulher enfrenta muitos problemas.” A montagem faz coro, expandindo historicamente o comentário da personagem: na medida em que fotografias de arquivo trazem imagens de mulheres, em outros momentos históricos, em seus trabalhos nas fábricas, uma voz feminina em *off* afirma que o salário do operariado feminino nas primeiras fábricas, no Brasil, era bem menor do que o dos homens. Além disso, essas trabalhadoras eram submetidas a uma disciplina mais rigorosa e a condições de trabalho muito piores. Também tinham uma dificuldade maior para encontrar emprego por serem mulheres. Em um esforço de anos, essas trabalhadoras lutam por paridade de condições de trabalho e de soldo. Cessam as imagens de arquivo para que entrem em cena uma série de rostos de trabalhadoras no ambiente do Sindicato dos Trabalhadores Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema.

Tem início um congresso para a discussão das condições de trabalho das operárias do ABC paulista, em 1978. A apresentação do congresso é feita pela diretoria do sindicato, na qual se destaca a figura de Luiz Inácio Lula da Silva, então presidente do sindicato, que é convidado a presidir a mesa de discussão. Lula faz a abertura do Primeiro Congresso de Trabalhadoras Metalúrgicas de São Bernardo do Campo e Diadema. Um *travelling* faz uma grande varredura pelo auditório do sindicato e oferece a presença maciça de trabalhadoras. Tem-se, em seguida, uma série de relatos de operárias que reforçam o cenário – ainda atual – de disparidade. Ao mesmo tempo em que exercem o mesmo tipo de trabalho dos homens, recebem salários e

enfrentam condições de trabalho muito aquém do que é oferecido aos operários. Seguem-se imagens das trabalhadoras nas fábricas e os relatos da precariedade dos refeitórios, banheiros e dos modos de constituição do labor no ambiente fabril do ABC.

Um corte surge como um atravessamento na montagem do documentário. Da fábrica para o gramado de uma localidade campestre onde acontece um churrasco. Na banda sonora, “Não se esqueça de mim”, canção de Roberto Carlos. Imagens idílicas de mulheres deitadas na relva, em momentos de lazer e descanso, acompanhadas de uma mesa com cervejas e outras bebidas e das carnes do churrasco. Um novo corte na imagem, a música persiste e atravessa uma imagem da indústria, onde uma trabalhadora manuseia uma máquina em novo instante laboral. A montagem alterna entre as imagens de descanso e de trabalho, desliza entre os pequenos momentos de prazer e o esforço do labor, entre o passeio do fim de semana e o chão da fábrica. Ao fim da canção, um novo relato, sobre a dificuldade enfrentada pelas mulheres trabalhadoras para conseguirem atestados médicos quando se sentem mal (suas indisposições e doenças muitas vezes tratadas com indiferença e incompreensão), e sobre a distância entre as creches e o trabalho. Essas falas são importantes para o entendimento de que as operárias, além do já árduo trabalho nas fábricas, perfazem uma jornada dupla devido ao trabalho doméstico. Ainda que não se detenha sobre essa duplicidade, mais interessado no debate sobre as condições do operariado feminino nas fábricas do ABC, o filme de Futemma e Tapajós sinaliza para o trabalho invisível das trabalhadoras domésticas - tema fundamental do documentário *A dupla jornada (La doble jornada, 1975)*, de Helena Solberg, voltado para o contexto da América Latina (e sem abordar o Brasil). Com o coletivo Projeto Internacional de Cinema Feminino, a cineasta acompanha o dia a dia de trabalhadoras em seus ofícios nas fábricas e no trabalho invisibilizado dentro de suas casas em cidades da Argentina, México, Bolívia e Venezuela.

Tanto o filme de Futemma e Tapajós quanto o de Solberg oferecem elementos para uma discussão crucial ao presente capítulo, que busca compreender os modos como o cinema brasileiro do período moderno pôs em cena o trabalho das mulheres, entre a casa e a rua. O capitalismo impõe que somente o trabalho visível e descritível - segundo as definições marxistas de proletariado - seja considerado e valorado. Todavia, encontramos nos filmes personagens que escapam às definições de proletariado e são colocadas à margem dos preceitos capitalistas: aquelas que atuam como donas de casa ou trabalhadoras domésticas, e as prostitutas ou trabalhadoras sexuais. Nosso capítulo se dedica a essas formas de trabalho e a essas figuras de trabalhadoras, buscando os atravessamentos dos sonhos em meio a esses labores. Digamos que o trabalho doméstico da dona de casa é, no mais das vezes, invisibilizado

na sociedade capitalista patriarcal (que sequer o considera como “trabalho”), enquanto a laboração das prostitutas é estigmatizada nesse mesmo contexto e cenário. A escolha por nos debruçarmos na análise das figurações oníricas de donas de casa e prostitutas se dá, em boa medida, por elas se encontrarem socialmente apagadas como trabalhadoras diante de outras figuras proletárias (operárias e funcionárias), mas também por observarmos a recorrência de uma relação profícua entre as aparições dessas trabalhadoras invisibilizadas e a elaboração dos sonhos nas obras que compõem o corpus do presente capítulo. Convém lembrar ainda que a dicotomia “esposa/mãe x prostituta” se trata, historicamente, de uma das polarizações fundamentais a produzir o papel prescrito para a mulher na sociedade capitalista e patriarcal. Não raramente, nas representações, a trabalhadora sexual é figurada como “outra” da dona de casa (engendrando, por oposição, qual seria a feminilidade “aceitável”).⁸⁶ Orientados por teorias feministas contemporâneas (mas sem perder de vista as discussões trazidas nas décadas de 1960, 1970 e 1980), procuramos iluminar os sonhos e labores dessas trabalhadoras, hoje mais efetivamente inseridas no debate sobre o trabalho feminino.

O desenvolvimento do capitalismo acirra características do projeto histórico patriarcal, como nos diz Silvia Federici (2017), que chama a atenção para a nova divisão sexual do trabalho e para a exclusão das mulheres do trabalho assalariado (destinadas à reprodução). Essa divisão, “historicamente adaptada a cada sociedade”, tem por características “a destinação prioritária dos homens à esfera produtiva e das mulheres à esfera reprodutora e, simultaneamente, a ocupação pelos homens das funções de forte valor social agregado (políticas, religiosas, militares etc.)” (DELPHY, apud DORLIN, 2021, p. 19)⁸⁷. Desse modo, o trabalho doméstico projeta-se como um destino das mulheres, as tarefas reprodutivas dificultando o seu acesso a atividades recompensadas financeiramente.

No debate sobre o trabalho, assim, são historicamente excluídas as trabalhadoras domésticas não remuneradas e as prostitutas. As primeiras por não serem reconhecidas dentro do universo do labor (a divisão sexual do trabalho naturalizando o trabalho doméstico feminino); e as segundas pelo preconceito arraigado que marcou a prostituição ao longo dos tempos. O capitalismo produz, portanto, esse “limbo” do trabalho – ocupado contemporaneamente por mulheres racializadas e pobres (se considerarmos o trabalho

⁸⁶ Como escrevem Juliana Gusman e Rosana Soares, “sabemos que as representações da mídia se empenharam, pelo menos desde a consolidação da sociedade capitalista, em depreciar a prostituta, contemplada como uma alteridade radical da mulher legitimada (Federici, 2017). De fato, a transformação da trabalhadora sexual em um corpo repulsivo integra um processo histórico de depreciação mais amplo da feminilidade” (2021: p. 112).

⁸⁷ A divisão sexual do trabalho, como nos diz Dorlin (2021), funciona simultaneamente, portanto, na esfera profissional e na esfera doméstica.

doméstico remunerado e a prostituição), expostas à máxima desvalorização.⁸⁸ Alia-se, a isso, a jornada dupla que muitas mulheres enfrentam, como nos mostram os filmes de Futemma e Solberg. “Por um lado, esse trabalho é considerado parte daquilo que as mulheres devem fazer (sem reclamar) há séculos – o trabalho feminino de cuidar e limpar constitui um trabalho gratuito” (VERGÈS, 2020: p. 24-25). Naturalizadas e invisibilizadas, as “tarefas domésticas” femininas são relegadas mesmo pelas leituras e análises marxistas. Não há qualquer tipo de mais valia que se reconfigure diante desse cenário e contexto, sendo algo que perdura há séculos. Segundo Silvia Federici:

Como explicam bem os trabalhos de Samir Amin, Andre Gunder Frank e Frantz Fanon, o movimento anticolonialista nos ensinou a ampliar a análise marxiana do trabalho não remunerado para além dos limites da fábrica e, assim, compreender que a casa e o trabalho doméstico não são estranhos ao sistema fabril, mas sim a sua base. A partir daí, também aprendemos a buscar os protagonistas da luta de classes não apenas entre o proletariado industrial masculino, mas sobretudo entre os escravizados, os colonizados e a massa de trabalhadores não remunerados marginalizada pelos anais da tradição comunista, à qual agora podemos acrescentar a figura da dona de casa proletária, reconceitualizada como sujeito da (re)produção da força de trabalho. (FEDERICI, 2019: p. 23)

Há um movimento estratégico do capital, de acordo com Federici, no convencimento de que o trabalho doméstico é uma atividade natural, inevitável, que oferece plenitude, e, por isso mesmo, não pode ser visto como algo a ser remunerado. Desse modo, no senso comum o trabalho doméstico não é uma atividade laboral, o que enfraquece a luta dessas trabalhadoras pela valorização de seu ofício. Ainda de acordo com a autora:

Ao negar um salário ao trabalho doméstico e transformá-lo em um ato de amor, o capital matou dois coelhos com uma cajadada só. Primeiramente, ele obteve uma enorme quantidade de trabalho quase de graça e assegurou-se de que as mulheres, longe de lutar contra essa situação, procurariam esse trabalho como se fosse a melhor coisa da vida (as palavras mágicas: "sim, querida, você é uma mulher de verdade"). Ao mesmo tempo, o capital também disciplinou o homem trabalhador, ao tornar "sua" mulher dependente de seu trabalho e de seu salário, e o aprisionou nessa disciplina, dando-lhe uma criada, depois de ele próprio trabalhar bastante na fábrica ou no escritório. De fato, nosso papel como mulher é sermos servas felizes e sobretudo amorosas da "classe trabalhadora", isto é, daqueles estratos do proletariado aos quais o capital foi obrigado a conceder mais poder social. Tal como Deus criou Eva para dar prazer a Adão, assim fez o capital criando a dona de casa para servir física, emocional e sexualmente o trabalhador do

⁸⁸ Como escreve Elsa Dorlin, impossível não questionar hoje a divisão sexual do trabalho doméstico “entre as próprias mulheres”: “sabendo que as mulheres das classes populares e/ou racializadas e migrantes são prioritariamente designadas para o trabalho de reprodução, pergunta-se: quem cuida da sua casa, lava sua louça e suas roupas e libera tempo para que você possa cuidar dos seus filhos ou dos seus parentes?” (2021: p. 26).

sexo masculino, para criar seus filhos, remendar suas meias, cuidar de Seu ego quando ele estiver destruído por causa do trabalho e das (solitárias) relações sociais que o capital lhe reservou. (FEDERICI, 2019: p. 44-45)

Mas o que seria, nas definições e reivindicações das feministas, o labor doméstico? Para Federici, seria muito mais do que limpar a casa, ou servir aos maridos assalariados, preparando-os para o trabalho cotidiano. Seria também o cuidado com os filhos, os trabalhadores do futuro, amparando-os desde o nascimento até a vida adulta, quando também serão proletários ou exercerão ofícios parecidos aos das mães. “Isso significa que, por trás de toda fábrica, de toda escola, de todo escritório, de toda mina, há o trabalho oculto de milhões de mulheres que consomem sua vida e sua força em prol da produção da força de trabalho que move essas fábricas, escolas, escritórios ou minas” (FEDERICI, 2019: p. 68). Há, ainda, o trabalho duplo de muitas mulheres, mas mesmo essa jornada em dobro não significa a dignificação e valorização exata e justa do trabalho em casa:

Conseguir um segundo emprego nunca nos libertou do primeiro. Ter dois empregos apenas significou para as mulheres possuir ainda menos tempo e energia para lutar contra ambos. Além disso, uma mulher, trabalhando em tempo integral fora ou dentro de casa, casada ou solteira, tem que gastar horas de trabalho na reprodução da sua própria força de trabalho, e as mulheres bem sabem a tirania dessa tarefa, pois um vestido bonito e um cabelo arrumado são condições para arranjar um emprego, tanto no mercado conjugal quanto no mercado de trabalho assalariado. (FEDERICI, 2019: p. 69)

O debate sobre a subvalorização do trabalho feminino é, contemporaneamente, perpassado por discussões a respeito das diferenças de classes, e, especialmente, por questões de gênero e de raça, caras a um pensamento feminista interseccional. Para Cinzia Arruzza, Thiti Bhattacharya e Nancy Fraser:

O feminismo para os 99% abarca a luta de classes e o combate ao racismo institucional. Concentra os interesses das mulheres da classe trabalhadora de todos os tipos: racializadas, migrantes ou brancas; cis, trans ou não alinhadas à conformidade de gênero; que se ocupam da casa ou são trabalhadoras sexuais; remuneradas por hora, semana, mês ou nunca remuneradas; desempregadas ou subempregadas; jovens ou idosas. Incondicionalmente internacionalista, esse feminismo se opõe firmemente ao imperialismo e à guerra. (ARRUZZA; BHATTACHARYA; FRASER, 2019: p. 43-44)

O manifesto das autoras remete diretamente a uma luta feminista conectada a embates antirracistas e ligada às implicações do trabalho doméstico e das prostitutas. Teóricas feministas como Silvia Federici e Françoise Vergès se voltam para aspectos de vida e de trabalho de mulheres nessas condições. Para Françoise Vergès:

Todos os dias, em todo lugar, milhares de mulheres negras, racializadas, "abrem" a cidade. Elas limpam os espaços de que o patriarcado e o capitalismo neoliberal precisam para funcionar. Elas desempenham um trabalho perigoso, mal pago e considerado não qualificado, inalam e utilizam produtos químicos tóxicos e empurram ou transportam cargas pesadas, tudo muito prejudicial à saúde delas. Geralmente, viajam por longas horas de manhã cedo ou tarde da noite. Um segundo grupo de mulheres racializadas, que compartilha com o primeiro uma interseção entre classe, raça e gênero, vai às casas da classe média para cozinhar, limpar, cuidar das crianças e das pessoas idosas para que aquelas que as empregam possam trabalhar, praticar esporte, fazer compras nos lugares que foram limpos pelo primeiro grupo de mulheres racializadas. (VERGÈS, 2020: p. 18-19)

Elas também são maioria em outro trabalho invisibilizado e estigmatizado: a prostituição. Letícia Barreto, em sua tese de doutorado, discute modelos teóricos que lançam um olhar a respeito do trabalho das prostitutas. Um ofício perpassado historicamente por muito preconceito. Há, todavia, modos de pensamento que procuram incluir as prostitutas e suas lutas no debate político. A respeito dos modelos, Letícia Barreto, na esteira da antropóloga argentina Adriana Piscitelli, discorre:

No modelo proibicionista, a prostituta é vista como delinquente, sendo penalizada, junto com as outras pessoas que atuam no meio. No abolicionista, como vítima a ser libertada e conscientizada, enquanto os demais envolvidos devem ser penalizados. No regulamentarista, a prostituição é mal social, mas que não é possível de ser erradicado, devendo ser controlada, protegendo a sociedade e assegurando a moral, a decência e a saúde. No laboral, a prostituta é mulher trabalhadora, cujo trabalho deve ser regulamentado por legislação laboral e civil comuns, é o único regime que não visa controlar e suprimir a prostituição e que é fruto de discussões com movimentos de prostitutas. (BARRETO, 2015: p.23)

Como podemos notar, os três primeiros modelos são condenatórios, ainda que os dois últimos não coloquem a prostituta como criminosa. O regulamentarista pressupõe um caráter higienista. Como infere Barreto, “no terceiro eixo, laboral, encontramos a visão da prostituta como trabalhadora, noção profundamente influenciada pela emergência destas como sujeitas políticas, muitas vezes organizadas em torno de um movimento mais ou menos consolidado” (BARRETO, 2015: p. 27).

A luta organizada das prostitutas se volta para o reconhecimento de seu trabalho como profissão, de modo a garantir direitos e, em alguma medida, reduzir danos. O debate é polêmico, uma vez que existe o posicionamento de um feminismo mais “radical” que condena a prostituição por expropriar o corpo da mulher (cis e trans), enquanto outras correntes do movimento feminista, ligadas às lutas das próprias trabalhadoras da prostituição, reivindicam o ofício como um trabalho a ser regularizado com as garantias e condições da CLT

(Consolidação das Leis do Trabalho). Algo que é debatido por Juliana Gusman e Rosana Soares (2021), quando abordam o trabalho sexual a partir do filme *Rua Guaicurus* (João Borges, 2018). A discussão da exploração do corpo da mulher se desdobra em uma argumentação de que se deve investir contra as formas de violência⁸⁹ às quais essas mulheres são submetidas, sem que se perca de vista a prostituição como ofício, que deve ter direitos e garantias trabalhistas regulamentados, como ocorre com outras profissões.

* * *

Uma vez realizado esse breve percurso teórico a respeito das questões do trabalho doméstico e da prostituição, trazemos, rapidamente, um pequeno entendimento da aparição de personagens prostitutas no cinema. Recorremos ao trabalho do pesquisador Russell Campbell (2005), que se volta para o cinema estadunidense hegemônico. Na esteira da teórica Gerda Lerner, Campbell assim infere:

Em *The Creation of Patriarchy*, Gerda Lerner escreve: "A divisão das mulheres em 'mulheres respeitáveis', que são protegidas por seus homens, e 'mulheres de má reputação', que estão nas ruas desprotegidas pelos homens e têm liberdade para vender seus serviços, tem sido a divisão básica de classes para as mulheres." O patriarcado criou, portanto, as instituições do casamento - para prover o cuidado e a companhia de um homem e a produção ordenada de sua prole -, e da prostituição - para fornecer os prazeres sexuais que ele poderia perder. São instituições complementares, mas formam um casal ímpar, um par incompatível. Enquanto o casamento é mantido, celebrado - especialmente idealizado sempre que as forças sociais ameaçam miná-lo, como na fase atual do capitalismo tardio -, a prostituição é varrida para debaixo do tapete, escondida ou colocada em quarentena em distritos de meretrício. (CAMPBELL, 2005: p. 3, Tradução nossa)⁹⁰

Assim, para o autor, enquanto “a mulher casada, sob o signo do individualismo ocidental e à custa de restringir rigidamente sua atividade sexual, pôde reivindicar algo próximo à igualdade legal com seu marido; a prostituta luta sempre contra a discriminação,

⁸⁹ Algo que Silvia Federici (2016), em entrevista ao site *Mundo invisível*, reforça a partir dos estigmas sofridos pelas prostitutas perante a sociedade no exercício de sua profissão e nas formas de violência física e psicológicas a que se encontram submetidas.

⁹⁰ No original: “In *The Creation of Patriarchy*, Gerda Lerner writes: "The division of women into 'respectable women', who are protected by their men, and 'disreputable women', who are out on the street unprotected by men and free to sell their services, has been the basic class division for women." Patriarchy has thus created the institutions of marriage - to provide for a man's nurturing and companionship and for the orderly production of his offspring, and of prostitution - to supply the sexual pleasures he might otherwise miss out on. They are complementary institutions, but they form an odd couple, a mismatched pair. While marriage is upheld, celebrated - especially idealized whenever social forces threaten to undermine it, as in the current phase of late capitalism - prostitution is swept under the carpet, hidden away out of sight or quarantined in red-light districts”.

contra as leis que a cercam e confinam” (CAMPBELL, 2005: p. 3)⁹¹. Dicotomias, contrapontos, cotejos e extensões entre os trabalhos e figurações oníricas de donas de casa e prostitutas marcam muitas das obras analisadas neste capítulo. Em muitos casos, as personagens aparecem tanto no papel da dona de casa como no da prostituta. E o componente político aparece, muitas vezes, no modo como o onírico atravessa a narrativa, trazendo um outro modo de existência e presença dessas mulheres – atravessando cenários tantas vezes opressores e de pouco reconhecimento.

As demais trabalhadoras e seus sonhos, como as operárias presentes nas obras de Fudemma e Solberg, aparecem, sobretudo, nos outros capítulos analíticos da tese. No presente capítulo, prolongando a abordagem do lumpesinato, buscamos nos atentar para a especificidade de trabalhos invisibilizados e renegados. É preciso ainda chamar atenção para o contexto em que se inserem grande parte dos filmes que compõem o corpus deste capítulo. Dirigidos, em sua maioria, por cineastas homens, inscrevem, em suas narrativas e formas fílmicas, características machistas e sexistas. Raramente escapam da erotização do sexo, filmado para deleite do voyeurismo masculino, e dificilmente problematizam a prostituição como trabalho. Ainda que ensaiemos um movimento crítico que busca compreender e analisar o papel da trabalhadora nas obras em questão, não podemos ignorar que a realização desses filmes não se orientava por ideais ou pautas políticas feministas. Ao lançar a eles um olhar atual, nos colocamos em posição arriscada: não podemos exigir dos filmes uma “correção” política que não estava em seu horizonte de elaboração e criação; tampouco devemos nos furtar a analisar as obras pelo crivo das discussões feministas que fizeram avançar, historicamente, o debate sobre o trabalho doméstico e a prostituição (temas importantes para a experiência social de muitas mulheres brasileiras).

