



**Mil e uma noites na
cidade industrial: o
realismo em *Arábia***
*One thousand and one
nights in the industrial
town: realism in Araby*



Luís Flores¹

¹ Doutorando em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Cinema pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas-Artes (EBA-UFMG). Ensaísta, curador e pesquisador de cinema. Poeta+. Atua também como tradutor. Foi professor do curso de Pós-Graduação em Produção Audiovisual: Documentário, no Centro Universitário Uma, da Escola Livre de Cinema, e do curso de Análise de Filmes e Crítica Cinematográfica no Núcleo de Produção Digital da Prefeitura de Belo Horizonte. Organizou as retrospectivas de Rithy Panh (2013) e Trinh T. Minh-ha (2015) no Brasil. Curador do Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte em 2015, 2016 e 2017. Curador do forumdoc.bh.2015, Curador do Cine Cipó desde 2019. E-mail: luisfdf@gmail.com

Resumo: *Arábia* (2017) pode ser situado no âmbito de uma série de incursões cinematográficas aos substratos da realidade, tanto pelo prisma do documentário quanto pelos caminhos da ficção. À primeira vista, a obra parece responder às aparições históricas da figura do trabalhador no cinema brasileiro. Mas há uma região menos nítida de repercussões, com artistas que adaptaram as categorias do realismo a seus propósitos particulares. É o caso, por exemplo, de John Ford e John Huston. Neste artigo, olharemos para as imagens de *Arábia* no limiar dessas duas zonas de construção estética.

Palavras-chave: cinema; Arábia; trabalhador; realismo; anticapitalismo.

Abstract: *Araby* (2017) can be considered one of many films that investigate reality. At first glance, it responds to the multiple historical appearances of workers in Brazilian cinema. However, there is a less definite zone of exchanges inhabited by artists who adapted the categories of realism for their particular purposes. This is the case of John Ford and John Huston, for example. In this paper, we analyze the images of *Araby*, placing them on the threshold between these two fields of aesthetic work.

Keywords: cinema; Araby; workers; realism; anticapitalism.

Introdução

*Um deus pode. Mas como erguer do solo,
na estreita lira, o canto de uma vida?*

Rainer Maria Rilke

No filme *Sullivan's travel* (*Contrastes humanos*, 1941), realizado durante a Segunda Guerra Mundial, o diretor norte-americano Preston Sturges conta a história de um célebre cineasta de nome John L. Sullivan (interpretado por Joel McCrea), especializado no gênero da comédia. Desolado pela miséria e pela maldade do mundo humano, ele decide se aventurar no filão do realismo social, tendência artística bastante presente no período entreguerras (cf. BODNAR, 2003, p. 46). Seu sonho é realizar, a partir da adaptação cinematográfica de um romance politicamente consciente, uma obra capaz de retratar as vidas das pessoas que habitam nas margens da sociedade. Não desejosos de renunciar ao sucesso garantido das comédias de Sullivan, os produtores questionam a viabilidade do novo projeto, alegando que o diretor, devido à sua classe de pertencimento, não poderia conhecer o sofrimento social verdadeiro, fator que impossibilitaria uma representação fidedigna. O tiro, porém, sai pela culatra: em resposta à provocação dos empresários, Sullivan decide se disfarçar de indigente e sair pelo mundo em busca da experiência que lhe falta.