5.2 O véu da noiva e o véu do quarto

Há códigos cinematográficos ligados às vestimentas e figurinos que constroem um imaginário factível no cinema. A prostituição faz parte da história brasileira ao longo dos séculos e a identificação de profissionais do sexo se dá de acordo com contextos, cenários e locais. O cinema criou certos estereótipos e imagens recorrentes para personagens ligadas à

⁹¹ No original: “The married woman, under the sign of Western individualism and at the cost of rigidly curtailing her sexual activity, has been able to claim something approaching legal equality with her husband; the prostitute battles always against discrimination, against laws that hedge and confine her.”

prostituição. A respeito dessa figuração no cinema hegemônico dos Estados Unidos, ao longo de várias décadas, períodos e estilos, Russel Campbell escreve que:

Às vezes, na história, (...) um código de vestimenta distinto para a prostituta foi obrigatório; para a *streetwalker* contemporânea, é uma necessidade econômica significar sua disponibilidade por meio de seu traje e postura, principalmente quando a lei proíbe a solicitação. O sistema obriga a prostituta a se separar das mulheres respeitáveis, criando uma codificação de aparência física, que é instantaneamente reconhecível e pode ser prontamente apropriada pelo cinema⁹². (CAMPBELL, 2005: p. 30, Tradução nossa)

Desde aparições no cinema silencioso até algumas personagens de filmes de Walter Hugo Khouri, há fenótipos e estereótipos frequentes, as prostitutas figuradas entre o glamour e a estilização no cinema brasileiro. São frequentemente atrizes brancas, muitas vezes conhecidas em suas respectivas épocas, que interpretam esses papéis. Uma mudança significativa se dá, especialmente, com alguns filmes do Cinema Novo e com o modo como o cinema brasileiro passa a olhar para a realidade do país a partir dos anos 1960. Isso reverbera, sobretudo, em produções da década de 1970 e 1980, em filmes como *Iracema, uma transa amazônica* (1974), de Orlando Senna e Jorge Bodanzky, e *A opção ou as rosas da estrada* (1981), de Ozualdo R. Candeias.⁹³ Se nos filmes de Walter Hugo Khouri, como *Noite vazia* (1964) e *O palácio dos anjos*, há uma reafirmação dessas mulheres brancas em suas luxúrias e caprichos, nos filmes de Senna e Bodanzky e de Candeias apresenta-se criticamente certa destinação das personagens populares à prostituição, com um horizonte restrito de possibilidades, em sua deterioração humana no processo de trabalho.⁹⁴ Considerados esses

⁹² No original: "At times in history, for example, a distinctive dress code for the prostitute has been compulsory; for the contemporary streetwalker, it's an economic necessity to signify her availability through her attire and posture, especially when the law forbids soliciting. The system compels the prostitute to mark herself off from respectable women, creating a coding of physical appearance, which is instantly recognizable and can be readily appropriated by the cinema."

⁹³ Para um paralelo entre os dois filmes, a partir de questões do cinema moderno brasileiro, Ismail Xavier assim escreve: "É tempo de "milagre", projetos faraônicos, e o filme de Bodanzky/Senna monta sua alegoria de uma modernização da qual é parte, trazendo à tona a realidade do projeto símbolo da ditadura: a Transamazônica. Nesse gesto, define também um estilo novo que resulta da confluência de um cinema-reportagem, de câmera na mão, e de um cinema construtor de tipos, alegorizante (as figuras de Tião Brasil Grande e Iracema). (...) seu passeio pela Transamazônica é matriz fundamental da ampliação de geografia acima comentada, de captura da modernização pela fronteira nessa mistura de caminhão, prostituta e deslocamento, também presente em *Perdida* (Prates, 1976) e, de modo mais decisivo, em *Aopção ou as Rosas da Estrada* (Candeias, 1981), filme que leva ao paroxismo a representação de um Brasil grotesco: as mulheres passam da condição de bóias-frias à prostituição de beira de estrada, circulam pelo país na cabine de caminhões e terminam na cidade grande para novo consumo em meio a anões e mutilados que servem a gângsters e gigolôs" (XAVIER, 2001: p. 110-111).

⁹⁴ Há de se ressaltar os períodos em que cada obra foi realizada. Os filmes de Walter Hugo Khouri nunca encontraram lugar nas divisões por vezes estanques da historiografia do cinema brasileiro. É uma obra bastante particular, que encontrou nuances também durante a carreira do cineasta. Nos primeiros

aspectos, talvez os filmes que funcionem como intermediários entre os pólos mencionados anteriormente sejam *A mulher que inventou o amor* e *Cuidado madame* (1970)⁹⁵, de Julio Bressane.

Já no início de *A mulher que inventou o amor*, a personagem Doralice, recém-chegada da periferia à região central de São Paulo, ainda inocente, vive uma situação limite e perversa. A sequência inicial do longa-metragem se compõe com uma atmosfera suprarreal. Aldine Müller, mulher branca, padrão de beleza, interpreta a jovem mulher e carrega no semblante a brejeirice de quem pouco conhece do mundo. Faminta, ela chega até um açougue. Um plano mostra o nome do estabelecimento em luzes neon. Em meio a um punhado de nacos de carnes, Doralice e o açougueiro, um homem corpulento e com traços marcados, iniciam uma cópula na qual só o homem parece sentir prazer. No rosto da jovem, a impossibilidade de se sentir confortável em meio à hostilidade da situação. O açougueiro pede para que ela gema. Ela corresponde, ainda que os gritos sejam claramente forçados. Ele insiste para que sejam mais altos. Ela, com a mão esquerda em um pedaço de carne, em posição dorsal sobre uma mesa gelada, coloca-se a gemer enquanto o ato sexual se desenrola. Ao final, o açougueiro corta um pedaço de carne para a moça, que mais tarde o compartilha com a companheira com quem divide a casa. A amiga diz que no princípio é assim mesmo, mas que depois se toma gosto. Enquanto isso, põe-se a preparar a carne, o primeiro soldo de Doralice. Afirma ser filé mignon, enquanto comemora o fato. Doralice chora, mas contempla ali, na preparação da carne, seu destino traçado, embora sonhe, sempre, com um casamento. Na sequência, passa em frente a uma loja de noivas e contempla um vestido. Põe-se a imaginar-se vestida com o

filmes, há uma orientação mais psicológica e mais sombria, com fortes componentes existencialistas, como ocorre em *Noite vazia*. Já na década de 1970, Khouri investe mais fortemente em componentes eróticos, ainda que não tenha perdido totalmente de vista os elementos existenciais, como ocorre em *Palácio dos anjos*. Jean Garrett também é um cineasta de difícil filiação a qualquer movimento da história do cinema brasileiro. Embora tenha realizado boa parte de sua filmografia no bojo das produções da “Boca do Lixo”, é difícil classificá-lo como um cineasta pertencente seja ao Cinema Marginal, seja ao da Boca do Lixo. Seus filmes guardam elementos que os aproximariam esteticamente do trabalho de Carlos Reinchenbach, mas suas temáticas e modos de abordagem flertam mais com o cinema de gênero, como em *Mulher, mulher* (Jean Garrett, 1979) ou *Excitação* (Jean Garrett, 1976). Embora explorem a nudez feminina e recaiam na fetichização e objetificação desses corpos, há, nas relações estabelecidas entre os personagens e a narrativa, complexidades que problematizam o lugar da mulher em uma sociedade machista e patriarcal.

⁹⁵ No filme, há um exercício refinado de construção de personagens, com a alternância das atrizes Helena Ignez e Maria Gladys nos papéis de empregadas domésticas e patroas. Embora não haja um marco nítido de ruptura entre a realidade e o onírico, o filme se constrói a partir de um antinaturalismo bem típico dos filmes feitos na produtora Belair, integrada pelos cineastas Julio Bressane, Rogério Sganzerla e Helena Ignez. No enredo de *Cuidado, madame*, duas empregadas assassinam suas patroas e aproveitam os momentos pós-morte para se colocarem nos lugares de comando, aproveitando-se das benesses de uma vida rica. Depois, desfilam pelas ruas de Copacabana enquanto relatam suas experiências no trabalho como domésticas.

traje clássico da comunhão conjugal, em uma cena que nos remete a *A hora da estrela*. Nesse momento, há uma sobreposição desses dois lugares relegados historicamente à mulher, subvalorizados e explorados: a prostituta e a dona de casa, esposa, mãe de família. O véu da noiva se transforma no véu do quarto do motel.







Figura 48: Sequência Açogue – *A mulher que inventou o amor*

Em *Damas do prazer* (1979), de Antônio Meliande, a dupla bifurcação do trabalho feminino, entre o lar e a rua, é muito sugerida. Em uma das sequências, a mãe acorda a filha. Elas estabelecem um diálogo que perscruta de maneira seminal as relações econômicas e de classe que separam (e conectam) “mulheres do lar” e “mulheres da rua”. A senhora, um tanto rabugenta, investe contra o sono da filha, trabalhadora do sexo, que costuma dormir durante as tardes. A mãe reclama que a filha dorme enquanto as irmãs e o pai já foram trabalhar na fábrica. A rebenta contra-argumenta, dizendo que já possui um emprego, noturno. O assunto entre as duas é o dinheiro que supostamente a jovem não coloca dentro da casa. “Então o problema é dinheiro?”, retruca a jovem, ao que a mãe responde com outra pergunta: “E existe outro tipo de problema?”. A moça retira, então, da parte inferior da cama, um punhado de notas, e entrega para a mãe o equivalente ao salário mensal das duas irmãs, juntas (evidenciando-se que se trata, dentre as escolhas que se colocam para as mulheres das classes trabalhadoras, de uma das atividades melhor remuneradas). “Ah, sim, durma bem, quem trabalha à noite precisa descansar durante o dia. Trabalho noturno esgota as pessoas. Vou lhe preparar uma gemada!”, diz a mãe, entre cínica e irônica, antes de se retirar do quarto. No cerne do diálogo, o preconceito arraigado em relação ao trabalho sexual, que jamais é nomeado diretamente – devendo se manter invisibilizado, mesmo que o dinheiro ganho com a prostituição passe a participar do orçamento da família.

Como já mencionado, o cinema brasileiro dos anos 1960 e mesmo na década de 1970 apresenta, de um modo geral, prostitutas interpretadas por mulheres brancas, atrizes famosas em sua época, como Odete Lara e Norma Benguell. Em *Damas do prazer*, de Antônio Meliande, figura uma diversidade um pouco maior, mas prepondera ainda o perfil da mulher branca. Diante desse cenário, alguns filmes feitos no decorrer dos anos 1970 e 1980 rompem com esse padrão, apresentando personagens mais fidedignas com a realidade da experiência social brasileira. Caso de *A\$ŝuntina das Amérikas* (1976), que não elenca apenas atrizes

brancas, ou de *Iracema, uma transa amazônica*, que acompanha a trajetória de uma mulher indígena pela Transamazônica, então em construção. Ou de *Aopção ou as rosas da estrada*, de Ozualdo R. Candeias, filme de trajetórias, que se concentra na figuração de trabalhadoras femininas – desde proletárias que labutam no canavial até prostitutas que pegam caronas na estrada para irem até São Paulo. Embora haja, como em *Iracema*, um investimento no realismo das imagens, é de se notar, como em toda a obra de Candeias, a reinvenção da banda sonora a partir da edição de som e também da montagem. Invenção que está presente, inclusive, na única sequência onírica do filme, na qual uma das prostitutas, na negociação do programa com o cliente, vê o rosto do homem circular em volta da cabeça dele. O efeito de fusão gerado na cena figura a desorientação da personagem em sua mudança de vida, ao fazer seu primeiro programa.⁹⁶



Figura 49: Sequência Beira de estrada – *Aopção ou as rosas da estrada*

Já na filmografia de Walter Hugo Khouri, prevalece o padrão da mulher branca - caso de *Noite vazia* (1964)⁹⁷. No filme de 1964, dois sujeitos ricos e casados, Luisinho (Mário Benvenuti) e Nelson (Gabrielle Tinti), em busca de emoções e prazeres diferentes, contratam duas prostitutas, Cristina (Odete Lara) e Mara (Norma Bengell), e as levam para um apartamento de luxo em São Paulo. Ao som de jazz, na trilha de Rogério Duprat e do Zimbo Trio, o que era para ser uma noite de divertimento acaba por abrigar conversas e discussões sobre os lugares que cada um dos personagens ocupa na escala social. Em uma sequência que apresenta um delírio de Mara, Khouri trabalha as ambiguidades do que é imposto histórica e socialmente às mulheres. Ainda que sejam prostitutas de luxo, mulheres brancas e de classe

⁹⁶ Dualidade figurativa que também ocorre na obra de Carlos Alberto Prates Correia. Em seu filme *Perdida* (1975), há também uma personagem que foge do interior rumo à cidade, onde acaba se tornando prostituta. Nessa obra, o universo da prostituição é precário, ainda que os espaços sejam filmados de modo estilizado, traço forte da estética do autor. Já em *Cabaret mineiro* (1984), há uma outra relação com o espaço, com as personagens prostitutas e com a situação do trabalho, colocados de maneira mais glamurosa e estilizada.

⁹⁷ Em *O palácio dos anjos*, Walter Hugo Khouri volta a trabalhar com o universo do meretrício em um bordel chique comandado por uma francesa no centro de São Paulo.

média, as personagens se encontram também nesse limbo. A montagem apresenta uma sequência de imagens paralelas que recobram os atravessamentos subjetivos da personagem de Norma Bengell sobre o que poderia ter sido (uma dona de casa) e o que se tornou (uma prostituta).⁹⁸



⁹⁸ Dicotomia de caminhos - entre o trabalho doméstico e a prostituição - que aparece de modo paradigmático no longa-metragem *Os condenados* (Zelito Viana, 1975). A personagem Alma, vivida por Isabel Ribeiro, reside com o avô em uma casa modesta no subúrbio paulistano. Na vizinhança onde mora, é desejada pelo tímido telegrafista João do Carmo (Cláudio Marzo). Na tentativa de mudar de vida e enriquecer, a jovem parte com o cáften Mauro Glade (Roberto Bataglin), que acaba lançando a moça no universo da prostituição. Entre percalços e reviravoltas, o filme trabalha a oscilação da personagem entre os dois universos de trabalho feminino, sempre à mercê da destinação oferecida por personagens masculinos, que lhe impedem, a cada passo, de dar vazão aos seus desejos.





Figura 50: Sequência Delírio de Mara – Noite vazia

Uma chuva forte cai do lado de fora. A câmera, em movimento lento de aproximação, se direciona para Mara, que está deitada de lado na cama. Ela observa uma janela, a água escorre pelo vidro. Vemos, na sequência, o rosto de Cristina, que está deitada de ponta cabeça em outra cama. Nova imagem de Mara, em enquadramento mais fechado, que confere expressividade a seu rosto. Aparece, em montagem paralela, um alimento sendo frito em uma panela. Nova imagem da face de Mara, que se vira na cama, um tanto inquieta. A montagem alterna quadros do rosto da prostituta às da cozinha que faz parte de seu delírio. Junto da panela surge uma criança, que mira o extracampo, como se olhasse para o espectador. O olhar do menino encontra o de Mara. O som da chuva se intensifica, juntamente com a trilha sonora composta de notas de um piano. A dualidade perpassa a imagem, transformando o delírio de Mara em uma figuração ambígua entre desejo e repulsa: a cozinha, a panela, o filho, a dona de casa que ela poderia ter sido e não foi. Não se sabe ao certo se ela negou esse destino traçado, ou se ele foi aventado ou mesmo desejado em outros momentos. O delírio da personagem Mara coloca lado a lado o trabalho como prostituta e a vida de dona de casa que ela não tem. Mara, ainda que branca e de classe média (o que a coloca em um lugar de privilégio racial e social), é mais uma mulher colocada em um limbo no universo do trabalho. E seu "sonho

acordada" não extrapola essa dualidade - sendo, em alguma medida, sintoma da condição feminina na sociedade brasileira daquele momento histórico.

O filme de Khouri pode ser constelado ao de Fauzi Mansur, *A noite do desejo* (1973). Há uma situação que os conecta: dois homens comprometidos, em busca de emoções e prazeres que fujam de suas rotinas, encontram prostitutas na noite. No caso do filme de Mansur, os personagens saem da periferia de São Paulo para um bordel no centro da cidade. Há, portanto, uma diferença significativa de classe e contexto entre os dois filmes. Se *Noite vazia* lida com uma elite paulistana no começo da ditadura militar (com todo o conservadorismo que ronda as classes mais abastadas da população), *A noite do desejo* apresenta dois proletários, Giba (Roberto Bolant) e Toninho (Ney La Torraca), de classe média baixa, na vizinhança do Milagre Econômico, em momento de forte violência e repressão políticas. Assim como em *Noite vazia*, em seus respectivos quartos no prostíbulo, os protagonistas dialogam com as amantes. Todavia, diferente das questões mais existenciais e psicológicas presentes no filme de Khouri, Mansur investe em diálogos mais mundanos, trespassados por questões econômicas e sociais. Em um desses diálogos, Giba conversa com Marcela (Marlene França) sobre relações de classe.

A sequência tem início com a cópula entre os casais Giba e Marcela, Toninho e Beth. Há uma variação da fotografia, que confere tons azuis e vermelhos em meio à penumbra dos corpos e das sombras na parede. Há uma luminária prateada no teto de um dos quartos que funciona como transição entre as duas cenas. Eis que há uma mudança de luz. Uma claridade quebra com a atmosfera próxima do onírico, que se dava também pela trilha de um saxofone. Beth se levanta da cama, Toninho lhe indaga, ela responde que não está afim de continuar o sexo. Um corte nos transporta para o quarto ao lado, que mostra, em um enquadramento fechado, o torso e o rosto de Marcela. Entra em cena o seguinte diálogo:

“- Colabora comigo, Giba, pelo menos uma vezinha. Já que eu não consegui ser o que eu queria, vamos trepar e pronto. Esse negócio de dó da gente é frescura sua. Bobeira, rapaz, ninguém vai endireitar o mundo.”

Nesse instante, surge um plano de um carro de polícia que investiga um crime na região, juntamente com o som de sua sirene. Novamente, estamos dentro do quarto do motel. Giba responde:

“- E eu nem estou aqui para salvar o mundo.”

Marcela assim retruca:

“- Vamos cortar esse papo”.

“É, isso não vai levar a nada mesmo” – afirma Giba.

“Então corta esse papo e vem logo que daqui a pouco eu quero dormir.”

“Olha aqui, Marcela, você tem coragem de ficar aqui nesse quarto.” – questiona Giba.

“Se eu não ficar aqui, se eu não dormir aqui, onde você quer que eu vou?”

“Arranja uma casinha, um apartamento.”

“E continuar a ser puta, qual é a vantagem?”

“Arranja emprego.”

“Olha aqui, eu vim aqui pra trepar, não pra ouvir sermão.” - esbraveja Marcela.





Figura 51: Sequência Delírio no Motel – *A noite do desejo*

A montagem traz novamente o quarto ao lado. No enquadramento, Beth está de costas para a câmera, enquanto fuma escorada no batente da janela. Nem sempre há escolha em ser prostituta, mas, em certos contextos e representações, há escolha em não ser uma mãe de família. O diálogo destacado em *A noite do desejo* evita a vitimização das prostitutas, assim como lhes confere certa autoridade sobre suas vidas e destinos. O caminho traçado nem sempre é o desejado, mas por vezes confere condições de vida que alimentam, em alguma medida, os desejos recônditos. Algo que surge em *A mulher que inventou o amor*.





Figura 52: Sequência Sonho do casamento – *A mulher que inventou o amor*

A fantasia aparece de modo mais evidente na cena já mencionada, em que Doralice observa a vitrine de uma loja de roupas de casamento. O reflexo de seu rosto no vidro da vitrine se funde ao vestido que é observado. Surge, então, a voz de uma vendedora, que menciona o valor das prestações para a compra do vestido. Doralice apenas observa, antes de realizar o suposto pagamento. A imagem se conecta a um plano que mostra Doralice de lado, vestida de noiva, em um quarto, a observar o cartaz de um ator pelo qual ela nutre uma paixão platônica. A sequência adquire um caráter onírico pela presença da “Marcha nupcial”, que aflora na banda sonora. A moça beija os lábios do homem no cartaz. A câmera faz um movimento panorâmico para baixo, mostrando a mão direita de Doralice dentro de sua

calcinha, em movimento de masturbação. Há um novo plano, mais fechado, que evidencia o ato. Em seguida, vemos um plano do rosto do ator no cartaz, que sorri. Novo enquadramento, lateral, do rosto de Doralice, com expressão de prazer e gozo. Por fim, um último quadro, mais aberto, que apresenta a moça de costas, com seu corpo a tapar o cartaz. Ela, então, se ajoelha, e deixa exposto o torso nu do ator presente na moldura. A cabeça de Doralice oculta apenas as partes íntimas do corpo masculino presente no poster, em uma insinuação sexual. Dá-se, em seguida, um movimento da cabeça da moça, que se abaixa. O movimento revela o restante da imagem do cartaz, com o homem seminú, vestindo apenas uma cueca preta. A cabeça baixa de Doralice revela um desejo contido, recalcado, incompleto, como em boa parte de sua atuação sexual com os clientes.

A mudança de perspectiva se dá quando ela inicia um relacionamento como amante de um velho rico. Eles se conhecem no casamento da filha do magnata, que, depois da cerimônia investe sobre Doralice. Eles se tornam amantes. A partir desse instante, o velho rico aluga um apartamento de luxo para a moça, compra roupas caras, investe em obras de arte, tudo para que ela se torne uma amante, uma dona de casa, uma “esposa das horas vagas”, e não mais uma prostituta que atende vários clientes. Exige ainda que ela mude de nome. A partir daquele instante, Doralice se torna Tallulah.⁹⁹ A mudança de nome significa também uma mudança de postura. Doralice é dominada, Tallulah é quem domina. A guinada se dá, mas restam resquícios dos desejos e fantasias do passado. Algo que se esboça no momento em que o velho rico faz o convite para que a moça fique com ele. Enquanto ele beija os pés dela, ela pergunta se haverá vestido de noiva e todos os outros detalhes do casamento, algo que é prontamente negado pelo ancião. Ele fala que o casamento é um compromisso eterno e afirma que a deseja de outra forma. “Como a outra?”, indaga a jovem. Ele reconhece a impossibilidade, ainda que diga que a ama. Enquanto isso, deposita no dedo da prostituta um anel de brilhantes. Ela ainda retorna com outra pergunta: “É, não tem jeito mesmo?” No contraplano, a expressão do velho é de consternação pelo impossível. Ela olha mais uma vez para o anel de brilhantes, enquanto surge, na banda sonora, novamente a “Marcha nupcial”. Uma câmera subjetiva desbrava um corredor. Ao final do caminho, em um quarto, Doralice

⁹⁹ Algo semelhante ao que acontece em *Lilian M: relatório confidencial*. No filme, ao sair da zona rural, Maria decide pela mudança de nome, que acarreta também em uma mudança de comportamento. Os dois filmes, próximos em suas datas de feitura, guardam pontos de semelhança no que diz respeito à trajetória das personagens. Em ambos, há uma série de casos vividos pelas personagens, mas que, no fundo, nunca lhes safam totalmente de sua origem e de sua dificuldade em descobrir o que realmente querem. É de se notar que Carlos Reichenbach é o diretor de fotografia do filme de Jean Garrett. Há, inclusive, semelhanças na estética das duas obras, muito provavelmente derivadas da parceria entre os dois.

está em pé, sobre uma cama, vestida de noiva. No contracampo, surge a figura do velho rico, com um buquê em suas mãos. Ele caminha até o pé da cama, ajoelha-se, como se pedisse a donzela em casamento.

Cessa a música e o clima onírico, um corte na imagem e vemos Doralice colar o cartaz de seu admirado na sala do apartamento de luxo. A decoração é feita ao seu modo, mas logo é rechaçada pelo velho que a mantém. Ele rasga o cartaz, destrói vasos de gosto duvidoso (segundo ele) e diz que é preciso ter classe. Em nova sequência, o imóvel aparece todo mobiliado e decorado de um modo completamente diferente. Uma mudança estrutural que abala, em alguma medida, também Doralice. Ali, ela se torna de vez Tallulah, ainda que mantenha o sonho do casamento. A “emancipação” de Doralice, contudo, é limitada e ilusória: as exigências machistas e patriarcais se atualizam (mesmo que ela não seja “esposa” e tenha que abrir mão do sonho do casamento). Entretanto, ela não se submete inteiramente a essas condições, como veremos.





Figura 53: Sequência Delírio de Doralice/Tallulah – *A mulher que inventou o amor*

Contrariando as exigências do homem que a sustenta, Tallulah se encontra com outras figuras do cotidiano da cidade de São Paulo, como um intelectual e um jovem mancebo de aparência andrógina. Entretanto, o que a mantém conectada ao sonho original continua a ser o desejo incontido pelo ator do cartaz. Decide, então, em uma tarde qualquer, segui-lo de carro. Descobre onde ele mora, e que aparentemente tem um relacionamento com outro homem. O que se tem a partir daí é uma mistura forte entre realidade e sonho.

Após encomendar ramalhetes de flores a serem entregues de três em três dias na casa de seu admirado, Tallulah surge em uma aula de inglês na qual anota em um caderno conjugações do verbo amar no idioma bretão. Uma trilha de suspense invade a cena e a montagem articula um plano de Tallulah, que dirige um carro em uma estrada durante a noite. Ela segue o automóvel do homem de seus sonhos. Ele estaciona o carro na garagem de uma chácara, onde é recebido por um homem. Eles se abraçam e interrompem o movimento quando escutam o barulho do carro de Tallulah. O ator decide ir até ela. Dá uma bronca na moça enquanto é observado, pela janela da casa, por seu parceiro. A câmera fecha em seu rosto, ao lado do carro. Continua a bronca, até que ela lhe beija a mão.



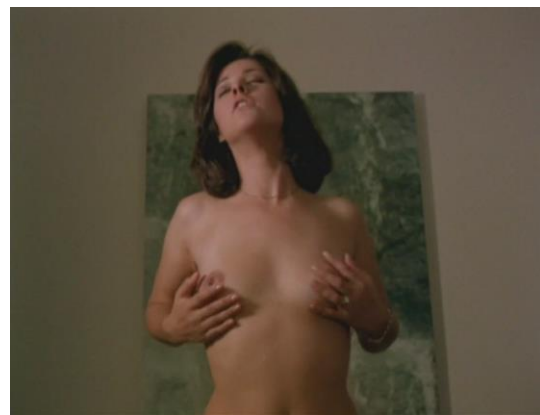
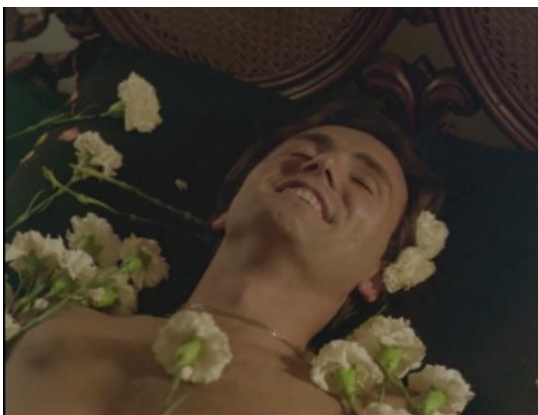


Figura 54: Sequência Delírio de Doralice com César Augusto – *A mulher que inventou o amor*

“Você veio fazer exatamente o que aqui, meu anjo?” – pergunta o ator.

“Nada, nada de especial.” – ela responde.

“Qual é o seu nome?”

“Doralice! Não, melhor não, Tallulah.”

“Então é você! Você deve estar gastando uma fortuna com esses cravos brancos. Minha casa parece mais uma igreja, pronta para o casamento”. – ele afirma, enquanto ri da situação.

Nesse instante, a câmera se concentra em um plano fechado no rosto da prostituta/dona de casa rica. Um novo plano do companheiro do ator, que observa de soslaio por um instante, até fechar a cortina e se retirar.

“Você deve gostar muito de mim, não é? Pra dar uma transada? Que tal uma dessas noites? Amanhã, por exemplo?”

O corte revela os corpos de Doralice e do ator em uma troca picante de beijos no apartamento dela. Enquanto se beijam, ela está encostada no cartaz com a fotografia dele. Eles fazem um movimento de rotação e ele passa a ocupar o exato espaço da fotografia no cartaz, como se materializasse ali a quintessência da fantasia da mulher que lhe beija naquele instante. Em um plano mais fechado, vemos as roupas que caem ao lado de um vaso de plantas. Novo plano dos dois, que transita junto a boca de Tallulah, que desliza sobre o corpo dele até a altura do abdômen. Em um plano aberto, vemos o ator em pé, a ocupar todo o espaço que sua fotografia confere no poster, enquanto a jovem está ajoelhada, com sua cabeça a ocultar as partes íntimas do homem. Sua expressão é de prazer, até o momento em que interrompe o ato para perguntar se ficarão ali todo o tempo. Ela diz para ele que relaxe e aproveite. No plano seguinte, um movimento em *travelling* revela o corpo de Tallulah sobre o do amante. Ele está todo coberto de cravos brancos. Enquanto ela faz movimentos em cima de seu corpo, pede para que ele gema.

“Gemer eu?” – ele indaga.

“É, você, se gosta, geme!” – ela provoca.

Ele então fecha os olhos e começa a gemer com parcimônia e ela pede para que ele tenha mais afinco. Ele faz sons mais contundentes. O plano fechado concentra-se em seu rosto com expressão de prazer. No contracampo, ela, por cima dele, com os seios desnudos e expressão de regozijo, fecha os olhos em sinal de prazer. Pelo enquadramento, ela passa a ocupar o exato espaço do cartaz onde ele está retratado. Com o cartaz ao fundo, ela em

primeiro plano, com os sons de gemidos dele, entra, de modo extradiegético, a “Marcha nupcial”. Alternam-se planos do rosto dele e do corpo dela, que se contorcem em prazer. Os gemidos de ambos se misturam à trilha musical. Ela é filmada de costas, em movimentos intensos e lascivos. Há um novo plano do rosto do ator, que se contorce, para, posteriormente, dar lugar a uma câmera de cima, que recorta os corpos em seu ato de um modo estilizado. Toda a cena ganha esse aspecto estético que desestabiliza a construção de uma situação realista. A cada corte, planos não convencionais que exploram a força da cena, como, por exemplo, o do rosto de Doralice visto de ponta cabeça. Assim se encerra o ato sexual e a cena, com uma extensão sonora do gozo, que ganha distorções do áudio. Findam os sons, a trilha musical.

A sequência do ato sexual entre Tallulah e seu amante resvala na objetificação dos corpos em cena – o que ocorre em parte expressiva do corpus de análise deste capítulo. As ditas “porno-chanchadas” podem ser acusadas com justiça por explorarem o corpo feminino e por serem construídas, no mais das vezes, pelo olhar masculino desejante.¹⁰⁰ Mas parece-nos que Jean Garrett investe também na exploração do corpo de Zécarlos de Andrade, no papel do ator César Augusto, objeto do desejo de Doralice.¹⁰¹ Na sequência do ato sexual delirante, a angulação da câmera permite o visionamento dos corpos em enquadramentos que fogem da retaliação do corpo feminino, frequente em obras da época. O final do delírio de Tallulah é transpassado pela expressão de gozo da personagem e de seu amante. Cabe indicar também que Doralice, ao se tornar Talullah, se torna sujeito das fantasias e desejos eróticos (para além do desejo de se casar de véu e grinalda). É ela quem passa a pautar os homens na cama e nas figurações que realiza em seu apartamento. Todavia, continua dependente do “velho rico”. Não há um horizonte de efetiva emancipação (mesmo que, ao final, ela destrua as perspectivas “femininas” – todas subordinadas – que, nalguma medida, a aprisionavam).¹⁰²

¹⁰⁰ Algo que Laura Mulvey (1975) apresenta, em *Visual pleasure and narrative cinema*, ao apresentar uma vigorosa análise a respeito de como Hollywood (especialmente) e o cinema narrativo se construíram a partir de um olhar masculino que objetificava os corpos femininos. Partindo da teoria psicanalítica, Mulvey lança os fundamentos para uma crítica da imagem do cinema narrativo como um produto no qual predomina um olhar masculino: a imagem da mulher como objeto passivo do olhar. A teoria psicanalítica funciona como uma “arma política para desmascarar as formas como o inconsciente da sociedade patriarcal ajuda a estruturar a forma do cinema” (MULVEY, 1975: p. 14).

¹⁰¹ Algo que Garrett também realiza em *O fotógrafo* (1980), na maneira como filma o corpo do personagem fotógrafo Dênis, vivido por Roberto Miranda, em seus atos sexuais durante toda a obra.

¹⁰² Emancipação no sentido radical que lhe atribui Gerda Lerner (1986), em *A criação do patriarcado: histórias de opressão de mulheres pelos homens* (2019): liberdade com relação às restrições impostas pelo sexo, autodeterminação e autonomia.

O último plano da sequência tem início na janela do quarto. A câmera viaja pelo cômodo até chegar na cama. Nela, Tallulah está deitada, de braços, vestida apenas com a roupa de baixo, rodeada por cravos brancos. Ela desperta sozinha do sono, o estado de vigília lhe é estranho. Ela procura entender, a partir de uma expressão de dúvida, o que ocorrera ali. A ambiguidade da montagem redimensiona as impressões da personagem e do espectador. Teria sido um sonho ou realidade? Na sequência final do filme, quando ela convida o ator para um jantar, parece se dar o segundo contato entre ambos (eles já haviam se encontrado no estúdio de TV, quando ele a rechaçou). Seria de fato? Não se sabe, hesitamos, até o momento em que ela lhe confere a primeira facada na barriga. Mais uma cena que se compõe de componentes suprarreais. A violência da cena é também a morte de uma representação, da submissão à fantasia de se casar de véu e grinalda, da vida de dona de casa rica, da prostituta rainha do gemido.

Até que ponto a personagem queria fugir dessa vida? A fuga é também temática do sonho, como ocorre em mais um filme de Walter Hugo Khouri, *O palácio dos anjos*. Este talvez seja o filme do corpus que mais trabalhe na chave de representação glamurosa das prostitutas. Ainda assim, a situação de luxo e o reposicionamento das prostitutas não aliviam o preconceito arraigado de que são vítimas e os sonhos de uma outra vida. O filme apresenta sequências que se conectam com as situações oníricas dos outros filmes citados neste subcapítulo.

Em *O palácio dos anjos*, três prostitutas decidem transformar o apartamento de uma delas em um luxuoso bordel homônimo ao título da obra. Bárbara (Geneviève Grad), além de dona do imóvel, é quem capitaneia as outras duas parceiras. O seu grande objetivo, no entanto, é o de retornar para a França, sua terra natal. Ana Lúcia (Adriana Pietro) é a mais empolgada com o empreendimento, especialmente pela possibilidade de enriquecimento rápido e de gozo do glamour a ela conferido pelos clientes ricos da classe alta paulistana. Por fim, Mariazinha (Rossana Ghesa), acometida por uma depressão profunda e pela impossibilidade de continuar o ofício, acaba por retornar à casa da mãe, onde, possivelmente, cumprirá um destino de casamento e vida doméstica (o que provavelmente não resultará no fim de seu estado depressivo). O filme traz, portanto, uma diversidade de perfis e relações com o ofício da prostituição.¹⁰³ Além disso, é possível notar diferenças nos desejos de cada

¹⁰³ Diferente dos filmes da “pornochanchada” e da própria obra de Khouri a partir dos anos 1970, há neste filme um modo de se filmar os corpos femininos com um olhar menos objetificante. Isso se dá, especialmente, na construção dos quadros, mas também na composição dos cenários e dos figurinos

uma das três a partir do trabalho. Esses desejos se mostram mais evidentes nas figurações oníricas da personagem Bárbara, especialmente na sua relação com o porto e com os navios que ali trafegam. É a partir desse imaginário que ela projeta seu retorno às origens.

Em uma dessas sequências, Bárbara está na cama com um cliente. Vemos os movimentos dos corpos debaixo dos cobertores em um enquadramento mais aberto. Mudança de quadro, para que possamos observar o rosto da prostituta. Há um movimento de aproximação da câmera, preenchido com uma trilha musical de jazz presente na banda sonora. Surge, então, uma imagem recorrente dentro do filme. Bárbara é vista de costas no cais do porto. Ela mira o navio que trafega nas águas bem à sua frente. Os movimentos da câmera são oscilantes em um *zoom* que insiste em ir e vir. Finda o devaneio para que observemos o rosto de Bárbara refletido em um espelho enquanto o cliente termina de se aprontar para ir embora. A imagem do navio que parte pelo mar denota o desejo de partida, mas também o enraizamento no apartamento de luxo. Há uma recorrência dessa figuração delirante em diversas cenas do filme. Esses planos de Barbara no cais do porto são quase sempre mobilizados em decorrência dos atos sexuais que fazem parte de sua vida profissional. Ela sempre surge a mirar o navio após o pagamento de um cliente, entre outros encontros - o "sonho acordada" como figuração literal da fuga de uma vida que não a satisfaz.

Algo que fica evidente no delírio que a personagem tem no encontro com a esposa de um cliente, Dorothy (Norma Bengell), que reforça em Bárbara o sentimento de partida. Dorothy adentra o recinto, senta-se no sofá, enquanto revela para a prostituta a vontade que tinha de conhecer o local, devido aos comentários feitos pelo marido. Na articulação da montagem, que combina planos e contraplanos das personagens, percebemos uma inquietação entre as duas. Ali temos em cena os contrapontos entre a vida de uma mulher casada e "do lar" e aquela de uma prostituta. Dorothy mostra uma fotografia de Bárbara encontrada entre as coisas do marido. A prostituta argumenta que ele só vem ao local porque quer. Há um enquadramento que se concentra nos olhos da esposa, consternados. Dorothy afirma ter ido lá sem objetivo de conflito, mas apenas porque a fotografia lhe remetia a uma conhecida. A câmera se concentra no rosto de Bárbara, e um movimento de *zoom* faz com que nos aproximemos da personagem. O mesmo movimento se repete em relação ao rosto da personagem de Norma Bengell. A montagem, acompanhada de uma trilha musical, instaura

das atrizes. O que pode ser observado em *Noite vazia*, mas também em *O palácio dos anjos*, ainda que o segundo faça algumas incursões por ambientes de luxúria e por uma representação menos naturalista do que a observada na outra obra. Essa abordagem se modifica a partir de *As deusas* (1972), quando Khouri passa a investir em cenas mais eróticas, bem como em narrativas mais ligadas ao gênero do suspense.

uma conjunção de quadros que rompem com a diegese naturalista e com o espaço/tempo. Vemos os rostos que se alternam, os corpos que se encaminham para o quarto, até que Dorothy, de roupão de seda, surge sobre a cama de Bárbara. Há uma insinuação de uma conjunção carnal, embora ela se realize apenas no imaginário das personagens.

Se para a personagem Bárbara há uma possibilidade de sonhar, para Mariazinha a vida é um grande pesadelo. As vivências na casa levam-na a situações extremas, desde abusos físicos até psíquicos. Em uma sequência, ela é abusada por um dos clientes. A câmera oscila na variação dos *zooms* e reconfigura a cena, que alcança um estatuto delirante de terror - em acordo com a subjetividade da personagem. Após o acontecimento, Mariazinha decide, de vez, ir para a casa da mãe. Em outra sequência, sentada na mesa junto da progenitora, ela vê Bárbara dizer que está à disposição para o que for necessário. A dona do bordel, que acompanhou Mariazinha de volta ao lar de origem, deixa sobre a mesa da cozinha uma quantidade de maços de dinheiro. Há um silêncio que permanece em cena. Surge, por entre as cortinas da porta de um corredor, a irmã mais nova de Mariazinha. A montagem articula planos fechados dos rostos das quatro mulheres, como se fizesse ali uma espécie de inventário de destinos femininos. O rosto de Mariazinha é articulado ao da mãe, posteriormente ao de Bárbara, e, por fim, ao da irmãzinha. Figuram-se não apenas diferentes momentos da vida, mas uma bifurcação dos caminhos possíveis para uma mulher. A mãe se veste como uma típica dona de casa, com um pano enrolado na cabeça. Bárbara possui um lenço nos cabelos, um adorno que lhe confere estilo. A câmera se aproxima do rosto de Mariazinha, em movimento do *zoom*. Entra em cena um *travelling* dentro de um carro, que internaliza na sequência uma tomada de distância. Há um investimento na subjetiva de Mariazinha, estabelecendo um distanciamento da casa da família na periferia, da experiência doméstica e pobre que a confina. O carro deixa para trás as ruas de um bairro periférico, imagem que recorre em meio à montagem de rostos femininos. Mariazinha abandona uma vida, para abraçar outra, em casa, junto à mãe e aos afazeres domésticos. Para ela, não há “lugar” em nenhuma das duas possibilidades. A bambinela que separa a cozinha do outro cômodo não é nem o véu da noiva, nem a cortina e as luzes do bordel de luxo. Não há sequer a fantasia do casamento, como para Doralice. Apenas a necessidade de sobrevivência, ainda que ela lhe custe a esperança de dias melhores e de uma vida próspera.

5.3 O terror do casamento

Não há sonho possível, apenas pesadelo para a dona de casa interpretada por Irma Alvarez em *O porto das caixas* (1962), de Paulo Cesar Saraceni. Oprimida pelo marido, ela passa o dia entre os afazeres de casa, onde adentram os sons de um lugarejo parado no tempo e no espaço. A fábrica vizinha está retida, a igreja parcialmente arruinada, as ruas, quase sempre vazias. A mulher deseja matar o esposo. Nas horas vagas, transita pela cidade em busca de ajuda para o seu intento. Não há quem queira, ainda que ela insista, insinue, coloque seu corpo como garantia, que invista todo tipo de sedução para conseguir sua libertação. Mas não é suficiente, não há quem a ajude a sair desse estado de coisas. Após ter um caso extraconjugal com o personagem de Reginaldo Farias, pede para que ele execute o planejamento. Ainda que num primeiro momento concorde, ele acaba por desistir e se desvencilha da dona de casa.

A personagem decide, por si só, viabilizar o seu plano. Consegue um machado com uma aldeã. Está decidida a dar cabo, com as próprias mãos, daquele que a prende, que a faz permanecer no logradouro que a deprime, atada a um modo de vida que não deseja. Enquanto o marido dorme, ela se posiciona. Segura o machado. A cena é filmada de um modo bastante minimalista. Não vemos o corpo do homem, que repousa sobre a cama enquanto dorme. Vemos apenas o corpo da mulher, filmada lateralmente, enquanto observa os últimos instantes de vida do marido e seus últimos momentos de dona de casa oprimida. Ela ergue o machado, até descê-lo rente ao corpo do cônjuge, que apenas geme, do extracampo. Mais um ataque. E outro. Está cumprida a missão. A seguir, ela apenas caminha, pela linha do trem. A personagem encontra no crime a maneira de se livrar do terror de um casamento. Não há imagens de outra vida, de sonhos e perspectivas – ela agora vaga sem lugar.

Não é o mesmo que ocorre com Bonina, em *O canto do mar*¹⁰⁴, em sua recusa de ter a vida que sua mãe, Maria, seguiu durante toda a sua existência. Maria, em uma conversa na cozinha, diz à filha que ela não pode viajar até o sul do país¹⁰⁵, que deve permanecer no arraial

¹⁰⁴ Há um lapso temporal entre esse filme e a maioria dos que são analisados no capítulo (produzidos, a maior parte deles, nos anos 1970).