Bazin (1975, p. 52-53, tradução nossa), que considerava a comédia “o gênero mais sério de Hollywood, no sentido de refletir, sob o modo cômico, as crenças morais e sociais mais profundas da vida americana”, atribuía a Sturges a proeza de ter renovado essa categoria fílmica. Não é de se admirar, portanto, que ele visse em *Sullivan's travel* um caso refinado de sátira social elaborada com os recursos próprios do cinema. No filme, Sturges dilacera o gênero por dentro, sem zombar, contudo, de seus pressupostos estéticos. Assumindo uma verve fortemente realista, em sintonia com a trajetória do protagonista, ele atinge as leis da comédia de maneira retrospectiva, fazendo com que explodam a partir do interior. “Se ele [Sturges] as justifica, finalmente, é só após tomar consciência da mentira delas, e porque essa mentira é considerada finalmente como um mal menor” (BAZIN, 1975, p. 55, tradução nossa). Uma vez transformado subjetivamente pela experiência dos miseráveis que buscava mostrar objetivamente, Sullivan se convence de que vale mais apostar na alegria, mesmo que ela dure apenas os noventa minutos da sessão.

Aparentemente remoto no tempo e no espaço, o filme de Sturges coloca uma questão fundamental para todo cinema que se propõe a fazer, no seio da

realidade, incursões de consciência social. Questão essa que repercute, com seus devidos deslocamentos, em um filme brasileiro recente, realizado em paisagens ouropretanas. *Arábia* (2017), de Affonso Uchoa e João Dumans, apresenta uma tentativa peculiar de estabelecer contato com a complexa realidade do trabalhador brasileiro. Nele, testemunhamos a aparição de uma outra vida delineada na tela, a do operário “nômade” Cristiano em sua contínua jornada pela estrada.

Ao elaborar essa vida fictícia, *Arábia* confere a ela um impulso poético, ao mesmo tempo em que preserva algo da experiência do sujeito filmado. Dotado de alto potencial de alteridade, tanto pela sua posição social quanto por uma espécie de persistência fantasmática, espectral, Cristiano acumula imagens de outras épocas, instaurando uma brecha na história – do mundo e do cinema. Ele subsiste, de maneira paradoxal, por meio de um trabalho de fabulação no cerne do desaparecimento. Nesse sentido, temos em mente não apenas o âmbito nacional, com um cinema e uma história particulares, mas também a modernidade mais ampla que atravessa o cinema, em uma história que não cessa de se misturar às injustiças do progresso e às tiranias silenciosas do capitalismo sobre as vidas dos sujeitos.

Realismo(s)

O realismo não consiste em reproduzir a realidade, mas em mostrar as coisas como elas realmente são.

Bertolt Brecht

A trajetória singular do trabalhador em *Arábia* oferece uma construção discursiva específica, capaz de intervir, enquanto obra de arte, no fluxo de imagens, mensagens e códigos que constituem o terreno simbólico da sociedade brasileira. Em um primeiro nível, o filme acarreta uma reflexão da realidade do país ao tomar a arte como ferramenta específica para pensar e ver o mundo, dotada de inteligência própria. É o cinema enquanto máquina epistêmica, como quiseram alguns de seus inventores, de Eisenstein e Vertov a Jean-Luc Godard. Uma máquina de visão, de imagens e sons móveis, capaz de criar formas originais para representar ou revelar a realidade. Nesse sentido, a proposta de *Arábia* não pretende impor uma condição externa ou uma tese sobre a figura do trabalhador, tenta antes se misturar a ela, olhar de perto para o homem comum com seu esforço colossal pela sobrevivência. Permite, assim, que o espectador submerja em uma vida diversa pela via de uma sensibilidade ímpar, bastante distinta das formas predominantes nos jornais, programas televisivos e filmes comerciais em geral.

Em certo sentido, essa via consiste em um retorno à experiência do trabalhador, da sua realidade vivida e sonhada, disputada com a força do corpo e da alma. Mas como restituir essa experiência do real em forma de imagens cinematográficas quando as mídias de massa erigem, todos os dias, camadas de blindagem, em um bombardeamento incessante da nossa percepção? Como perfurar, em alguma medida, a barreira de uma visualidade manipulada – e manipuladora –, quando toda imagem, palavra ou potência de vida parece ser rapidamente absorvida pelas fronteiras das mídias? A resposta do filme, a princípio, é assumir a opacidade inexaurível da narrativa, colocando em evidência as dificuldades de existência do trabalhador com sua dose de melancolia, perda, incompletude. É assumir, ainda, o anseio do sujeito por uma vida livre, desprovida da exploração capitalista e forjada, se assim quisermos, em um momento insurreto de interrupção.