¹⁰⁵ Essas mulheres imigrantes (do Nordeste e do Norte do país), como Bonina, por questões sociais e culturais, acabaram, tantas vezes, relegadas aos postos de trabalho mais subalternos e precarizados, caso do trabalho doméstico remunerado e da prostituição. Vindas de regiões pauperizadas e marcadas pela desigualdade de classes, essas mulheres enfrentam ainda preconceitos arraigados no Brasil. A racialização, como vemos com a protagonista indígena em *Iracema: uma transa amazônica*, pesa também sobre suas trajetórias.

praiano onde residem, porque ali é o seu lugar. Bonina, prontamente, retruca, se nega, diz preferir trabalhar como prostituta na cidade grande à vida imposta pela opressão do trabalho doméstico. Em alguma medida, Bonina se apresenta como o avesso de Mariazinha, de *O palácio dos anjos*. Guarda, talvez, pontos de contatos com a esposa de *O porto das caixas* e Maria/Lilian de *Lilian M: relatório confidencial*, ainda que as ações tramadas e realizadas pelas três personagens sejam completamente diferentes. Há, nas três, um anseio de partida de seus lugares de origem e aprisionamento. A esposa não quer mais ser oprimida pelo marido no filme de Saraceni e quer partir. Maria (Lilian) não quer mais continuar a ter a vida de lavradora, dona de casa e mãe de família na roça na obra de Reichenbach, partindo na primeira oportunidade que surge. Bonina nega o espelhamento com a mãe e quer sair de onde está, aproveitar essa oportunidade¹⁰⁶, como um dia a mãe teve e não realizou (como veremos adiante). Há, ainda em *O canto do mar*, outros dois personagens que desejam buscar uma outra vida ao sul. Aurora namora Raimundo, filho de Maria e irmão de Bonina. Ambos planejam a compra de uma passagem de navio rumo ao extremo austral do Brasil. Maria descobre o plano dos dois e se vê abandonada pelos filhos.

Pouco depois de perder o filho mais novo, acometido por uma maleita infantil, Maria recebe a visita da dona do cabaré da cidade, que lhe oferece emprego para Bonina por ter ficado sabendo que a família tem passado por dificuldades. A dona de casa e lavadeira se revolta, puxa a filha pelo braço e lhe pede uma explicação. A cafetina diz ter ido lá apenas a pedido de Bonina, que ansiava pelo trabalho. Ela, então, se despede e diz que mais cedo ou mais tarde a moça terá que exercer o ofício. Bonina, revoltada, adentra o quarto, afirma que a mãe não tem que lhe dizer o que fazer. Maria invade o cômodo, enquanto Bonina chora:

“Então foi você quem pediu para essa mulher vir aqui falar comigo?”

“Pedi. E só não saio dessa porcaria porque tenho pena da senhora! Tá pensando que vou ficar aqui atolada nessa miséria enquanto podia ter tudo que quisesse. Pensa que quero ficar como a senhora, toda enrugada e velha antes do tempo, se matando em cima da roupa dos outros” – retruca a filha, após se levantar da cama.

¹⁰⁶ A personagem, na presença de uma amiga prostituta, relata que deseja seguir uma outra vida, que não quer ser igual a mãe, a cuidar dos filhos, da casa, perder a vida naquele lugar. É emblemática a cena se pensarmos que o desabafo de Bonina se dá com uma prostituta, que, em alguma medida, também está presa naquele local. Para as mulheres de origem pobre, multiplicam-se prisões – caso de Bonina, Maria e da amiga que trabalha no bordel da cidade.

Bonina se levanta, vai até a parede, pega um espelho com algumas fissuras e o conduz até a mãe. Vemos apenas as mãos da filha, que segura o espelho, e nele observamos refletida a expressão fechada e carregada da mãe.

“Veja o que o sol fez com sua cara” – desenvolve Bonina, jogando o espelho sobre a cama.

Temos agora um plano americano da jovem, que mostra as mãos para a mãe. Diz ter as mãos bonitas, e que não quer ter mãos como as da mãe, feias e velhas. O enquadramento apresenta as mãos jovens de Bonina, que seguram as mãos envelhecidas da progenitora. Lamuria que não se deve lutar tanto se um dia todos irão morrer. Afirma ser melhor aproveitar enquanto se é moça.

“Eu não nasci para viver acorada na beira do riacho como aquelas mulheres porcas, parindo um filho a cada ano. Filhos doidos como o meu pai. Pensa que pode prender todo mundo nessa casa só pra gente ficar acabada como a senhora? Sei que você quer colocar o pai no hospício, mas Raimundo não deixa, viu? Raimundo vai embora e leva o velho com ele.” – ameaça Bonina.

A moça se ajoelha, rente ao baú de tralhas de Raimundo, mostra fotos de navios, algumas notas de dinheiro. Pega o que está no interior da arca, lança no chão, enquanto é observada por Maria, que resiste em silêncio, com expressão carregada e amarrada. A mãe esbofeteia a filha, que foge, às pressas, da casa. Uma trilha musical invade a cena enquanto a lavadeira se senta ao lado do baú. Há uma fusão do rosto da mãe, que olha as fotos e postais, com o mar. Surge uma imagem de uma jovem mulher no porto. Em uma embarcação, vê um homem cantar a canção “Maria do mar”. Nova fusão com o rosto da velha lavadeira de roupas, pássaros no ar, o sol refletido no mar. A montagem se articula da seguinte maneira: plano do cantor, plano de Maria, que o observa, sentada na lateral do navio. Imagem de uma âncora, dos pássaros no céu, plano aberto da praia, com as casas dos pescadores, e plano médio de Maria no navio, a observar o fora de campo, plano dela e do marinheiro, que segura o leme da embarcação. O barco navega as águas do mar, enquanto a canção persiste. Nova fusão com um plano da dona de casa. Seu rosto é triste e consternado. Ela deita a cabeça sobre uma mesa e chora.



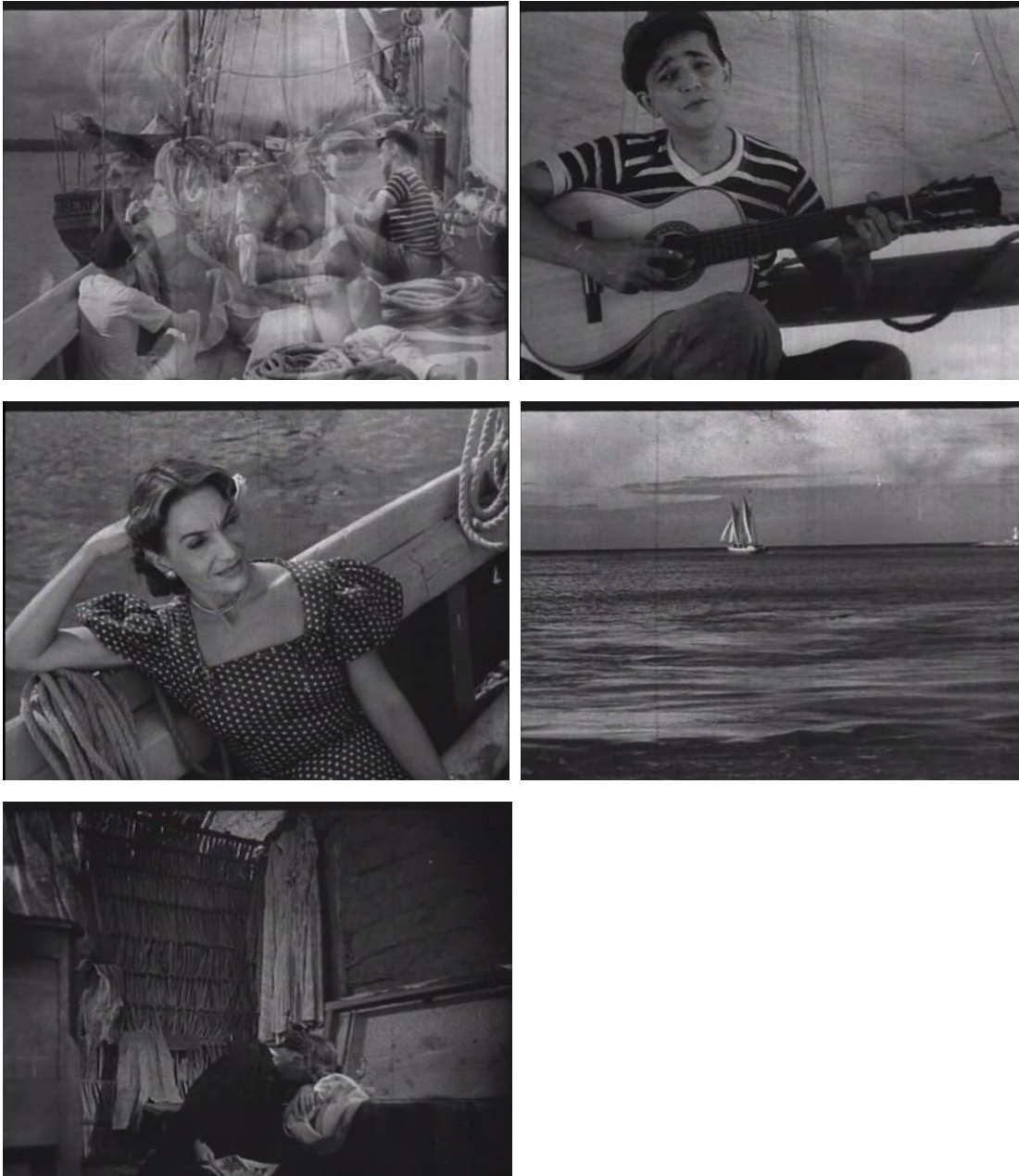


Figura 55: Sequência Sonho acordado de Maria – *O canto do mar*

Toda a sequência anterior é dotada de grande lirismo e de componentes melodramáticos que reconfiguram o lugar da personagem lavadeira de roupas na narrativa do filme. A fusão funciona bem mais do que para sinalizar uma simples lembrança ou *flashback*. Trata-se de um atravessamento que, para além de plástico, recria a imagem de uma personagem que fez uma outra escolha de vida. As imagens convivem, naquele instante, em um mesmo espaço/tempo, rasgam o presente como um punhal do passado. Há um pequeno delírio, um “sonhar acordado” que remonta o sentimento de Maria. Um delírio com o pretérito que busca os enfrentamentos do presente.

Também outras personagens do cinema brasileiro, mulheres de uma classe econômica mais abastada, são fustigadas por imagens que irrompem de algum lugar para reconfigurar desejos contidos e recalçados, como ocorre na obra de Jean Garrett. Por exemplo, no pesadelo doméstico existente em *Excitação* (1977), filme que também envolve a temática do terror do casamento. Nele, mulheres brancas e ricas, tendo de lidar em maior ou menor grau com o trabalho doméstico, são obrigadas a se haver com a casa, com as obrigações e constrangimentos desse (não) trabalho.

É interessante pensar que Cavalcanti trabalha uma chave melodramática em *O canto do mar* para questionar um lugar pré-traçado para as mulheres pobres. Já Garrett lança mão dos recursos do suspense para criar um tipo de alegoria do horror da vida doméstica. Sobre o cineasta, Ruy Gardnier escreve na revista *Contracampo*, no artigo intitulado “Jean Garrett, artesão da Boca do Lixo”:

Quem perguntar pelo lugar de Jean Garrett na história do cinema brasileiro terá como resposta imediata que era um diretor de pornochanchadas. Se tiver um real ânimo para a pesquisa, o nosso perguntador vai ficar bastante abismado quando der uma olhada na filmografia e nas informações que se tem sobre os filmes do diretor. Afinal, por mais que haja títulos provocativos (*Excitação*, *Possuídas pelo Pecado*), todas as descrições de seus filmes estão longe das comédias eróticas descontraídas que vêm à mente assim que se fala o nome "pornochanchada", tão tipicamente expresso pelos filmes de Pedro Carlos Rovai no Rio ou Osvaldo Oliveira em São Paulo. Ao contrário, revelam um diretor muito mais afinado com o cinema de gênero (com os necessários toques eróticos do cinema comercial da época, é certo). (GARDNIER, 2001: Ed. 36)

O trabalho com o gênero descrito por Gardnier é fundamental para criar as esferas dramáticas dessas personagens relegadas a um lugar de mesmice e desejo recalçado (sem entrar aqui em qualquer tipo de análise psicológica). Em *Excitação*, Renato (Flávio Galvão) compra uma casa de praia para que a esposa, Helena (Kate Hansen), possa se restabelecer de algumas crises nervosas e alucinações. O cotidiano tranquilo do local faz bem, à primeira vista, para a esposa. Ela torna-se amiga de Arlete (Betty Saddy), mas sequer desconfia que a vizinha tenha um caso com o seu marido. Também desconhece que o antigo esposo de Arlete havia se suicidado naquele lugar. A partir daí, o que se tem é uma série de alucinações da personagem com objetos da casa. Provocada pela informação do suicídio e também pelo conhecimento da traição do marido, Helena se vê às voltas com acontecimentos suprarrealistas que se misturam à realidade cotidiana no local. Há situações que a perturbam em sua estadia no lugar. Um chuveiro que durante o seu funcionamento lança uma quantidade exagerada de fumaça, como se estivesse perto de incendiar. A televisão que liga sozinha e apresenta, em seu écran, a

imagem do homem enforcado. Há, ainda, eletrodomésticos - como, por exemplo, um liquidificador - que insistem em ligar e desligar sozinhos, ocasionando sustos e temores na residente. É curioso pensar que objetos comuns e domésticos invistam contra a dona de casa. O ataque derradeiro se dá pelo ventilador, que prende os cabelos de Helena em suas hélices.

Todavia, a cena mais alucinatória e delirante ocorre quando a personagem está sentada na areia da praia. Ela usa um pequeno objeto pontiagudo para desenhar na areia um círculo que envolve um tridente. Ela observa as águas e vê surgir do mar um pescador em cima de um pequeno barco. Ele chega até a praia e entrega um peixe para Helena. Ele segura o peixe de ponta-cabeça, tal qual a figura de um enforcado. Helena tem um delírio e vê, numa fusão com os olhos do peixe, a figura do homem que se suicidou. Em um surto colérico, apanha o animal da mão do pescador, atira-o sobre o chão e o golpeia várias vezes com o objeto pontiagudo. O contra-ataque da mulher é um ato de violência frente aos percalços que ela vive na casa. O animal parece representar apenas uma parte do todo.

Na grande maioria dos filmes listados, as mulheres “donas de casa” são mulheres brancas e de classe alta. Garrett, de modo contundente e perspicaz, sedimenta esse lugar de classe e de raça, sem, contudo, deixar de apontar o lugar de opressão sofrido pelas mulheres. Alice, Doralice, Maria, todas sofrem com as opressões de uma sociedade patriarcal. O onírico abre espaço para que, de mero sintoma, a opressão e os limites impostos à condição feminina ganhem expressão, imagetivamente, na figuração de pesadelos ou possibilidades de fuga. Na filmografia estudada, o onírico configura ainda frestas no cotidiano dessas personagens, revelando a recorrência de representações dicotômicas (e, certamente, socialmente sintomáticas) entre os destinos de prostitutas e donas de casa.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Importante frisar que não existe, em nosso corpus de pesquisa, figuras de trabalhadoras domésticas que representem, diretamente, as discussões trazidas por Federeci e Vergès (em torno da precarização do trabalho de mulheres pobres e racializadas). Essas personagens surgem no cinema brasileiro, especialmente, a partir dos anos 2010 (algo que indicaremos na conclusão da tese, ao buscarmos algumas reverberações do tema da pesquisa nos anos posteriores aos que estão contemplados no corpus de análise).







Figura 56: Sequência Delírio aterrador de Helena – *Excitação*

5.4 Sonho de rosas

Nosso capítulo está marcado por uma clivagem significativa. Se inventariamos, na primeira parte, cenas de personagens donas de casa e prostitutas em filmes dirigidos por homens, entra em jogo nesta parte o trabalho de uma diretora. Diferente dos filmes anteriores, em que a questão feminina aparece, sobretudo, de modo socialmente sintomático (tendo nos sonhos e delírios, por vezes, o esboço de um espaço crítico), a obra de Ana Carolina é lugar de intensa elaboração de questões recorrentes na pauta feminista a partir dos anos

1960: em especial, a crítica ao espaço doméstico – e, com ele, ao casamento, à maternidade e às relações familiares – como lugar de opressão da mulher. Nessa obra se elaboram criticamente, de um ponto de vista feminino e de múltiplas formas, o mito do amor materno, a instituição do casamento, o trabalho doméstico.¹⁰⁸

O cinema de Ana Carolina é marcado, desde *Indústria* (1968)¹⁰⁹, por uma estética alegórica nutrida por reflexões políticas e sociais. Há, também, um investimento em uma atuação antinaturalista, que prima por jogos de palavras, expressões populares e vocábulos de baixo calão. Por fim, nota-se ainda o adensamento de situações surreais que atravessam todas as cenas e as colocam no limite entre realidade e suprarreal (muitas vezes aproximando-as do onírico). É a partir desta forma que a cineasta cria sua reconhecida trilogia, composta por *Mar de rosas*, *Das tripas coração* e *Sonho de valsa*.¹¹⁰

Felicidade (Norma Bengell) e seu marido Sérgio (Hugo Carvana) estão em um carro na estrada entre São Paulo e Rio de Janeiro, acompanhados pela filha, Betinha (Cristina Pereira).¹¹¹ Após fazerem uma parada, Felicidade ataca o esposo com uma navalha e foge com a filha em retorno à capital paulista. No caminho, percebe ser perseguida por Barde (Otávio Augusto), um capanga contratado por seu marido com o intuito de investigá-la e buscá-la. Há, de saída, uma crítica mordaz ao aprisionamento das mulheres na vida matrimonial. O que se vê ao longo da narrativa é um verdadeiro calvário da personagem de Bengell. Durante todo o filme, ela é agredida física e verbalmente, queimada, perseguida, silenciada. A vazão maior do filme, em sua cena mais delirante, se dá no encontro com o casal Dr. Dirceu (Ary Fontoura) e Dona Niobi (Míriam Muniz), em uma pequena cidade interiorana na beira da estrada.

¹⁰⁸ Destaquemos o pioneirismo, no cinema brasileiro, desses questionamentos, em A entrevista (1966), de Helena Solberg, curta documental que apresenta depoimentos de mulheres burguesas reveladores dos limites de suas experiências.

¹⁰⁹ No início do período mais repressor e desenvolvimentista da ditadura civil-militar no Brasil, o filme trabalha em chave crítica e irônica os paradoxos entre os investimentos em uma indústria nacional forte e a invasão do capital estrangeiro. Na banda sonora, um relato do crescimento da indústria nacional é intercalado com fotos das indústrias. Em seguida, entra em cena, em um descampado, uma série de gestos alegóricos que colocam em xeque todo esse processo nacionalista de desenvolvimento econômico.

¹¹⁰ Realizadas em um arco de dez anos (1977 a 1987), as obras trazem uma espécie de mapeamento político do país em um cenário de abrandamento da ditadura até a abertura do processo democrático. Ainda assim, é possível perceber os resquícios conservadores que perpassam todo esse período histórico e que reverberam até os dias de hoje. Não é por menos que, apostando no ponto de vista de suas protagonistas mulheres, Ana Carolina investe sobremaneira nos gestos iconoclastas que procuram desmembrar e destrinchar as relações de poder sedimentadas pelas instituições, em seus diversos âmbitos, seja a do casamento, como em *Mar de rosas* e *Sonho de valsa*, seja a escolar, em *Das tripas coração*.

¹¹¹ Já temos o primeiro estranhamento, nesse momento, por uma adolescente ser interpretada por uma atriz adulta, no caso, Cristina Pereira.

Na sala da casa, se reúnem no sofá mãe e filha, Barde e o casal que os recebe. A todo momento, eles discutem, não há qualquer chance de apaziguamento de sua relação, já completamente deteriorada pelo tempo. Dirceu e Niobi - ele, dentista e provedor; ela, dona de casa. A divisão sexual do trabalho também está dada. Fora do consultório dentário, ele é apenas servido pela mulher, seja com o café feito na hora ou com o licor que ele oferece também para os convidados. A destinação para o trabalho doméstico (não valorizado) é também vivida por Felicidade, que tenta fugir desse lugar, mas jamais consegue. Eis que se dá a cena que rompe com o realismo para adentrar de vez em uma atmosfera de delírio coletivo. Um caminhão, a pedido de Betinha, deposita uma quantidade imensa de areia dentro do consultório do dentista. Donos da casa e convidados são praticamente soterrados pela quantidade de areia. Permanecem, durante muito tempo, em um surto coletivo, cada um com seus traços individuais, paralisados pela situação. A figuração delirante é mais do que uma metáfora sobre a imobilidade daquela vida (curiosamente, Felicidade, Barde e Betinha conseguem escapar, mas Dirceu e Niobi ali permanecem). Como acontece no final, quando Norma Bengell e Otávio Augusto são atirados para fora do vagão de um trem em movimento por Cristina Pereira, reforça-se aí uma espécie de emblema de que não há qualquer tipo de chance para Felicidade (seja a personagem, seja o estado, o sentimento).

O primeiro filme da trilogia se marca, fundamentalmente, pela aspereza da impossibilidade de transformação, mesmo nas situações mais oníricas e delirantes. Algo um pouco diferente de *Das tripas coração*, dotado da mais alta iconoclastia. Um inspetor escolar, vivido por Antônio Fagundes, faz uma visita a um educandário católico, dirigido por freiras, e onde estudam apenas mulheres. Ele é recebido por uma das professoras e levado até uma sala de espera. Senta-se na ponta de uma grande mesa. Observa o relógio e um crucifixo colocado na parte mais alta da parede. Acaba por adormecer sobre os braços rente à mesa.

Dá-se início a um sonho do personagem, que acaba por se tornar também um delírio coletivo de todas as estudantes e professoras da instituição escolar. O inspetor se vê transfigurado em Jesus Cristo, mas, dessa vez, não há um calvário como ocorrera em *Mar de rosas*. Em *Das tripas coração*, há, sobretudo, descobertas sexuais por parte das moças, que são preparadas para serem donas de casa ou freiras, e também das professoras que colocam em xeque sua orientação religiosa. O sonho sonhado pelo inspetor é uma projeção dos próprios

desejos das alunas e educadoras. Como se a figuração onírica do inspetor se abrisse para a vazão dos delírios e dos desejos de cada uma das personagens femininas.¹¹²

Mas é o terceiro filme da trilogia, que também trabalha em chave antinaturalista e suprarreal, que oferece um maior atravessamento de figurações do onírico. Teresa (Xuxa Lopes) é uma mulher que vive às voltas com o irmão e o pai em uma casa abastada. Vive o dilema sobre que caminho seguir, questionando-se sobre o casamento, às voltas com incômodos, recalques, fantasias incestuosas, o imaginário do príncipe encantado, a exigência de aceitação incondicional (que ela impõe aos homens que encontra) – enfim, toda uma série de “heranças” (exacerbadas, explicitadas, satirizadas) de uma mulher branca de classe média numa sociedade patriarcal. O filme se constrói a partir de uma série de quadros de histeria da personagem em seus relacionamentos heterossexuais. De acordo com a psicanálise, a organização histérica, entendida como um modo de funcionamento psíquico, caracteriza-se por uma busca permanente, incansável e inconsciente de uma pessoa em ser o objeto do desejo de outra.

Já na primeira sequência do filme, ela está nua, em sua cama, ao lado de um amante. Conta que sonhara com um gato. Ao se virar novamente na cama, percebe que está sozinha. Trata-se de um sonho - ou de um delírio? Tudo o que se passa com Teresa é parte de um grande delírio que se dá na vizinhança de sua vida cotidiana? O filme faz questão de embaralhar esses regimes, de romper, a cada passo, com a cena tal como ela se desenvolvia, para que nela emergjam rasgos em relação à narrativa.



Figura 57: Sequência Delírio de Teresa com o irmão – *Sonho de valsa*

¹¹² Há de se pensar também nos sonhos das empregadas da escola, cada uma com seu desejo recôndito que ganha forma no filme. Algo que lembra também o curta-metragem *A mulher fatal encontra o homem ideal* (1987), de Carla Camurati, que traz uma varredora de rua no seu sonho de conquistar seu homem ideal. Enquanto assiste à televisão, tem delírios de projeção nos quais se coloca em cena ao lado de vários homens que deseja.

Em outra sequência, a moça conversa com o pai e o irmão na sala de casa. Quando olha pela janela, nota a presença de um príncipe encantado. Essa passa, inclusive, a ser uma imagem recorrente no longa-metragem.¹¹³ Ana Carolina satiriza a figura dos contos de fadas (o príncipe encantado), ao qual a mulher deve se entregar para ser salva. E volta a investir na figura de Jesus Cristo, mas, desta vez, o calvário é o de Teresa em sua relação com o universo masculino. Não à toa, quando inicia sua relação com Marcos (Daniel Dantas), ela o vê, em uma festa noturna, vestido de príncipe. Ana Carolina brinca com esse imaginário da debutante, da donzela que se prepara para a vida adulta ao dançar a valsa com o pai e os seus pretendentes e pajens. Há, ainda, uma referência à cantiga de roda infantil, Terezinha de Jesus:

“Terezinha de Jesus
De uma queda foi ao chão
Acudiram três cavalheiros
Todos de chapéu na mão

O primeiro foi seu pai
O segundo seu irmão
O terceiro foi aquele
Que a Tereza deu a mão

Da laranja quer um gomo
Do limão quer um pedaço
A menina mais bonita
Quer um beijo e um abraço

Terezinha de Jesus
De uma queda foi ao chão
Acudiram três cavalheiros
Todos três chapéu na mão

O primeiro foi seu pai
O segundo seu irmão
O terceiro foi aquele
Que a Tereza deu a mão

Da laranja quero um gomo
Do limão quero um pedaço
Da menina mais bonita
Quero um beijo e um abraço.”

As relações de amor e afeto da personagem da cantiga se intercalam às de Teresa. Da sua relação de amor primevo com o pai, até a relação incestuosa com o irmão, passando pelos vários homens que a cortejam, mas que também a sufocam e oprimem, tornando-se, assim, a cruz que ela literalmente carrega durante o filme. O aspecto religioso (católico) da obra a

¹¹³ Em um baile, Teresa, enquanto dança com alguns galanteadores, vê, em meio à multidão, vários príncipes, de tipos e origens diversas.

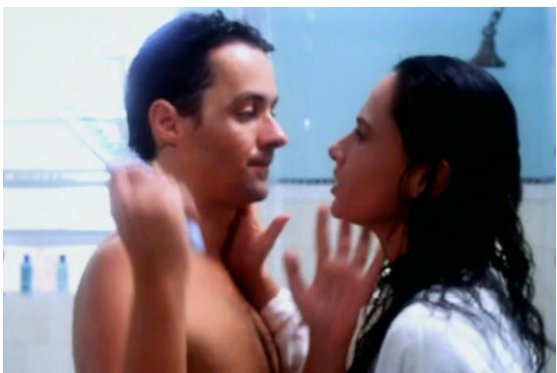
aproxima aos outros filmes da trilogia, que fazem aproximações a figuras bíblicas, especialmente Jesus e Maria. Jesus, aquele que é filho de Deus, e Maria, a mãe de todas as mães, a figura materna por excelência. O que aparece em uma conversa de Teresa com Marcos logo após se casarem.

Teresa está dentro de uma banheira, enquanto Marcos toma banho no box do chuveiro. Ela revela um sonho que tivera na noite anterior: ela se aproximava dele, mas faltava-lhe um dente da frente. Ele parece ignorar o que a esposa lhe conta. Ao sair do chuveiro, ele vai até a pia e começa a falar dos planos que tem para a vida, da mudança dos livros nas prateleiras, menciona seu trabalho na escola e, em seu relato, é bem notório o seu desprendimento e a indiferença às questões de Teresa – assim recolocada no lugar de esposa que apenas o auxilia em suas atividades. Isso só se altera quando ela menciona que ele está ficando barrigudo.

Em seguida, o casal inicia uma discussão do relacionamento, expõe pequenas crises de ciúmes de ambos enquanto disputam um espaço em frente ao espelho. Eles discutem enquanto penteiam os cabelos. A discussão termina quando Marcos menciona o antigo namorado de Teresa, que se matou, e ele surge, rapidamente, refletido no espelho. Ela pede para que o marido pare de falar sobre o assunto. Em novo quadro, eles estão de frente um para o outro. Ele tenta se desvencilhar do rosto da mulher para continuar o ato de pentear o cabelo, e ela investe para frente dele, enquanto demanda se há algum problema dele se declarar apaixonado por ela, que é sua esposa. Ela tem uma crise de ciúmes após ele dizer que não se pode manter fiel ao relacionamento. Tem-se início uma série de gestos estapafúrdios de ambos. Enquanto ela joga água da banheira nele, ele se esconde atrás da cortina do box do chuveiro. A briga continua, eles trocam de lugar, e ela deixa que a água do chuveiro lhe molhe os cabelos e o roupão.

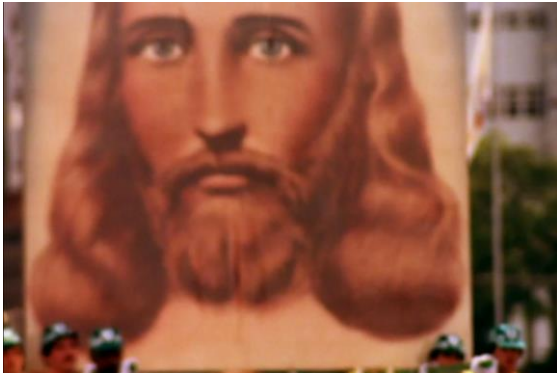
A cena tem uma quebra quando a esposa interrompe a discussão para perguntar o que ele está olhando. Um corte, ele faz uma piada. Há um movimento de recuo de câmera que mostra a presença de uma sereia, com os seios desnudos, a cantar dentro da banheira. Na sequência, uma ação delirante irrompe, radicalizando o portal de absurdos que ganham a cena. Após encerrar a briga, Marcos mergulha na banheira e some. Teresa, injuriada, realiza a mesma ação para ir atrás do companheiro. Depois de um percurso por dentro de encanamentos, vai parar em uma parada militar, em uma montagem que articula, de modo suprarreal, espaço e tempo. Envolve-se, a seguir, em uma celeuma com o marido e tenta atingi-lo, em um bar, com uma bandeira do Brasil. Mais uma vez, Ana Carolina, com sua mordacidade, mostra o quanto o pavilhão nacional, ainda que o Brasil vivesse seu processo de

redemocratização, podia servir de arma. Algo que é rapidamente percebido por Teresa, que larga a bandeira.









Prancha 11: Figura 58 - Sequência Delírio amoroso de Teresa e Ivan / Figura 59 – Crucificação de Ivan – *Sonho de valsa*

Após a sequência anterior, que transita entre as ambiguidades e neuroses do casamento heterossexual monogâmico, há outra sequência na qual Teresa está com o marido Marcos e seu amigo Ivan. Há uma insinuação de triangulação, de traição e desejo na cena. A

sequência quebra novamente com o realismo, em uma espécie de delírio sexual dos personagens junto ao fogo, que simboliza também o desejo pulsante que não pode mais ser controlado por Teresa. Uma investida delirante em meio a símbolos sexuais e religiosos, em uma relação dialética tão própria do trabalho de Ana Carolina (em sua investida iconoclasta contra os signos de poder).

Mais tarde, outra sequência emblemática apresenta o encontro de Teresa e Ivan em um espaço cênico marcado por uma praça com uma fonte d'água. Ele está deitado sobre o colo dela, até que se levanta e exprime: "O desejo escondido no silêncio faz mal ao corpo. As chamas contidas queimam a alma." Há um claro desejo dela por ele; em dado instante, ela se levanta, caminha até a fonte e exprime que gostaria de ser viúva. Infere uma posição de Maria, mãe de Cristo, e invoca uma santíssima trindade. Há um processo de transformação de Ivan em Cristo, assim como ocorre com Antônio Fagundes em *Das tripas coração*. Dá-se assim todo um jogo de inversões de papéis em *Sonho de valsa*, que colocam Teresa na posição de objeto que sonha e é sonhado, que ora se transforma em Maria, mãe de Jesus, outras tantas no próprio Cristo.

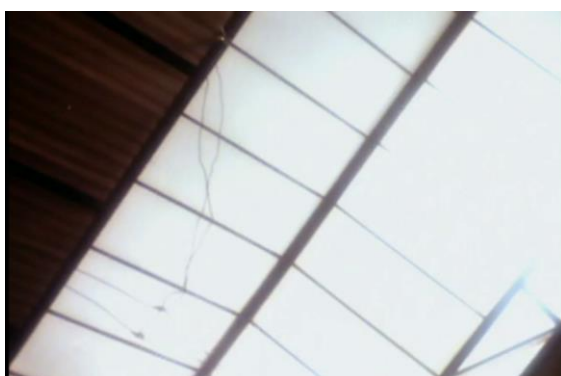
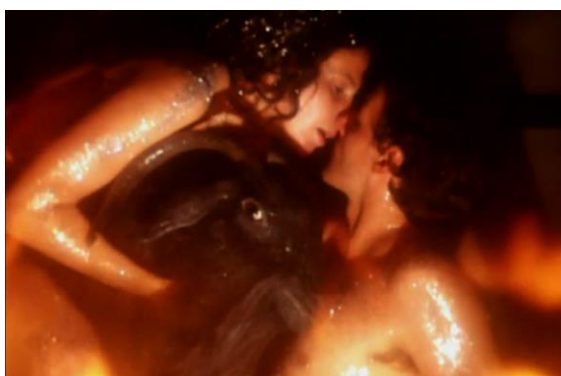


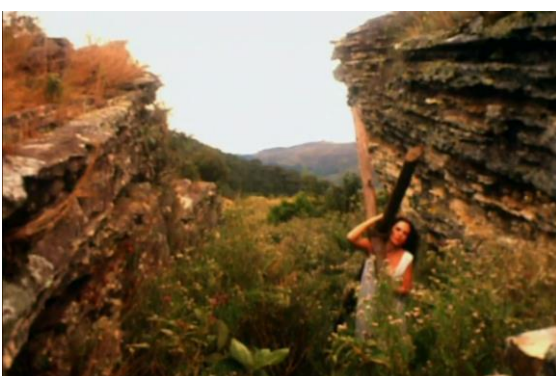


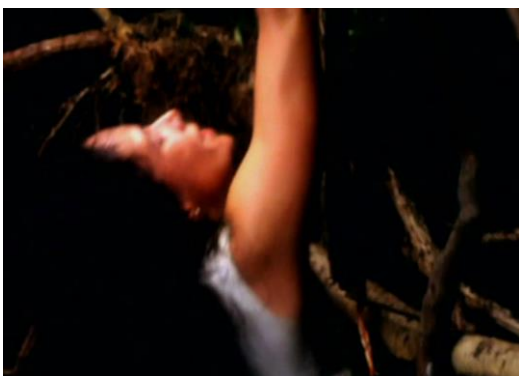
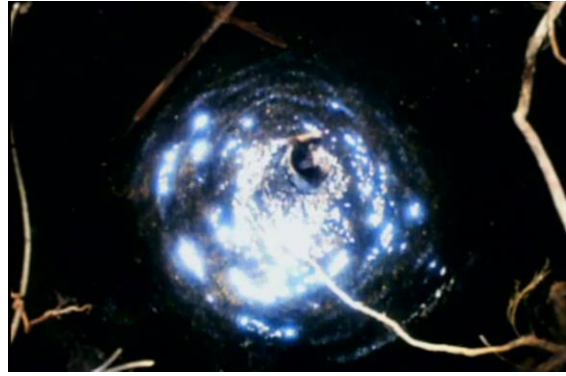
Figura 60: Sequência Delírio amoroso de Teresa e Ivan – *Sonho de valsa*

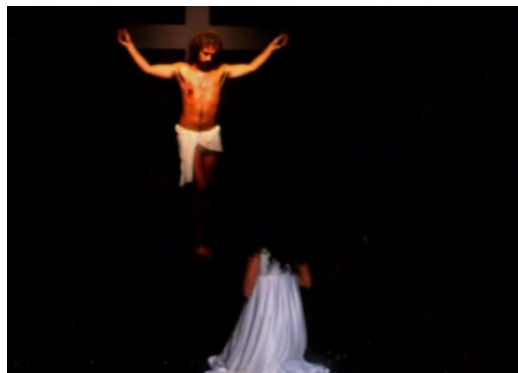
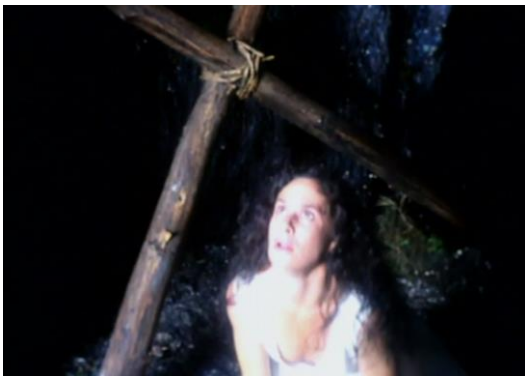
Toda a terceira parte do filme é tensionada por essa ambiguidade dos lugares, da vigília e do sonho, do naturalismo ao estranhamento advindo do anti-naturalismo. Ao fim e ao cabo, Teresa é crucificada, sendo obrigada a carregar uma cruz por esse espaço de cena. Ao cair em um poço, vê, diante de si, todos os homens que fizeram parte de sua vida: o pai, o

irmão, o namorado que se matara, o marido Marcos e o amante Ivan. Ela trafega em um cenário idílico, composto por uma pequena mata com árvores de médio porte e uma gruta com um riacho em seu interior. Ergue-se pelas pedras enquanto observa o que está ao seu redor. Carrega, a tiracolo, uma cruz de madeira.

Ao longo do percurso, Teresa é perpassada por questões internas: suprime desejos que se tornam o seu martírio, sua cruz (mais uma vez a figura feminina tendo que lidar com uma destinação que lhe é socialmente imposta). E não é por menos que, na última cena, faz uso dessa mesma cruz para desferir um golpe contra um espelho, que se despedaça todo. A quebra de uma imagem, dos mitos que a circundam, de destinos pré-traçados. Não são mais necessários os três cavaleiros da cantiga, pois agora ela está liberta. Ao contrário de Felicidade, que jaz amarrada ao braço de Barde, que não consegue se livrar do pesadelo da vida de casada, Teresa surge, ao fim, junto da trilha que acompanha quase toda a obra, no alto de um rochedo, possivelmente plena de suas escolhas. No último filme da trilogia de Ana Carolina, há um extravasamento para todos os lados, como na metáfora dos estilhaços do espelho que se quebra com o contato da cruz, em uma espécie de libertação final de Teresa.







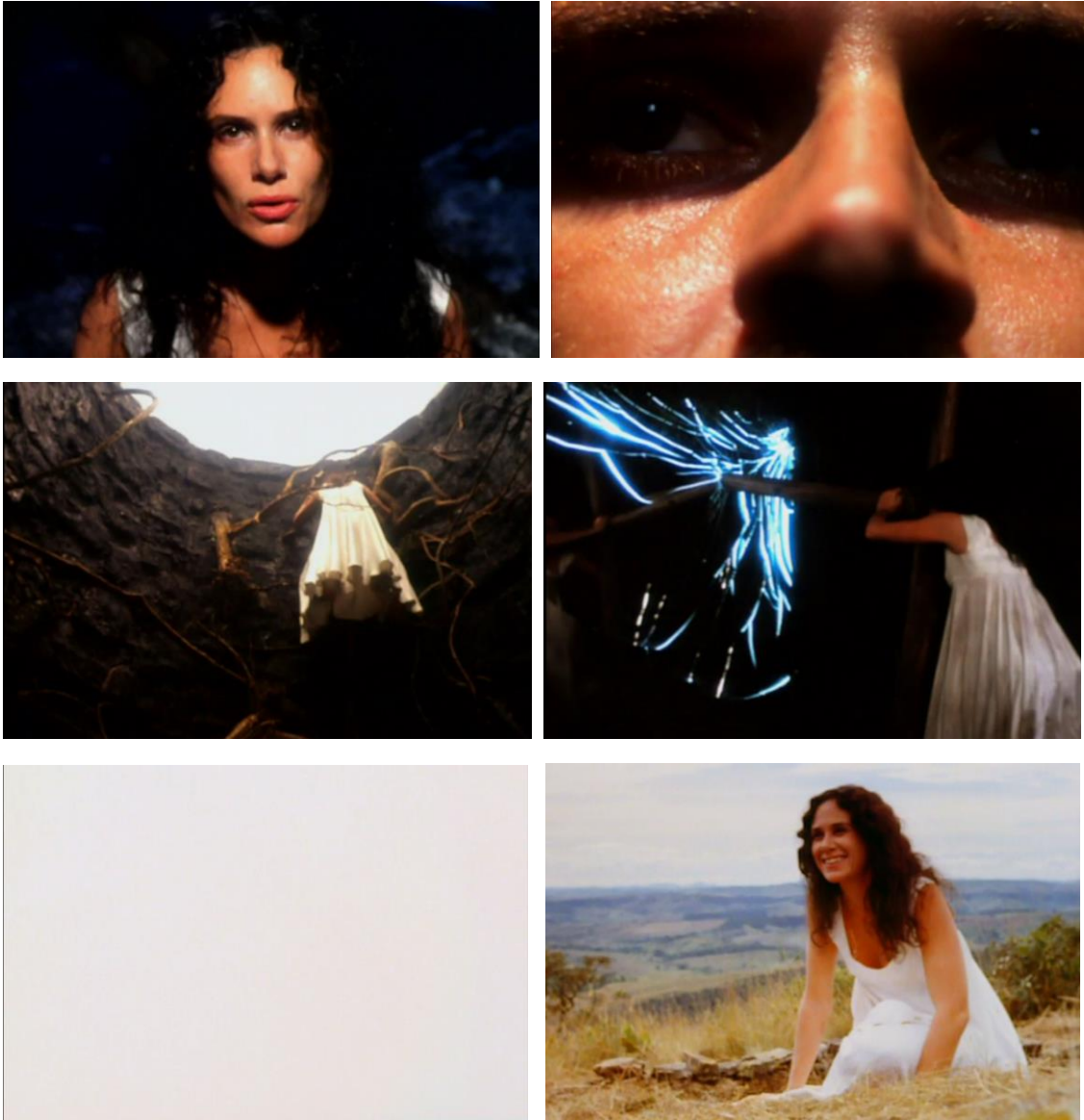


Figura 61: Sequência *Via crucis* de Teresa – *Sonho de valsa*

5.5 Os trabalhadores e as prostitutas, a dona de casa e os trabalhadores

O percurso de Lilian, tão logo deixa de ser Maria, em *Lilian M: relatório confidencial*, constelado a outros trabalhos em nosso primeiro capítulo analítico, é composto por uma série de situações estranhas vividas pela camponesa em seu novo exercício de trabalho: o da prostituição. Um universo novo se abre em sua vida, outrora confinada no pequeno mundo da zona rural onde habitava com a família. Já cansada e deslocada da nova vida, contudo, Lilian decide retornar a seu lugar de origem. Sua chegada é comemorada pelo marido e os filhos. Há uma construção dramática e estética que leva o espectador a crer que, depois de tudo que ela viveu em São Paulo, a personagem encontraria, enfim, na vida simples e doméstica, o seu

verdadeiro bem-estar. Pela primeira vez, tem uma noite de prazer com o marido, parece apaziguada. Há uma real diferença de como ela enxergava a roça antes e agora: uma espécie de encantamento pelo trabalho do marido e dos filhos, e uma possível vontade de voltar a integrar aquele modo de vida. Mas eis que no meio da madrugada, Maria (Lilian) está com os olhos abertos, deitada ao lado do esposo na cama. Na banda sonora, novamente o apito de sintetizador que abre espaço para outros pensamentos, devaneios em estado de vigília que a fazem querer partir novamente. No limiar entre a dona de casa/trabalhadora da roça e a prostituta, afirma-se um não lugar da personagem. Não há ocupação naquele espaço de origem, não se sabe também se a vida como prostituta na cidade grande é viável.

Lilian não vê mais encaixe naquela vida, embora guarde afeto pelo lugar e pelas pessoas que ali estão. Quando observa o esposo deitado na cama, adormecido, estabelece contato com o passado anterior na roça, que vem à tona naquele instante e a impulsiona em direção à nova empreitada. É como se houvesse algo para além do pensamento da personagem, um atravessamento na própria narrativa, movendo-a para outro lugar. Lilian decide partir, deixa novamente a roça e a família para trás.