É verdade que cada filme particular, de cada época distinta, deve encontrar o seu próprio realismo, sua maneira singular de lidar com o mundo no seu estado vivo, caótico, brutal. Mesmo porque “o que conta como ‘realista’, o que parece possível em qualquer ponto do campo social, é definido por uma série de determinações políticas” (FISHER, 2009, p. 16, tradução nossa). O realismo de *Arábia*, atento à atualidade sociopolítica brasileira, faz-se no diálogo incontornável com filmes nacionais, como os de Leon Hirszman, mas também no contato difuso com outras tradições, formadas por cineastas que souberam se posicionar, no devido momento, por meio da elaboração ficcional, disputando os sentidos do *real* e do *humano*. É o caso, por exemplo, de John Ford, John Huston, Preston Sturges, Chantal Akerman, Straub-Huillet, Pedro Costa, entre outros.

Podemos definir o realismo, provisoriamente, como um engajamento vivo com o mundo, que não se reduz ao nível da narrativa ou da representação. Nos filmes neorealistas, por exemplo, a história contada importa menos do que o tipo de contato estabelecido com os espaços e sujeitos concretos, de modo a acolher no interior da narrativa elementos significativos da realidade observada. Tag Gallagher (1988, p. 70), em seu livro sobre John Ford, propõe a categorização de dois tipos gerais de realismo, um social, destinado a *promover mudanças* no mundo filmado, e um estético, cujo foco seria a *experiência elaborada de maneira ficcional*. No campo social, teríamos diretores como Fritz Lang, Sergei Eisenstein, Alfred Hitchcock, Vittorio De Sica, enquanto no campo estético teríamos, além do próprio Ford, nomes como F. W. Murnau, Joseph von Sternberg e Roberto Rossellini.

O fantasma do trabalhador

Se isso, aprender a viver, é uma tarefa por realizar, ela só pode acontecer entre a vida e a morte.

Derrida

Arábia contém traços ligados a ambas as categorias de Gallagher (1988, p. 70), estando fincado mais fortemente na tradição do realismo estético, marcada pela proximidade com os indivíduos representados. Há um foco na construção dos personagens, dotados de trajetórias únicas e ações particulares. Embora o tom de realismo social subsista, de maneira sutil, ao longo do filme, especialmente no que diz respeito ao artifício teatral e ao investimento simbólico, é o realismo estético, conforme descrito por Gallagher, que se manifesta com maior intensidade em *Arábia*. A julgar, por exemplo, pelo formato de *travelogue*, pelo rigor da caracterização, pela dimensão passional do drama (personagens tomados pela consciência de um dilema), pela valorização dos gestos, pela construção das cenas em profundidade (de campo), pelo investimento na tonalidade realista (em contraste com a estilização excessiva) e pela organicidade da montagem.

À maneira de determinados diretores do realismo estético, Dumans e Uchoa conseguem restituir dignidade humana e autonomia narrativa a figuras relegadas à marginalidade social. John Ford, em especial, o cineasta por excelência do isolamento cristão, da errância estoica, do sacrifício individual, parece encontrar forte ressonância na figura de Cristiano, com sua trajetória nômade e marginal. Mas *Arábia* apresenta reflexos mais gerais do cinema de Ford, se tomarmos como base, por exemplo, *The Grapes of Wrath* (*Vinhas da ira*, 1940) e *How Green Was My Valley* (*Como era verde o meu vale*, 1941). Há afinidades em pelo menos três aspectos: o caráter mais documental do realismo, presente na escolha das locações e no modo de filmar com ênfase nos corpos e gestos, além da utilização recorrente dos planos-sequência; as vinhetas humorísticas (como a piada do cimento e o diálogo com o carregador), comuns nos filmes de Ford e sempre balanceadas com elementos de tom mais trágico; e a intensa estilização poética da realidade, algo que *Arábia* deve, sobretudo, ao fluxo da narração em *off* que remete a uma dupla experiência interior, do sujeito que narra e age ao mesmo tempo.

Não falamos de uma cópia fiel do trabalho de Ford, da reprodução direta de um substrato sensível, mesmo porque cada filme resulta de encontros e vibrações distintos. Ao mesmo tempo, seria empobrecedor desconsiderar que as imagens podem atravessar ativamente o espaço-tempo ou produzir, entre si, interferências

imprevistas, adquirindo comportamentos correspondentes. A física moderna, aliás, formula isso cientificamente com o impressionante fenômeno do emaranhamento quântico, por exemplo, que Albert Einstein definiu como “ações fantasmagóricas à distância” (BORN, 1971, p. 158-159, tradução nossa). É à distância, portanto, que observamos vestígios importantes do cinema de Ford no imaginário de *Arábia*, como se algo da esfera afetiva ou visual do diretor estadunidense ressurgisse de maneira transformada, repercutindo um engajamento intenso com as bases da tradição, com o ritmo de apropriação e perda das possibilidades de arquitetar imagens – no caso, cinematográficas.

Com efeito, *Arábia* estabelece relações próprias com elementos sensíveis da arte e da história, aproximando-se de figuras presentes no cinema de Ford, como os trabalhadores rurais. Quase toda a narrativa de *Arábia* está marcada pela presença fantasmática do líder camponês Barreto, uma figura parente, se assim quisermos, do padre rebelde de *Vinhas da ira*. A morte de um ecoa na resistência do outro: “Deram uns tiros lá embaixo, no rio, mas o povo não arredou o pé não”. Na primeira vez que Cristiano o encontra, Barreto está parado em um casebre à beira da estrada, ao som da viola caipira do músico Pedro Flores (o nome da canção é “Céu azul”). Mais tarde, na plantação de mexerica – que rima com os laranjais de *Vinhas da ira*, reforçando as perspectivas poéticas e paisagens sensíveis afins –, ele fica sabendo da história de Barreto, que remete a todo um imaginário perdido de luta e organização dos trabalhadores no campo, com a posterior ida para São Bernardo, a greve de fome, a conexão com Lula (“Ele falou que conheceu até o Lula, acredita?”). E descobre, também, que a terra gostava dele, pois “foi depois do Barreto que a mexerica mudou o gosto, ficou mais doce”.

O fantasma da luta campesina, portanto, da luta pela terra, pela propriedade rural, passa a rondar o filme e espreitar, a partir do extracampo, as imagens que vemos, algo que se entrelaça ao fator fantasmático de *Vinhas da ira*. São figuras que só podem ser tensionadas sob a forma de fantasias, de imagens fugidias; os sonhos em comum (e os sonhos comuns) que se projetam entre um cinema e outro, um imaginário e outro, de John Ford a *Arábia*. Sonho de liberdade, sonho de dignidade, sonhos das pessoas ordinárias, comuns. Além disso, tanto *Vinhas da ira* quanto *Arábia* seguem um formato próximo do *road trip*, gênero marcado pela errância, pela deriva, pelo deslocamento, até que em determinado momento do trajeto ambos fazem transbordar, dialeticamente, tudo aquilo se acumulou ao longo do caminho, aquilo se encontrava retido na escuridão.