A instância narrativa constrói, em alguns filmes de nosso inventário, a sugestão de um sonho partilhado, expandido - no caso de *Lilian M*, a partir do apito na banda sonora que estimula algum tipo de sonho acordada, normalmente quando ela está junto da família. Algo que também se dá, de modos singulares, em *A noite do desejo*, já discutido neste capítulo, e *As aventuras amorosas de um padeiro* (Waldir Onofre, 1975). O primeiro plano desse filme apresenta um casal que acaba de se casar na igreja, e entra em um carro rumo às núpcias. Ao fundo, do lado do templo, podemos ver alguns batuques do carnaval. Onofre trabalha assim, didaticamente e dentro da própria imagem, as relações dialéticas entre o profano e o sagrado, entre o íntimo e o público, entre o conservadorismo e o liberalismo.

No carro, no banco traseiro, está o casal. Ritinha, a noiva, pede para que eles tomem champagne. Não há champagne, como afirma o esposo. Ela insiste: “Casamento sem champagne não é casamento”. O marido pede então para que o motorista pare o carro em frente a um bar para comprar a bebida. Do lado do estabelecimento, mais imagens do carnaval que movimentam a cidade. Poucos dias depois, o casal está em casa, ela, no papel de esposa, serve o jantar ao cônjuge. Não parece mais tão feliz e à vontade.

Junto das primeiras imagens dos recém-casados, a montagem articula uma conversa entre a esposa e as amigas. Ela relata que não tem gostado da vida de casada e ainda reclama do desempenho sexual do marido na noite de núpcias. Algumas das amigas falam que depois

ela se acostuma, outras retrucam o comentário. Nesse instante, elas passam em frente a uma obra da construção civil. Os pedreiros fazem comentários jocosos e sexuais com as mulheres. Elas observam os trabalhadores na obra. Entre eles, Waldir Onofre, diretor e ator do filme, um homem negro. Há uma construção com *zooms* que configuram um pequeno delírio dos dois personagens. O pedreiro observa a moça, que o observa de volta. A sequência constrói uma relação visual entre ambos que ensaia romper com barreiras de classe e raça. A sequência posterior a essa consuma imagetivamente essa relação, através do rasgo do onírico e da forma como a instância narrativa estabelece a latência entre os corpos e os desejos.

Ritinha não se entusiasma com a conversa e a aproximação do marido. Não sabendo lidar com a situação, inicia um choro e deita no sofá. Nesse instante, imagina-se no canteiro de obras cercada pelos pedreiros, que falam que ela se parece com uma artista de televisão. Eles a perseguem. Correm atrás da moça, enquanto ela sobe o elevador com um outro funcionário, um mestre de obras. Na subida, é observada pelos pedreiros, que a desejam. Há batiques na banda sonora. Enquanto é tomada sexualmente por um dos pedreiros, percebemos, em um plano fechado, seu semblante assustado. Vemos apenas o capacete do pedreiro (nunca sua face). No contracampo, surge o marido, sem camisa, ao lado do mestre de obras, que estende a mão direita em sinal de despedida.

A sequência finda e a montagem articula o retorno em um hospital, onde Ritinha se encontra em uma maca. Sua mãe está ao seu lado. O médico explica que se trata de algum tipo de retração menstrual, e não gravidez. Depois, ela retorna à obra, onde diz ao pedreiro negro que deixou cair um livro, pede para que ele pegue. Como se, nesse momento, o operário e a dona de casa compartilhassem o mesmo sonho. Eles estão agora na casa de Ritinha e iniciam um ato sexual. No outro dia, os pedreiros apresentam fotos para o padeiro português, vivido por Paulo César Pereio.

A cena do delírio de Ritinha é a abertura para todas as novas experiências sexuais e espirituais da dona de casa (em um escape do confinante e dos regramentos impostos pela vida de mulher casada). Ela também oferece uma possibilidade de análise que até agora surgira pouco: de personagens femininas sonharem com figuras masculinas trabalhadoras, ou de eles compartilharem algum sonho. Na sequência trazida em destaque, a figuração do desejo do pedreiro por Ritinha revela uma imagem do trabalhador que é criada pela própria instância narradora do filme – uma espécie de compartilhamento do onírico que se dá entre os personagens. No caso de *As aventuras amorosas de um padeiro*, há uma relação de alteridade de classe e de raça dada de antemão. Já em *A noite do desejo*, a relação preestabelecida é de classe e de gênero (tendo em vista as prostitutas serem mulheres e, nesse caso, subjugadas

perante os operários que são seus clientes, ainda que estejam situados em extratos sociais mais ou menos equivalentes aos delas).





Figura 62: Sequência Sonho de Ritinha na obra – *As aventuras amorosas de um padeiro*

Depois de saírem da periferia da cidade para aproveitar a noite, Giba e Toninho chegam ao motel onde farão o programa com as prostitutas. Na recepção, um sujeito corpulento pede para que Giba preencha a ficha dos quartos. Enquanto ele o faz, uma trilha hipnótica se inicia na banda sonora, enquanto a montagem articula planos dos rostos das prostitutas e dos operários em conjunto com enquadramentos não convencionais do espaço. Alia-se, para criar essa atmosfera distorcida e delirante, movimentos de *zoom* que vão até a cadeira onde está sentado o recepcionista, ou nos cantos sujos e estragados do estabelecimento. Esse conjunto de imagens e sensações é compartilhada pelos quatro personagens, como em uma espécie de distorção coletiva da realidade (que acentua a precariedade do lugar e da experiência de todos, especialmente das mulheres) – compartilhamento que, guardadas as diferenças e os contextos, pode ser aproximada do sonho erótico de Ritinha com o pedreiro.

Na cena em que Giba e Marcela estão no quarto, essa experiência se recoloca. A prostituta se aproxima do operário, que está deitado sobre a cama. Ela se deita do lado dele, e nesse instante, a câmera se concentra em seu rosto, que expõe um tipo de tensão que se mistura com a excitação. Opera-se uma montagem de vários corpos de mulheres desnudas que se alternam com o rosto de Giba. A luz baixa e vermelha do quarto ajuda a criar uma dimensão onírica para a sequência, mesmo no instante em que o rapaz e Marcela se beijam e começam o ato sexual. A articulação dos planos detalhes dos corpos os esquadrinha como se ali compartilhassem um delírio erótico.

Se por um lado Marcela abre espaço para essa ação delirante dos personagens masculinos, como se agora fosse sonhada por eles (numa inversão do que acontece com o pedreiro por Ritinha), Ivete, a outra prostituta, parece não se sentir muito bem nessa posição (algo que nos remete à personagem Mariazinha, em *O palácio dos anjos*); em uma crise, discute com Toninho, e ambos decidem propor para o outro casal uma troca (depois, Ivete decide se trancar no banheiro, onde se observa durante um tempo no espelho). Após uma conversa, eles decidem uma nova formação das duplas. Pouco antes do ato sexual com Marcela, quando se prepara para ir ao encontro dela, Toninho a vê a partir de um mosaico de imagens que esquadrinha seu corpo, envolvida por uma trilha novamente hipnótica. Mais um pequeno delírio que ganha a cena para recodificar a relação entre os corpos no momento do sexo.

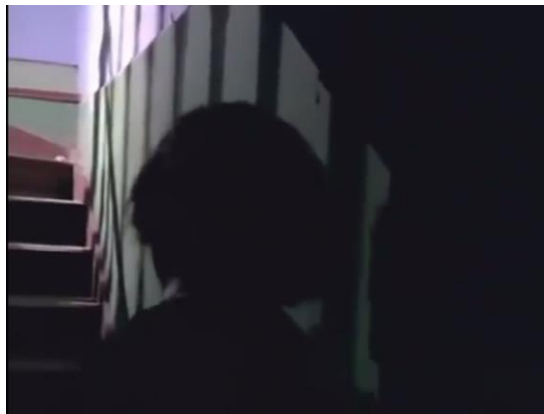


Figura 63: Sequência Delírio coletivo dos operários – *A noite do desejo*

Por fim, o delírio coletivo de uma noite repleta de acontecimentos se dá com a chegada de contraventores que estavam em fuga da polícia durante toda a noite. Eles chegam junto do dono da boate onde trabalham as duas moças. O dono da boate havia sido agredido pelos dois operários e pretendia encontrá-los. Na chegada dos policiais, Fauzi Mansur orquestra um novo rasgo na imagem e na narrativa de *A noite do desejo*. Todos os frequentadores e trabalhadoras no motel são colocados em um corredor. Há uma tensão que contamina toda a cena. Os contraventores apontam armas para as pessoas que foram feitas de reféns. A câmera oscila nesse momento, e um movimento rápido de *zoom in* vai ao encontro dos rostos dos dois operários. Passa a operar, naquele espaço, tal como construída a cena, uma espécie de delírio coletivo. Tem-se o começo de um tiroteio que acaba por baleiar um dos bandidos. Ele tenta se segurar na grade da escada, ao lado de Toninho, mas acaba por desabar de lá. A polícia chega ao local. Há um conjunto de planos: dos rostos dos operários; de Marcela, sentada em uma cadeira, cabisbaixa, filmada de lado, como se estivesse também a imaginar, em uma espécie de devaneio, o acontecimento que acabara de ocorrer. Por fim, uma rosa, que fecha a sequência. O corte e vemos Toninho e Giba dentro de um ônibus coletivo, em retorno para casa. Na expressão de ambos, o cansaço e a frustração da noite controversa.

Operários e prostitutas. Donas de casa e trabalhadores diversos. O capitalismo permeia esses corpos e relações, atravessando seus sonhos e desejos. Se no final de *As aventuras amorosas de um padeiro* a cena é tomada por um transe coletivo de liberação em rito afro-brasileiro, a sequência derradeira de *A noite do desejo* traz um repositório de vidas comuns, com seus cerceamentos e frustrações, que retornam às suas rotinas. Aos operários, resta o retorno para a semana de trabalho árduo que pode lhes conferir alguma diversão no fim de semana. Às prostitutas, um sonho aniquilado, uma tentativa de sobrevivência em meio à violência que é cotidiana para elas, como se deu no tiroteio do motel – ainda que esse acontecimento esteja em um registro obnubilado pela forma fílmica, que o coloca em um limiar entre o pesadelo e a vigília, o que, muitas vezes, não foge à regra de um mau sonho.

Considerações finais

Um beijo antes de ir embora / Te dou, e parto
deste mundo agora; / Antes, de contar chegou a
hora: / Está certo quem supõe / Que meus dias
foram um sonho. / Minh'esperança fugidia, /
Numa noite, ou em um dia; / Numa visão, ou
nenhuma, / Não pode ser que ela suma? / Tudo
que aos olhos se interpõe / É um sonho dentro
de um sonho.

(“Um sonho dentro do sonho”, Edgar Allan Poe)

Em tempos cada vez mais nefastos de perda de direitos, desemprego e precarização do trabalho, uma pergunta seguiu nos guiando nesses quatro anos de pesquisa e para além: com o que sonha o trabalhador brasileiro? Na tentativa de obter respostas para uma questão tão ampla e multifacetada, buscamos especificamente no cinema moderno brasileiro figurações de sonhos que, em alguma medida, nos mostram como o onírico pode ser capaz de elaborar características de certas experiências históricas, atuar reflexivamente ou recolocar destinos forçosamente traçados para o trabalhador no país.

Mas antes que apresentemos, de modo mais direto, as considerações finais que arrematam o percurso da tese, é preciso recapitular algumas escolhas. A começar por inventariar a produção do período dito moderno do cinema brasileiro. Na abordagem proposta, o cinema moderno compreende a filmografia realizada no Brasil entre as décadas de 1960 e 1980 (com algumas expansões, em nosso corpus, para abarcar filmes realizados alguns anos antes e alguns anos depois desses marcos). Trata-se do momento histórico no qual se consolidam e ao mesmo tempo se deterioram os principais direitos do trabalhador no Brasil. A consolidação da legislação trabalhista, a partir da publicação da CLT (1943), assim como o processo desenvolvimentista (tal como conduzido por Juscelino Kubitschek), acabam retalhados e reconfigurados durante a ditadura militar no Brasil. A modernização conservadora e excludente, a precarização do trabalho e das condições de vida em grandes centros, sem estrutura para absorver a massa trabalhadora (proveniente, em grande parte, de regiões menos desenvolvidas do país), acabam por esfacelar os sonhos de mudança dos trabalhadores brasileiros – algo que o cinema elabora criticamente e dá a ver em diversas obras, inventariadas e analisadas nos três capítulos analíticos da tese.

Se o cinema elabora formas históricas, percebemos, especialmente nas análises do primeiro capítulo, uma dinâmica entre aglutinação e disjunção entre os sonhos coletivos e os individuais. Como os filmes constelados no capítulo trazem – com muitas faces – um personagem importante da história brasileira, o trabalhador migrante na cidade de São Paulo, muitas das trajetórias cruzadas e costuradas pela análise guardam semelhanças, mas também diferenças e singularidades. De fundo, projetos comuns: o desejo de uma vida melhor alhures, para si e para a família; por vezes, a vontade de retorno, quase sempre impossível. Algo que se observa, por exemplo, com o duplo Deraldo/Severino em *O homem que virou suco*, ou com Macabéia, em *A hora da estrela*.

Outras experiências envolvem retornos parciais ou frustrantes de personagens que foram tentar a vida na capital paulista. Ludibriado pela propaganda de consumo e glamour do capitalismo, o camponês que protagoniza *Zézero* até consegue ganhar na loteria. Entretanto, o tardio retorno às origens transforma o sonho em pesadelo: sua família não resistiu à fome. Já Maria, em *Lilian M*, ao reencontrar os filhos e o marido na roça, percebe, já na primeira noite, que não se adequa mais àquele mundo. A vida fora do campo reconfigurou seus desejos e sonhos, ensejando uma nova busca, mais uma tentativa. O único caso de um retorno satisfatório se dá em *Noites paraguayas* - ainda que a volta de Rosendo revele também o insucesso da empreitada em São Paulo.

Se o sonho impele a saída da terra natal na tentativa de uma nova vida, o seu esfacelamento mira criticamente o período histórico que compreende o “milagre econômico” até a reabertura democrática no Brasil, tornando mais nítidas algumas de suas características. É também nesse período que se observa a falência do modelo desenvolvimentista conduzido autoritariamente, e certo esgotamento da cidade de São Paulo como lugar das grandes oportunidades. O esfacelamento material dos sonhos de trabalhadores (ou o auto engano neles latente) asseveram uma desconstrução do sonho de ascensão, poder de compra e melhora de vida individuais - bandeira, em alguma medida, da ditadura, que afirmava a meritocracia, a ordem e o progresso como motores da mudança social desejável. Há, no cerne dos filmes que constelam o capítulo, uma reconfiguração do sonho em pesadelo pelas condições de cada um dos personagens. Se para Zézero a aparição da “fada de celuloide” materializa a fantasia de mudança para uma vida melhor alhures, o deslocamento real revela o engodo da promessa de inserção (pelo consumo) na cidade grande, lugar de vida dura, violenta e sem perspectivas para migrantes pobres como ele. Enquanto isso, para outros migrantes como Rosendo e Deraldo, traumas e preconceitos coletivos são retomados na forma de pesadelos, com figurações da Guerra do Paraguai e do cangaço. Em um país cindido social e

culturalmente, que não oferece as mesmas oportunidades para todos, fantasmas de um passado histórico violento e desigual assombram as trajetórias individuais de personagens errantes, cujo sonho (ou pesadelo) elabora liames coletivos, que os conectam às experiências de outros migrantes. Se nem sempre o elemento onírico é ocasião para uma tomada de consciência pelos personagens (das próprias condições e da exploração sofrida), sua inserção compartilha com os espectadores cifras e elementos de uma história coletiva que insiste em se atualizar.

Se para o trabalhador migrante, que busca se inserir como proletário em grandes cidades em processo de industrialização, o sonho de mudança é cindido pela precariedade das condições de trabalho e de vida; para algumas trabalhadoras, ligadas ao trabalho doméstico não remunerado ou à prostituição, a figuração onírica, que também transfigura sonho em pesadelo, poderia nos conduzir a uma pauta feminista historicamente mais abrangente e persistente (ligada às opressões sofridas pela mulher no patriarcado capitalista). Pois os dissabores vividos por essas mulheres se conectam ao seu "não lugar" como trabalhadoras - como se algo as impedisse de sonhar, ou fizesse seus sonhos esbarrarem de saída em constrangimentos e impossibilidades. Recorrem personagens prostitutas que, em seus delírios, durante o labor, vivenciam situações em que aparecem como noivas, ou como mulheres casadas, com família e filhos, caso de *Noite vazia*, *Palácio dos anjos*, *A noite do desejo*, *Damas do prazer* e *A mulher que inventou o amor* - embora, nesse último, como visto na análise, restem ambiguidades quanto ao sonho de casamento da personagem Doralice (o casamento para a personagem pode ser tanto uma espécie de linha de fuga, como um lugar de conservadorismo implícito). Ao buscarmos figurações da dona de casa e da prostituta, recorreremos, em parte, à produção erótica e da Boca de Lixo. Nessa, os sintomas são abundantes (representações objetificantes do corpo feminino, não reflexão sobre a prostituição como trabalho, recorrência de padrões de beleza e feminilidade racistas e elitistas para os papéis em questão). Além disso, nesses filmes os sonhos dificilmente rompem com a dualidade entre prostituta e dona de casa, reforçando um imaginário patriarcal dominante que reconduz essas mulheres ao "lugar (feminino) socialmente desejável". Nesse quadro, *A mulher que inventou o amor* parece oferecer algum tipo de saída, de linha de fuga: ao matar seu amante, Doralice/Tallulah mata também suas fantasias recorrentes, incluída a do casamento.

Raramente, no corpus analisado, as figurações de sonhos de mulheres trabalhadoras acenam para possibilidades de mudança. Constatamos, nas análises das cenas consteladas no capítulo 5, uma espécie de circuito fechado: entre o trabalho doméstico, a vida de dona de casa, e a prostituição. Para as personagens ligadas à prostituição em *Noite vazia*, *A noite do*

desejo, *Damas do prazer* e *O palácio dos anjos*, não há saída dos constrangimentos e confinamentos. O escape pelo sonho reconduz ao espaço doméstico. No cinema de Ana Carolina, diferentemente, há energia de mudança. *Mar de rosas* narra a rota de fuga de Felicidade, que, contudo, resulta catastrófica para a personagem da dona de casa: ao final ela é empurrada pela filha Betinha e cai, presa a Barde, o homem que a persegue, pelos trilhos do trem. Mas resta Betinha, que representa outra geração: ao empurrar a mãe, recusa os seus impasses e um papel histórico de mulher socialmente imposto, que Felicidade ainda encarna.

Na abordagem do trabalho doméstico e da prostituição, buscamos travar com o corpus de pesquisa um diálogo talvez tenso, forçando um pouco a ampliação da compreensão de trabalho, trabalhador, trabalhadora naquele período histórico, ao incluir donas de casa e prostitutas, figuras do lumpesinato (mesmo em filmes que não se voltavam criticamente para as questões do trabalho feminino). O desenvolvimento capitalista sem investimento social não integra a todos, aprofunda desigualdades e gera trabalho precarizado. Pela frequência de suas aparições nos filmes, tornou-se incontornável, no inventário, a presença do personagem do *lúmpen*.

No cinema, o Rio de Janeiro é o cenário principal para esse *lumpemproletariado* que vive o cotidiano no fio da navalha, buscando ganhar a vida pelas ruas da cidade, ou no trânsito entre o morro e o asfalto – como vimos com os meninos trabalhadores de *Rio 40 graus*, *Fábula ou meu lar é Copacabana*, ou com os personagens interpretados por Antônio Pitanga em *Esse mundo é meu* e *A grande cidade*. Pela grande “cidade cindida”, como afirma Glauber Rocha (2003), entre o morro e o asfalto, o trabalho e o lazer, o esgotamento e o breve descanso, vagam nos filmes muitos corpos de subproletários. Na condição de vida desses personagens, há algo que se perde, entre a vigília e o sono. A maioria dos sonhos e devaneios dos personagens é prosaica, expondo – em sua simplicidade – o abismo social que os separa dos privilegiados, e a medida de sua exclusão. É a própria cidade que lhes é negada, como vemos no desejo do engraxate de *Esse mundo é meu* de circular pelas ruas de bicicleta, ou no vislumbre encantado do zoológico da Quinta da Boa Vista por Paulinho em *Rio 40 graus*.

Esse acesso impedido à cidade “desenvolvida” e aos seus meios também ocorre com Espírito da Luz, em *Rio zona norte*. Em busca de oportunidades e de sucesso com suas canções, o compositor percebe aos poucos, nos percalços de sua vida dura, as marcas da exploração e da exclusão. Não é qualquer sonho que leva Espírito à tomada de consciência, mas as experiências de vida traumáticas resgatadas (e reelaboradas) pela experiência onírica pouco antes da morte (a narrativa intercalando o presente moribundo a segmentos do peculiar “sonho-lembrança” de Espírito). A recapitulação da vida, no sonho pré-*mortem*, oferece uma

síntese do vivido que, transpassado pela consciência, atribui sentido à experiência – que pode, assim, postumamente, ser legada. O sonho permite a Espírito narrar a própria vida, algo que nos remete ao que Pier-Paolo Pasolini (1982) escreveu sobre a “montagem fulminante” da vida, realizada pela morte, que lhe atribui sentido:

É, assim, absolutamente necessário morrer, porque, enquanto estamos vivos, falta-nos sentido, e a linguagem da nossa vida (com que nos expressamos e a que, por conseguinte, atribuímos a máxima importância) é intraduzível: um caos de possibilidades, uma busca de relações e de significados sem solução de continuidade. A morte realiza uma montagem fulminante da nossa vida: ou seja, escolhe os seus movimentos verdadeiramente significativos (e doravante já não modificáveis por outros possíveis momentos contrários ou incoerentes, e coloca-os em sucessão, fazendo do nosso presente, infinito, instável e incerto, e por isso não descritível linguisticamente, um passado claro, estável, certo, e por isso bem descritível linguisticamente (no âmbito precisamente de uma Semiologia Geral). Só graças à morte a nossa vida nos serve para nos expressarmos. A montagem trabalha desse modo sobre os materiais do filme (que é constituído de fragmentos, longuíssimos ou infinitesimais, de um grande número, como vimos, de planos-sequência e planos subjetivos infinitos) tal como a morte opera sobre a vida (PASOLINI, 1982: p. 196).