Esse ponto de transbordamento, no caso de *Vinhas da ira*, é o discurso final de Tom Joad. Sem dúvida, ele ultrapassa em muito o que seria sua função dramaturgical usual para os padrões do cinema clássico-narrativo, um deslocamento recorrente nos filmes de Ford. Muitas vezes ele introduz, no encadeamento da ação, um momento de suspensão no qual os personagens parecem encarnar um pensamento ou ideia – um fantasma – que não era previsível na tonalidade do registro. São momentos de beleza e esplendor, ressaltados pelo modo de construção dos planos, pelo posicionamento da câmera, pela distribuição da luz no quadro. Veiculam valores ou figuras que se articulam, normalmente, a textos da tradição cristã, mesmo que ligeiramente flexionados em prol de uma perspectiva democrática primária da liberdade, igualdade, fraternidade. É o caso, por exemplo, de *The Sun Shines Bright* (*O sol brilha na imensidão*, 1953) ou *3 Godfathers* (*O céu mandou alguém*, 1948).

Em *Vinhas da ira*, contudo, o procedimento traz um elemento renovado: as palavras de Henry Fonda constituem um dos discursos mais diretos de inspiração comunista já colocados na boca de um personagem do cinema comercial. Após as desventuras da família na migração de Oklahoma para a Califórnia, após confrontarem de perto a morte, a miséria, a injustiça, a expropriação, o enérgico Tom Joad, perseguido pela polícia, precisa fugir do campo de agricultura no qual se encontram. Então, ao despedir-se da mãe, diante da fogueira, ele diz: “Onde houver uma briga para que os famintos comam, estarei lá. Onde houver um policial batendo em alguém, estarei lá”. E diz, ainda: “Estarei em cada canto escuro. Estarei em todo lugar. Onde você conseguir olhar”. E desaparece na escuridão, para virar um fantasma, uma ideia invisível, uma entidade imaginária, capaz de assombrar o mundo errado com sua sede de justiça e liberdade. Tom Joad atravessa a fronteira da tela para se transformar em energia imaterial, espectral, como na canção imortalizada por Bruce Springsteen, um dos maiores cantores populares da música estadunidense: “The Ghost of Tom Joad”.

Em *Arábia*, por sua vez, há um momento análogo a esse, no qual a narrativa de toda uma vida, de toda uma jornada, é como que suspensa para que Cristiano possa expressar suas palavras definitivas. Desta vez, vêm em forma de pensamento, uma voz interior (em *off*), mas trazem um teor consonante ao do filme de Ford, uma vez que apontam para a consciência crítica da estrutura social e do trabalho, delineando o sonho de uma vida mais justa para ele e seus colegas de fábrica. Na fornalha, ele dirá:

Desde que o Cascão foi demitido, eu tava perdendo o gosto de ir trabalhar. Mas aqui eu fui diferente. Eu senti o meu ouvido

fechando e fiquei um pouco surdo por alguns segundos. Nesse momento, aconteceu uma coisa muito estranha: o barulho da fábrica sumiu e eu ouvi meu próprio coração. E, pela primeira vez, parei pra ver a fábrica e senti uma tristeza de estar ali. E percebi que, na verdade, eu não conhecia ninguém, que tudo aquilo não significava nada pra mim. Foi como acordar de um pesadelo.

Me sinto como um cavalo velho, cansado, meus olhos doem, a cabeça dói, não tenho força pra trabalhar. Respiro rapidamente. Meu coração é uma bomba de sangue. Queria puxar meus colegas pelo braço e dizer pra eles que eu acordei, que enganaram a gente a vida toda. Estou cansado, quero ir pra casa. Queria que todo mundo fosse pra casa. Queria que a gente abandonasse tudo, deixasse as máquinas queimando, o óleo derramando, os pedaços de ferro abandonados, a esteira desligada, a lava quente derramando e inundando tudo. Queimando as máquinas, a terra, a brita... E a fumaça subindo. Preta igual a noite. Tampando o céu e jogando o dinheiro fora. E a gente ia estar em casa, tomando água, dormindo à tarde. A gente ia tossir a fumaça preta, ia cuspir fora os pedaços de ferro do nosso pulmão, o nosso sangue ia deixar de ser um rio de minério, de bauxita, de alumínio e ia voltar a ser vermelho, igual quando a gente é novo. E é por isso que eu queria chamar todo mundo. Chamar os forneiros, os eletricitas, os soldadores e os encarregados, os homens e as mulheres, e dizer no ouvido de cada um: “Vamos pra casa. Nós somos só um bando de cavalos velhos”. Mas eu sei que ninguém ia me ouvir, porque ninguém gosta de ouvir essas coisas. Mas eu queria falar no ouvido de cada um deles: “A nossa vida é um engano, e a gente vai sempre ser isso. E tudo que a gente tem é esse braço forte e a nossa vontade de acordar cedo”.