O mecanismo narrativo de *Rio zona norte* dá vazão a uma série de figurações oníricas, a “instância narradora” funcionando como operadora de sonhos, memórias e imaginações do personagem, compartilhados com o espectador. Algo que poderíamos cautelosamente aproximar – já que em *Rio zona norte* se trata de uma explícita elaboração subjetiva – da ideia de “subjetiva indireta livre”, uma das figuras de estilo características do cinema moderno, tal como trabalhada por Pasolini (1999) em seu célebre texto sobre o “cinema de poesia”. Indetermina-se o foco narrativo, e o mundo interior do personagem passa a oferecer parâmetros para a operação de narrar. Nesse sentido, o *flashback* é muito mais do que a retomada pontual do passado para esclarecimento ou explicação de determinado acontecimento fílmico.

Com efeito, em algumas obras do corpus, o sonho dá o tom da figuração do “real”, da realidade objetiva dos personagens trabalhadores, tornando-se “sonho implicado”. Nesse sentido, vale recordarmos como, em *Tudo azul*, o “sonho explícito” se estende a ponto de fazer com que uma figuração onírica se desdobre em outra, em um *continuum* que ocupa parte expressiva da narrativa. Esse grande sonho põe em crise a fantasia de estrelato do trabalhador, “despertando-o” para a própria vida. Ananias passa a encará-la de frente, sem as lentes da fantasia, em um final que, embora conciliatório, é paradigmático do potencial “revelador” do sonho, investido sobre o “despertar”.

A crise do desejo deflagrada por um sonho também ocorre em *As aventuras amorosas de um padeiro*, que trouxemos no último capítulo de análise. O modo de construção e figuração do onírico aproxima a dona de casa branca e o pedreiro negro. Ao lembrarmos que o personagem do trabalhador negro é também interpretado pelo diretor do filme, vemos evidenciada de um modo ainda mais político a figuração do onírico pela instância narrativa. Os desejos de ambos os personagens se misturam para impor um rasgo estético na imagem fílmica, permitindo a elaboração crítica de relações historicamente desiguais (de classe, gênero e raça)¹¹⁴. Nessa sequência, o sonho permite que compartilhem uma relação. A figuração onírica reforça a extração social e conduz a ação ao extremo, que transforma o desejo em medo, com a fuga da personagem feminina pelos elevadores da construção civil.

Destacaríamos ainda um último aspecto que o inventário e as constelações nos permitiram apreender. Há, em muitos dos filmes analisados, figurações oníricas que se configuram como sonhos coletivos de determinados personagens ou grupos de trabalhadores. Algo que ocorre em *Trabalhadoras metalúrgicas*, documentário de Olga Futemma e Renato Tapajós. A canção de Roberto Carlos que embala uma série de imagens de trabalhadoras em um churrasco no campo compõe a figuração de um sonho coletivo. Há, nesses casos, uma licença poética que a instância narrativa dos filmes se concede: o sonho se expande, de experiência individual, para abrigar a materialização, ainda que fugaz, de desejos de liberdade, dignidade, qualidade de vida, compartilhados por muitas e muitos.

Cada interrupção do trabalho pela emergência do sonho é espaço para que as subjetividades de oprimidos e despossuídos sejam afirmadas no cinema (ainda que seja restrito o horizonte emancipatório aí vislumbrado); a despeito de toda a dureza, para o trabalhador, da experiência histórica que, de algum modo, elaboram, os filmes do moderno cinema brasileiro nos legam histórias em que as fantasias, desejos, lembranças e sonhos de proletários e subproletários encontram vazão e expressão. Sua emergência, “rasgando” as narrativas, é também expectativa de que as histórias dessas e desses trabalhadores possam ser contadas, doravante, de outras maneiras. Nos capítulos de nossa tese, emaranham-se os sonhos de Macabéia, Doralice, Rosendo, Deraldo, Espírito da Luz, Paulinho, Lilian M., Zézero, Luzia, Ananias, entre tantos outros e tantas outras, prostitutas, biscateiros, pedreiros, artistas populares, secretárias, vendedores ambulantes... Constelações de sonhos e pesadelos que cifram um momento histórico de promessas e frustrações para os trabalhadores.

¹¹⁴ Há, na construção da cena, um desejo perpassado por uma sugestão de fetiche. A personagem dona de casa deseja o corpo negro do trabalhador, enquanto esse quer ter uma relação sexual com uma mulher branca de classe média. O sonho, permeado pela violência, acaba por colapsar o desejo, expondo a latência da diferença racial e de classe entre eles.

Nas páginas seguintes, gostaríamos de prolongar nosso exercício, encerrando a tese com uma pontuação breve de figurações oníricas de trabalhadores e trabalhadoras do cinema brasileiro contemporâneo. Afinal, vivemos, mais uma vez, um momento de perigo para os trabalhadores, com a ascensão do fascismo e de um neoliberalismo predatório que solapa, dia a dia, as suas conquistas históricas. Com o que sonham, hoje, o trabalhador e a trabalhadora no Brasil?

* * *

Deitado ao lado de uma fogueira em uma clareira, Cristiano (Aristides de Sousa) conta os últimos acontecimentos de sua vida, que o levaram até aquele local. A escuridão do lugarejo é sepulcral. Seu rosto é apenas iluminado pelo fogo que vem da fogueira. A trajetória de um trabalhador comum é tortuosa e cheia de intempéries. Fez de tudo um pouco até chegar ali. Ao longo de *Arábia* (2017), de Affonso Uchoa e João Dumans, vemos o percurso dificultoso de um proletário brasileiro. Na narração em *off*, o trabalhador conta que começou a escrever um diário após ser orientado por uma agente social em um grupo de teatro proletário do qual fez parte.

Arábia talvez seja o filme brasileiro contemporâneo no qual a figuração do sonho do trabalhador apareça com mais evidência. Uchoa e Dumans constroem toda a narrativa mediada pelo diário de Cristiano, encontrado em sua casa por um garoto que habita a vila operária de Ouro Preto. Em uma contundente sequência de figuração do delírio de Cristiano, vemos uma siderúrgica filmada de um modo grandioso e assustador. Observamos os corpos dos operários em seu trabalho árduo dentro da fábrica – entre eles, Cristiano. Na banda sonora, ele relata o dia em que percebeu o quanto todo aquele trabalho exauria seu corpo, seus pensamentos, levando-o à exaustão física e mental. Cristiano está prestes a sofrer um colapso. No presente da ação, ele está desacordado (algo que o aproxima do que vive Espírito da Luz em *Rio zona norte*, permitindo também uma narrativa fulminante da vida no leito de morte). Sua tomada de consciência se mistura às imagens quase etéreas do local. A fotografia do filme é investida de uma pequena quebra com o realismo-naturalismo antes presente na obra. O delírio de Cristiano é momento de ruptura da alienação, de vislumbre de seu lugar na “máquina do mundo” – mas é também a sua perdição. Acidentado no trabalho, o filme se torna um resgate de sua vida a partir do diário encontrado.

Arábia é um dos exemplos que reverberam a presença do onírico do trabalhador no cinema contemporâneo, como rasgo que revela sonhos e delírios individuais e coletivos, configurando modalidades de tomadas de consciência de seus estados no mundo. Importante

destacar que muitos dos filmes que aqui mencionaremos brevemente foram produzidos em outros estados fora dos grandes centros políticos e econômicos do país, e em especial nas periferias de grandes cidades brasileiras. A maioria dessas obras foi realizada a partir da descentralização dos meios de produção com as filmagens em digital, do barateamento das formas de realização e dos incentivos governamentais que surgiram com a sucessão de governos do PT - até o golpe sofrido por Dilma Rousseff em 2016, que ocasionou o começo de uma desaceleração do setor, que se encontra hoje sufocado pelo governo Bolsonaro.

A falta de perspectiva e o autoritarismo do governo atual (com seu afã de resgate de formas de opressão das décadas de 1960 e 1970) encontram ressonância e elaboração crítica em algumas obras do cinema brasileiro contemporâneo. Em *Pajeú* (2020), de Pedro Diógenes, o horror surge pelo desaparecimento que não é somente dos locais, mas também das pessoas que os circundam. O riacho Pajeú é tido como o marco zero da cidade de Fortaleza. Maristela, uma professora de história, recém chegada à capital cearense, passa a ter pesadelos com um monstro que emerge das águas do riacho para assombrar o presente a partir do desaparecimento de pessoas locais. O filme, realizado já durante o governo reacionário de Bolsonaro, faz menção direta a outro período difícil e autoritário da história brasileira: a ditadura militar. O pesadelo da personagem possibilita a colisão entre esse passado repressor e sangrento e o tempo presente, marcado pelo retorno dos fantasmas do período da ditadura. É possível, assim, associar os pesadelos do passado à matéria monstruosa que emerge no presente, em uma metáfora quase literal.

Os assombros da ditadura, os delírios da partida e do exílio e a falta de perspectiva também surgem em outro filme de Pedro Diógenes, em parceria com Guto Parente, realizado também após o golpe de 2016, que abriu espaço para a ascensão do bolsonarismo em 2018. Em *Inferninho* (2019), Deusimar, dona de um bar homônimo ao filme, que serve de refúgio para criaturas marginalizadas em um lugar esfacelado, deseja partir em exílio por não conseguir mais lidar com toda a situação. O filme se compõe por um cenário antinaturalista, habitado por uma gama de personagens travestidos em animais e criaturas suprarrealistas, em uma espécie de metáfora do deslocamento sofrido por aqueles que não compartilham os padrões dominantes, ou não corroboram com os ditames governamentais do momento. Ao conhecer Jarbas, um marinheiro recém-chegado ao lugar, Deusimar é tomada por uma grande paixão que a faz desejar permanecer. O filme, orientado inteiramente por uma atmosfera onírica, oferece espaço para rasgaduras estéticas que possibilitam um fio de esperança no meio da desolação. A construção alegórica presente no filme, que mantém imprecisa sua localização espacial e histórica, parece se endereçar à experiência brasileira, marcada por

avanços e retrocessos em seus mais de quinhentos anos após a chegada dos portugueses. O além-mar é uma possibilidade de fuga, assim como lugar da chegada do novo. *Inferninho* expõe, de modo contundente, como o desconhecido por ser tanto ocasião para mudanças de perspectiva, para melhor, quanto emergência de novas formas de opressão.

Ao cotejarmos as sequências de *Pajeú* e *Inferninho*, vemos reverberar formas diferentes de lidar com um Brasil atormentado pela ascensão do autoritarismo pós-2016. Há, no filme de Diógenes, uma atmosfera paralisante representada pelo monstro que se materializa nos pesadelos da personagem, enquanto no longa de Guto Parente o sonho se transfigura em partida, em fuga, em uma fantasia de uma vida menos marcada pela opressão.

Também no cinema da década de 2010 é possível notar o contraste entre a esperança real de uma vida melhor, e a desolação trazida pelos acontecimentos que se dão especialmente a partir de 2016. Alguns filmes ressaltam esse fio de esperança em meio ao começo do fim de uma era de maiores possibilidades. Em *Quintal* (2015), André Novais Oliveira oferece, mais uma vez, o cotidiano de sua família residente no bairro Industrial, em Contagem. Os pais, aposentados, passam o dia com seus afazeres simples, até que esse cotidiano é rasgado por uma situação inusitada e fantástica: a abertura de um portal que captura Sr. Norberto (Norberto Novais Oliveira). A presença do portal estabelece ainda uma atmosfera de ação delirante para Dona Zezé (Maria José Novais Oliveira), que se vê envolvida em uma série de coincidências estranhas: ao tentar pendurar as roupas no varal, é erguida pelo vento, que a faz quase voar pelos ares. Todavia, as situações são absorvidas de modo natural pela dona de casa. André Novais trabalha dentro desse limite entre o naturalismo poético do cotidiano e o realismo fantástico, perpassado por uma atmosfera onírica (“sonhada” pela própria instância narrativa). O sonho, nesse sentido, funciona como um desequilíbrio na realidade comezinha e acanhada da periferia da região metropolitana de Belo Horizonte. A figuração onírica e o investimento na ironia e no humor abrem, no caso de *Quintal*, uma fenda literal no cotidiano, criando brechas para afirmações políticas de corpos negros, idosos e periféricos, em contraponto a uma realidade nacional sem possibilidades reais para a grande maioria deles. Sr. Norberto, a partir desse rasgo, se torna um acadêmico que analisa os corpos negros explorados pela indústria pornográfica, enquanto Dona Zezé empreende seu próprio negócio de academia de ginástica.

Quintal, lançado em 2015, expõe os últimos desdobramentos de uma política de inclusão social viabilizada pelos governos federais do PT. Podemos pensar, contudo, que ele traz indicações, com seu investimento no universo do fantástico, de que os bons tempos representaram um “portal aberto” em uma história obscura tenaz, que ameaçava se

reatualizar. Um oásis democrático no intervalo entre ameaças. O momento de retrocesso que vivemos desde 2016 encontra *status* de pesadelo no curta-metragem *República* (2020), de Grace Passô, que realiza uma bela síntese de um país atormentado por golpes e opressões históricas.

No início, um conjunto de imagens borradas e em primeiro plano impossibilitam que se veja o que está em quadro. Na banda sonora, um conjunto de vozes que se misturam a elementos musicais africanos. Ouvimos o som do toque de um celular e o corte nos conecta a um rosto de mulher, a própria Grace Passô, que abre os olhos. Ela atende à ligação. Escutamos somente a sua voz, sem o retorno do restante do diálogo. Isso nos leva a uma desorientação em relação ao que acontece. Ela desliga o celular e caminha até a janela, onde grita e posteriormente observa o que acontece nas imediações da Praça da República, em São Paulo. Abaixo, uma catadora segura um objeto em sua mão e na outra se equilibra em um pedaço de madeira que lhe serve de bengala. Ela responde ao grito da vizinha do prédio. Há uma profusão de sons citadinos (cachorros, automóveis e barulhos ao redor) que cessam tão logo a janela é fechada.

Nova ligação de celular, novo plano sequência que se centra, fundamentalmente, no rosto da personagem. Ela telefona para a mãe, pede para que ligue a televisão. Novamente, só escutamos uma parte do diálogo, o que é dito por Passô. Ela afirma que o Brasil não existe, que se trata de um sonho, um sonho sonhado por alguém, e, nesse ínterim, menciona a figura de um xamã. Ela insiste que o restante do mundo existe, com exceção do Brasil. A conversa se encerra e a câmera se abaixa. Surge, do extracampo, a voz da operadora de câmera. Há uma quebra da encenação para que outra se inicie. Grace Passô assume agora o lugar de atriz, que não está satisfeita com a atuação que acabara de fazer. Pede, no bastidor, que refaçam a cena. A operadora de câmera, fora de campo, aceita o pedido, só precisa tomar um pouco de água. Sem desligar a câmera, caminha até a cozinha. Vemos o chão do apartamento até o momento em que a câmera é colocada sobre um aparato, que a deixa estável a mostrar, no enquadramento, uma fotografia com os olhos, penetrantes e marcantes, de uma mulher negra. Na banda sonora, sons da água que se deposita no copo, seguidos de um grito que vem do cômodo ao lado.

Rapidamente, a câmera é recolhida de seu repouso e volta a percorrer os corredores do apartamento até retornar à sala, onde está Grace, a encarar alguém no extracampo. Uma voz insiste em uma frase: “Se o seu Brasil não existe, o meu nunca existiu”. A atriz observa, apreensiva, e pede calma. A câmera se volta para o contracampo e apresenta a figura da catadora que estava na rua enquanto era observada pela moradora do apartamento. Ela cessa

os gritos para abrir uma garrafa de cachaça. Tira do rosto o pano que lhe tapava o rosto. Percebemos que se trata da própria Passô, que agora oferece o corpo para a catadora. Se a instância narrativa era a principal operadora do sonho/pesadelo posto em cena, ela agora faz coincidir, a partir de uma troca de olhares, a partilha do pesadelo por duas trabalhadoras negras com horizontes sociais distintos, cada uma com seu ofício e percepção de mundo.

O Brasil faz coincidir sonhos e pesadelos de personagens marcados pelos rastros de uma história de opressão e abandono. No caso específico do filme de Passô, os corpos negros encarnam a experiência de exclusão e precarização, em um país que não oferece as mesmas condições e oportunidades para todos. Ao trabalhar com o duplo (tal como em *O homem que virou suco*), a sugestão de que a ascensão individual da atriz se dá em meio a um horizonte de desigualdade que oprimiu historicamente o povo negro – e que se atualiza sem cessar. O Brasil é uma república para poucos, como sempre foi, se nos voltarmos para a maioria dos filmes trazidos à baila neste texto.

O cinema, ao elaborar personagens tão diversos e mostrar os seus sonhos, se torna também operador de rasgos no cotidiano desses trabalhadores. O final de *República* é emblemático do nosso tempo, do acúmulo de lacunas da nossa história: o pesadelo retorna no olhar da personagem. Na fenda que se abre, entre a vigília e o sono, reside o breve momento de iluminação, consciência ou ludíbrio.

Referências

- ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. *Notas da Literatura I*. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- AGRIPPINO DE PAULA, José. *Panamérica*. São Paulo: Editora Papagaio, 2001.
- ARISTARCO, Guido. *História das teorias do cinema I e II*. Lisboa: Arcadia, 1983.
- ARRUZZA, Cinzia; BHATTACHARYA, Tithi; FRASER, Nancy. *Feminismo para os 99%: um manifesto*. São Paulo: Boitempo, 2019.
- AUGUSTO, Heitor. Passado, presente e futuro: cinema, cinema negro e curta-metragem. In: HILÁRIO, Bruno; VALE, Glaura C.; AUGUSTO, Heitor; PEREIRA, Matheus (orgs.). *Catálogo 20º Festival de Curtas de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.
- AUMONT, Jacques. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2008.
- AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Trad. Marcelo Félix. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.
- AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: crítico e historiador*. Coleção Debates. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- BARRETO, Letícia Cardoso. *Somos sujeitas políticas de nossa própria história: prostituição e feminismo em Belo Horizonte*. Orientadora: Miriam Pilar Grossi; Coorientadora: Cláudia Andrea Mayorga. Tese (doutorado): Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Florianópolis: 2015.
- BASTIDE, Roger. *O sagrado selvagem e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BAZIN, André. *O que é o cinema?* Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política. *Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas II: Rua de Mão Única*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. Paraliptomènes et variantes desthèssurleconcept d'histoire. In: MONNOYER, Jean-Marie. *Écritsfrançais*. Paris: Gallimard, 1991.
- BENJAMIN, Walter. "Teses sobre o conceito de história". *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: Uma leitura das teses "Sobre o concito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- BERNARDET, Jean Claude. *Trajectoria crítica*. São Paulo: Livraria Editora Polis, 1978.
- BERNARDET, Jean Claude; AVELLAR, José Carlos; MONTEIRO, Ronald F. *Anos 70: Cinema*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-80.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é o cinema*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempos de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: proposta por uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BÍBLIA SAGRADA. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução com notas, dirigida pelo Pontifício Instituto Bíblico de Roma. São Paulo: Paulinas, 1967. 1695p.
- BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança*. Vol. I (Tradução de Nélio Schneider), VolII(Tradução e notas de Werner Fuschs) e Vol. III (Tradução e notas de Nélio Schneider).Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. UERJ, 2005.
- BRENEZ, Nicole. "Paris, 18 de agosto de 1997". In: ROSENBAUM, Jonathan & MARTIN, Adrian (coord.). *Mutaciones del cine contemporáneo*. Madrid: Errata Naturae, 2010, pp. 77-86.
- BRENEZ, Nicole. "TratamientodelLumpenproletariadoenel cine de Avant-Garde". La Fuga, edición de Enero 2012. Disponível em: <http://www.lafuga.cl/tratamiento-del-lumpenproletariado-enel-cine-de-avant-garde/481>.
- BRETAS, Aléxia. Capitalismo, sonho coletivo: sobre a dimensão política do "onírico" no Trabalho das passagens de W. Benjamin. *Cadernos de ética e filosofia política*. São Paulo, v. 1, n. 8, 2006.
- BRETAS, Aléxia. *A constelação do sonho em Walter Benjamin*. São Paulo: Humanitas, 2008.
- BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Tradução: Luís Carlos Borges. Campinas: Editora Unicamp, 2013.
- BORGES, Jorge Luís. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

- BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- CAMPBELL, Russell. *Markedwoman: prostitutes and prostitution in the cinema*. Madison: University of Wisconsin Press, 2006.
- CARDENUTO, Reinaldo. *O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro*. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 2014.
- COUTINHO, Eduardo F. (org.); CARVALHAL, Tânia F. (org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- CRARY, Jonathan. *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono*. Tradução: Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- DA SILVA, Maria Carolina Granato. *O cinema na greve e a greve no cinema: memórias dos metalúrgicos do ABC (1979-1991)*. Tese de doutorado. Niterói: UFF, 2008.
- DE CERTEAU, Michel. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema I: a imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: Imagem-tempo*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- DE MATTOS, Manuela Sampaio de Mattos. Sobre sonho e despertar na obra de Walter Benjamin. *Cadernos Walter Benjamin*. Fortaleza, v. 20, 2018.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Ed. Perspectiva. 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo - História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015.
- DORLIN, Elsa. *Sexo, gênero e sexualidades: Introdução à teoria feminista*. São Paulo: Editora Ubu, 2021.
- EISENSTEIN, Serguei. *A forma do filme*. Tradução de José Carlos Avellar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- EISENSTEIN, Serguei. *O sentido do filme*. Tradução de José Carlos Avellar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.
- FEDERICI, Silvia. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. Tradução Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2019.
- FERREIRA, Carolin Overhoff (org.). *África: um continente no cinema*. São Paulo: Editora Unifesp, 2014.
- FONTINELE DOS SANTOS, Naara. *Lorsque le cinéma s'occulte et s'étend au cœur du désordre*. Orientadora: Nicole Brenez; Coorientador: César Guimarães. Tese (doutorado). Université Sorbonne Paris Cité – Paris 2. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Paris: 2021.
- FORTES, Isabel; CUNHA, Eduardo L. Alucinação e delírio na obra de Freud: produção de desejo. *Cadernos de Psicanálise (Círculo Psicanalítico/RJ)*, v. 34, p. 145-158, 2012.
- FORTES, Renata Alves de Paiva. *A obra documentária de João Batista de Andrade*. Dissertação de mestrado. Campinas: UNICAMP, 2007.
- FREDERICO, Celso. *A vanguarda operária*. São Paulo: Edições Símbolo, 1979.
- FREUD, Sigmund. *Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental*. in Freud S., Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol XII, Rio de Janeiro, Imago, 1969.
- FREUD, Sigmund. *Suplemento metapsicológico à teoria dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- FREUD, Sigmund. *O ego e o id*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2001.
- FREUD, Sigmund. *Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia paranoides) descrito autobiográficamente*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin e a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- GALENDE, Federico. *Resenha de La Noche de los Proletarios*. Jacques Ranciere, Tinta Limón, 2010. In <https://extremoccidente.wordpress.com/category/resenas/> Consultado em agosto de 2021.
- GUIMARÃES, Victor Ribeiro. *Itinerários da margem, figuras do povo: Aloysio Raulino e o cinema latino-americano* (Tese). Belo Horizonte: UFMG, 2019.
- GUSMAN, Juliana; SOARES, Rosana. Dimensões do trabalho sexual no documentário brasileiro: uma crítica feminista de Rua Guaicurus. *Revista Digital de Cinema Documentário*. São Paulo, n. 29, 2020.

- HENDERSON, Guilherme; CHATELARD, Daniela; MAESSO, Márcia. Dos sonhos diurnos a uma concepção fundamental de fantasia. Reverso [online]. 2017, vol.39, n.73, pp. 51-58.
- HERZOG, Vladimir. Birri em Santa Fé. São Paulo, *O Estado de São Paulo*, março de 1963.
- JAMESON, Fredric. *Archaeologies of the future: the desire called utopia and other science fictions*. Londres: Verso, 2005.
- LIMA, Cristiane da Silveira. *Música em cena: a escuta no documentário brasileiro*. (Tese). Belo Horizonte: UFMG, 2015.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2017.
- LISSOVSKY, Maurício. História, fotografia e adivinhação. *Pausas do destino*. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.
- LOPES, Juarez Brandão. *Desenvolvimento e mudança social: formação da sociedade urbano-industrial no Brasil*. São Paulo: Editora Edelstein, 2008.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.
- LUKÁCS, György. *O romance histórico*. Tradução: Rubens Enderle. São Paulo: Editora Boitempo, 2011.
- MACHADO, Hilda. Rio 40 Graus e Rio Zona Norte. *O jovem Nelson Pereira dos Santos*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: ECA/USP, 1987.
- MARTINS, José de Souza. *A aparição do demônio na fábrica: origens sociais do Eu dividido no subúrbio operário*. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. 15. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.
- MARX, Karl. ENGELS, Friedrich. *Manifesto comunista*. São Paulo: Instituto José Luís e Rosa Sundermann, 2003.
- MAUÉS, Eloísa Aragão. *Em câmara lenta, de Renato Tapajós: a história do livro, experiência histórica da repressão e narrativa literária*. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 2008.
- MEIRELLES, William Reis. *Paródia e chanchada: imagens do Brasil na cultura das classes populares*. Londrina: Eduel, 2005.
- MELO, Luís Alberto Rocha. Dois grandes momentos. *Curta circuito Livreto #05*. Belo Horizonte: Mascote, Setembro de 2014, p. 12-14.
- MOISÉS, José Álvaro; BRANT, Vinicius Caldeira; ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de. Trabalhadores, cidadãos e cidadãos. In: Candido Procópio Ferreira de Camargo; Lucio Kowarick; Vinicius Caldeira Brant (Org.). *São Paulo 1975: crescimento e pobreza*. São Paulo: Ed. Loyola, 1976, v. 1, p. 107-145.

MORAIS, Alex Martins. "Mais além do interpretativismo, de volta à Noite dos proletários", no blog "Máquina Crítica - Antropologia Crítica" (4 de março de 2015). In: <https://maquinacritica.org/2015/03/04/mais-alem-do-interpretativismo-de-volta-a-noite-dos-proletarios/> Consultado em agosto de 2021.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia*. São Paulo: Moraes Editores, 1980.

MUNAKATA, Kazumi. O lugar do movimento operário. In: *Movimentos Sociais*. Abaus do IV Encontro Regional de História de São Paulo. Araraquara (setembro de 1978) ANPUH/Unesp.

NAPOLITANO, Marcos. Rio, Zona Norte (1957) de Nelson Pereira dos Santos: a música... *Per Musi*, Belo Horizonte, n.29, 2014, p.75-85.

NEVES, David E. O cinema de assunto e autor negros no Brasil. *Cadernos brasileiros: 80 anos de abolição*. Rio de Janeiro, n. 47, p. 75-81, mai./jun. 1968.

ORMOND, Andrea. *Ensaio de cinema brasileiro: dos filmes silenciosos à pornochanchada*. Volume 1. São José dos Pinhais: Estronho, 2017.

ORMOND, Andrea. *Ensaio de cinema brasileiro: os anos 1980 e 1990*. Volume 2. São José dos Pinhais: Estronho, 2017.

PASOLINI, Pier Paolo. Empirismo hereje. Tradução: Miguel S. Pereira. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

PASOLINI, Pier-Paolo. L'articolo delle lucciole. *Saggi sulla politica e sulla società*. Milão: Arnoldo Mondadori, 1999.

PRADO, Antônio Arnoni. *Libertários no Brasil: memórias, lutas e cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

RANCIÈRE, Jacques. *A noite dos proletários: arquivos do sonho operário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. A história em pedaços. In: *Folha de São Paulo*, 11 nov. 2001.

RAULINO, Aloysio. "Inventando o cinema: conversa de Aloysio Raulino e Reinaldo Volpato com Cláudio Kahns". *Revista Filme Cultura*, volume 37. São Paulo, 1981.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. São Paulo: Editora Record, 2000.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: CosacNaify, 2003.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: CosacNaify, 2006.

- ROCHA, Glauber. *Eztetyka do sonho. Hambre: espacio cine experimental*. Buenos Aires: 15 de setembro de 2013. Acessado em 9 de março de 2021.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o Anjo*. Itinerários Freudianos em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981. 2.a ed., 1990.
- SADER, Eder. *Quando novos personagens entraram em cena – experiências e lutas dos trabalhadores da grande São Paulo - 1970-1980*. São Paulo: Editora Paz & Terra, 1988.
- SALES GOMES, Paulo Emílio. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1986.
- SALES GOMES, Paulo Emílio. *Uma situação colonial?*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- SCHWARTZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SELLIGMANN-SILVA, Mário. Quando a teoria reencontra o campo visual: Passagens de Walter Benjamin. In: *concinnitas* ano 8, volume 2, número 11, dezembro 2007. Instituto de Arte, UERJ, p. 103-114.
- SENNA, Orlando. Preto-e-branco ou colorido: o negro e o cinema brasileiro. *Revista de Cultura Vozes*. São Paulo, v. 73, n. 3, p. 211-226, 1979.
- SINGER, Paul. *Discutindo a história: a formação da classe operária*. Campinas: Editora Unicamp, 1985.
- SOUTO, Mariana. *Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro*. Salvador: EDUFBA, 2019.
- SOUTO, Mariana. *Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema*. Galáxia. São Paulo, n. 45, set-dez, 2020, p. 153-165.
- TAVARES, Krishna Gomes. *A luta operária no cinema militante de Renato Tapajós*. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 2011.
- TÜRCKE, Christoph. *Filosofia do sonho*. Ijuí: Editora Unijuí, 2010.
- VERGÈS, Françoise. *Um feminismo decolonial*. Tradução Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- VIANY, Alex; AVELLAR, José Carlos. *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro, RJ: Aeroplano Editora, c1999.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Filmografia

Filmes analisados:

- TUDO AZUL (Moacyr Fenelon | Brasil | 1951 | 79 minutos)
- O CANTO DA SAUDADE (Humberto Mauro | Brasil | 1952 | 100 minutos)
- O CANTO DO MAR (Alberto Cavalcanti | Brasil | 1953 | 84 minutos)
- RIO 40 GRAUS (Nelson Pereira dos Santos | Brasil | 1955 | 100 minutos)
- RIO ZONA NORTE (Nelson Pereira dos Santos | Brasil | 1957 | 90 minutos)
- O GRANDE MOMENTO (Roberto Santos | Brasil | 1958 | 80 minutos)
- ESSE É MUNDO É MEU (Sérgio Ricardo | Brasil | 1964 | 79 minutos)
- NOITE VAZIA (Walter Hugo Khouri | Brasil | 1964 | 93 minutos)
- FÁBULA... MEU LAR É COPACABANA (Arne Sucksdorff | Brasil, Suécia | 1965 | 88 minutos)
- A GRANDE CIDADE (Carlos Diegues | Brasil | 1966 | 80 minutos)
- O PALÁCIO DOS ANJOS (Walter Hugo Khouri | Brasil | 1970 | 96 minutos)
- A NOITE DO DESEJO (Fauzi Mansur | Brasil | 1973 | 98 minutos)
- ZÉZERO (Ozualdo R. Candeias | Brasil | 1974 | 32 minutos)
- AS AVENTURAS AMOROSAS DE UM PADEIRO (Waldir Onofre | Brasil | 1975 | 100 minutos)
- AŞŞUNTINA DAS AMÉRIKAS (Luiz Rosemberg Filho | Brasil | 1975 | 90 minutos)
- LILIAN M: RELATÓRIO CONFIDENCIAL (Carlos Reichenbach | Brasil | 1975 | 116 minutos)
- EXCITAÇÃO (Jean Garrett | Brasil | 1976 | 90 minutos)
- MAR DE ROSAS (Ana Carolina | Brasil | 1977 | 99 minutos)
- O JOGO DA VIDA (Maurice Capovilla | Brasil | 1977 | 90 minutos)
- A MULHER QUE INVENTOU O AMOR (Jean Garrett | Brasil | 1979 | 100 minutos)
- DAMAS DO PRAZER (Antônio Meliande | Brasil | 1979 | 82 minutos)
- AOPÇÃO OU AS ROSAS DA ESTRADA (Ozualdo R. Candeias | Brasil | 1981 | 87 minutos)
- ESTRADA DA VIDA (Nelson Pereira dos Santos | Brasil | 1981 | 100 minutos)
- O HOMEM QUE VIROU SUCO (João Batista de Andrade | Brasil | 1981 | 97 minutos)

DAS TRIPAS CORAÇÃO (Ana Carolina | Brasil | 1982 | 100 minutos)
NOITES PARAGUAYAS (Aloysio Raulino | Brasil, Paraguai | 1982 | 93 minutos)
O BAIANO FANTASMA (Denoy de Oliveira | Brasil | 1984 | 95 minutos)
A HORA DA ESTRELA (Suzana Amaral | Brasil | 1985 | 96 minutos)
A MULHER FATAL ENCONTRA O HOMEM IDEAL (Carla Camurati | Brasil | 1987 | 13 minutos)
SONHO DE VALSA (Ana Carolina | Brasil | 1987 | 96 minutos)
ALMA CORSÁRIA (Carlos Reichenbach | Brasil | 1993 | 116 minutos)
QUINTAL (André Novais Oliveira | Brasil | 2015 | 20 minutos)
ARÁBIA (Affonso Uchoa & João Dumans | Brasil | 2017 | 97 minutos)
INFERNINHO (Guto Parente | Brasil | 2018 | 82 minutos)
RUA GUAICURUS (João Borges | Brasil | 2018 | 75 minutos)
PAJEÚ (Pedro Diógenes | Brasil | 2020 | 74 minutos)
REPÚBLICA (Grace Passô | Brasil | 2020 | 16 minutos)

Filmes citados:

O GUARANI (Vittorio Capellaro | Brasil | 1916 | 135 minutos)
O MULATO (Vittorio Capellaro | Brasil | 1917 | 122 minutos)
IRACEMA (Vittorio Capellaro | Brasil | 1919 | 102 minutos)
UBIRAJARA (Luiz de Barros | Brasil | 1919 | 94 minutos)
JOÃO DA MATA (Amilcar Alves | Brasil | 1923 | 89 minutos)
AITARÉ DA PRAIA (Gentil Ruiz | Brasil | 1925 | 62 minutos)
A GREVE (*Stachka* | Sergei Eisenstein | União Soviética | 1925 | 82 minutos)
BRASA DORMIDA (Humberto Mauro | Brasil | 1928 | 88 minutos)
BARRO HUMANO (Adhemar Gonzaga | Brasil | 1929 | 81 minutos)
ZERO DE CONDUTA (*Zéro de conduite* | Jean Vigo | França | 1933 | 41 minutos)
FAVELA DOS MEUS AMORES (Humberto Mauro | Brasil | 1935 | 77 minutos)
PASSEIO AO CAMPO (*Une partie de campagne* | Jean Renoir | França | 1936 | 40 minutos)

O JOÃO NINGUÉM (Mesquitinha | Brasil | 1937 | 66 minutos)

É PROIBIDO SONHAR (Moacyr Fenelon | Brasil | 1943 | 75 minutos)

MOLEQUE TIÃO (José Carlos Burle | Brasil | 1943 | 78 minutos)

ROMA, CIDADE ABERTA (*Roma città aperta* | Roberto Rossellini | Itália | 1943 | 105 minutos)

LUZ DO MEU BAIRRO (Moacyr Fenelon | Brasil | 1945 | 72 minutos)

VIDAS SOLITÁRIAS (José Carlos Burle | Brasil | 1945 | 80 minutos)

GOL DA VITÓRIA (José Carlos Burle | Brasil | 1946 | 74 minutos)

VÍTIMAS DA TORMENTA (*Sciuscià* | Vittorio de Sica | Itália | 1946 | 93 minutos)

LADRÕES DE BICICLETA (*Ladridibiciclette* | Vittorio de Sica | Itália | 1948 | 93 minutos)

O CAÇULA DO BARULHO (Ricardo Freda | Brasil | 1949 | 110 minutos)

TAMBÉM SOMOS IRMÃOS (José Carlos Burle | Brasil | 1949 | 89 minutos)

UMBERTO D (Vittorio De Sica | Itália | 1952 | 91 minutos)

A GRANDE AVENTURA (*Detstoraäventyret* | ArneSucksdorff | Suécia | 1953 | 94 minutos)

SINHÁ MOÇA (Oswaldo Sampaio & Tom Payne | Brasil | 1953 | 120 minutos)

NEM SANSÃO, NEM DALILA (Carlos Manga | Brasil | 1954 | 90 minutos)

A ESTRADA (Oswaldo Sampaio | Brasil | 1955 | 87 minutos)

A FERA E A FLECHA (*EnDjungelsaga* | ArneSucksdorff | Suécia | 1957 | 88 minutos)

UM DESCONHECIDO BATE À PORTA (Haroldo Costa | Brasil | 1958 | 62 minutos)

ARUANDA (Linduarte Noronha | Brasil | 1959 | 21 minutos)

TIRÉ DIÉ (Fernando Birri | Argentina | 1960 | 35 minutos)

O MENINO NA ÁRVORE (*Pojken i Trädet* | ArneSucksdorff | Suécia | 1961 | 86 minutos)

BARRAVENTO (Glauber Rocha | Brasil | 1962 | 80 minutos)

A GRANDE FEIRA (Roberto Pires | Brasil | 1962 | 91 minutos)

PEDREIRA SÃO DIOGO (Leon Hirszman | Brasil | 1962 | 18 minutos)

O ASSALTO AO TREM PAGADOR (Roberto Farias | Brasil | 1962 | 102 minutos)

OS MENDIGOS (Flávio Migliaccio | Brasil | 1962 | 82 minutos)

O PORTO DAS CAIXAS (Paulo César Saraceni | Brasil | 1962 | 80 minutos)

GANGA ZUMBA (Carlos Diegues | Brasil | 1963 | 100 minutos)

GIMBA (Flávio Rangel | Brasil | 1963 | 98 minutos)

MARIMBÁS (Vladimir Herzog | Brasil | 1963 | 12 minutos)

VIDAS SECAS (Nelson Pereira dos Santos | Brasil | 1963 | 103 minutos)

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (Glauber Rocha | Brasil | 1964 | 120 minutos)

INTEGRAÇÃO RACIAL (Paulo César Saraceni | Brasil | 1964 | 40 minutos)

MAIORIA ABSOLUTA (Leon Hirszman | Brasil | 1964 | 19 minutos)

VILA DA BARCA (Renato Tapajós | Brasil | 1964 | 10 minutos)

O DESAFIO (Paulo César Saraceni | Brasil | 1965 | 94 minutos)

VEREDA DA SALVAÇÃO (Anselmo Duarte | Brasil | 1965 | 100 minutos)

VIRAMUNDO (Geraldo Sarno | Brasil | 1965 | 40 minutos)

A ENTREVISTA (Helena Solberg | Brasil | 1966 | 20 minutos)

O PADRE E A MOÇA (Joaquim Pedro de Andrade | Brasil | 1966 | 90 minutos)

TERRA EM TRANSE (Glauber Rocha | Brasil | 1967 | 115 minutos)

A VIDA PROVISÓRIA (Maurício Gomes Leite | Brasil | 1968 | 88 minutos)

INDÚSTRIA (Ana Carolina | Brasil | 1968 | 18 minutos)

O BRAVO GUERREIRO (Gustavo Dahl | Brasil | 1968 | 99 minutos)

MACUNAÍMA (Joaquim Pedro de Andrade | Brasil | 1969 | 110 minutos)

MEU NOME É TONHO (Ozualdo R. Candeias | Brasil | 1969 | 92 minutos)

NELSON CAVAQUINHO (Leon Hirszman | Brasil | 1969 | 16 minutos)

A FAMÍLIA DO BARULHO (Julio Bressane | Brasil | 1970 | 60 minutos)

CUIDADO MADAME (Julio Bressane | Brasil | 1970 | 70 minutos)

BANG BANG (Andrea Tonacci | Brasil | 1970 | 90 minutos)

MARCELO, ZONA SUL (Xavier de Oliveira | Brasil | 1970 | 120 minutos)

ANDRÉ, A CARA E A CORAGEM (Xavier de Oliveira | Brasil | 1971 | 85 minutos)

JARDIM NOVA BAHIA (Aloysio Raulino | Brasil | 1971 | 14 minutos)

UM HOMEM SEM IMPORTÂNCIA (Alberto Salvá | Brasil | 1971 | 71 minutos)

AS DEUSAS (Walter Hugo Khouri | Brasil | 1972 | 97 minutos)

SÃO BERNARDO (Leon Hirszman | Brasil | 1972 | 113 minutos)

COMPASSO DE ESPERA (Antunes Filho | Brasil | 1969-73 | 98 minutos)

MIGRANTES (João Batista de Andrade | Brasil | 1973 | 11 minutos)

A NOITE DO ESPANTALHO (Sérgio Ricardo | Brasil | 1974 | 90 minutos)

A DUPLA JORNADA (*La doble jornada* | Helena Solberg | Brasil, Argentina, Bolívia, México | 1975 | 40 minutos)

TARUMÃ (Aloysio Raulino Guilherme Lisboa, Mario Kuperman & Romeu Quinto | Brasil | 1975 | 11 minutos)

OS CONDENADOS (Zelito Viana | Brasil | 1975 | 80 minutos)

PERDIDA (Carlos Alberto Prates Correia | Brasil | 1975 | 75 minutos)

IRACEMA, UMA TRANSAMAZÔNICA (Jorge Bodanzky & Orlando Senna | Brasil | 1976 | 91 minutos)

POSSUÍDAS PELO PECADO (Jean Garrett | Brasil | 1976 | 90 minutos)

OS QUEIXADAS (Rogério Correia | Brasil | 1978 | 30 minutos)

TRABALHADORAS METALÚRGICAS (Olga Futemma & Renato Tapajós | Brasil | 1978 | 18 minutos)

GREVE! (João Batista de Andrade | Brasil | 1979 | 37 minutos)

MULHER, MULHER (Jean Garrett | Brasil | 1979 | 100 minutos)

NA BOCA DO MUNDO (Antônio Pitanga | Brasil | 1979 | 100 minutos)

QUE NINGUÉM, NUNCA MAIS OUSE DUVIDAR DA CAPACIDADE DE LUTA DOS TRABALHADORES (Renato Tapajós | Brasil | 1979 | 88 minutos)

UM DIA NUBLADO (Renato Tapajós | Brasil | 1979 | 28 minutos)

O FOTÓGRAFO (Jean Garrett | Brasil | 1980 | 90 minutos)

ELES NÃO USAM BLACK-TIE (Leon Hirszman | Brasil | 1981 | 123 minutos)

O SANTO E A VEDETE (Luiz Rosemberg Filho | Brasil | 1982 | 80 minutos)

PARTIDO ALTO (Leon Hirszman | Brasil | 1982 | 22 minutos)

CABARET MINEIRO (Carlos Alberto Prates Correia | Brasil | 1984 | 75 minutos)

ABOLIÇÃO (Zózimo Bulbul | Brasil | 1988 | 153 minutos)

EM TRÂNSITO (Marcelo Pedroso | Brasil | 2013 | 18 minutos)