Em seguida, à maneira de Tom Joad, também ele desaparece na escuridão, esvaindo-se no fundo sombrio da fogueira a crepitar. Também ele leva consigo a força refratária de um fantasma, capaz de perfurar as barreiras espessas erguidas em torno das coisas e das pessoas pelo acordo velado de um realismo opressor, pelo pacto imperceptível da realidade capitalista. Ele se transforma, enfim, no espectro do trabalhador que sonhou, talvez pela última vez – no fundo, uma vez a mais –, com a libertação irrealizável da sua classe, do povo marginalizado do qual faz parte. Ao comentar um texto do “filósofo plebeu” Gabriel Gauny, que descreve o dia de trabalho de um marceneiro na casa de uma pessoa rica, Rancièr (2011, p. 10) afirma:

A dissociação entre a atividade manual do trabalhador, determinada por constrangimentos sociais, e a atividade do seu olhar, que se auto-emancipa, chegando a apropriar-se da forma de poder inerente ao olhar perspectivo [...] contraria

a distribuição policial dos modos de sentir considerados adequados ao lugar, à função e à identidade do trabalhador.

Podemos traçar um paralelo entre esse momento de suspensão e a cena de Cristiano na fornalha, na medida em que ambos os casos apresentam uma tomada de posição do trabalhador em um espaço saturado pela lógica “do trabalho árduo e da propriedade” (RANCIÈRE, 2011, p. 10). A dinâmica do poder industrial-capitalista é contestada por meio de uma brecha da sensibilidade (“pela primeira vez, parei pra ver a fábrica”). A sensibilidade “normal”, instituída pelas dinâmicas repressivas da modernidade, é deslocada para uma sensibilidade “suspensa”, na qual a figura do trabalhador adquire maior autonomia e pode afirmar, mesmo que provisoriamente, uma existência insubmissa ao circuito hegemônico do poder.

Em outras palavras, a interrupção de um fluxo de tempo capitalista, regido pela lógica da eficiência e da consecução, é inseparável da invenção de um tempo outro, que valoriza a possibilidade de uma vida não-eficiente. Essa atitude do olhar, refletida também em outros momentos do filme, nas conversas de amizade, nas pausas, nos encontros afetivos de Cristiano, acaba por se desdobrar na invenção de “um novo corpo, um corpo destinado a algo que não a exploração” (RANCIÈRE, 2011, p. 11). É algo desse aspecto de invenção, de uma nova destinação para a voz, para o braço, para o corpo, que o pesquisador Fábio Andrade (2019) capta em seu texto sobre o filme, ao afirmar que “o moribundo é aquele que ainda não morreu”, mas em cuja situação limítrofe, fantasmática, entre a vida e a morte, reside a possibilidade do despertar de uma nova força.

Os mortos

O homem vive e morre por suas imagens.

L. Daudet

O discurso final de Cristiano pode ser aproximado, ainda, de um filme bastante atípico de John Huston. Em *The Dead* (*Os vivos e os mortos*, 1987), adaptação do conto homônimo de Joyce¹, Huston mostra os acontecimentos de um jantar de Epifania, em um ambiente de classe média-alta na cidade de Dublin. Esse microcosmo irlandês recebe na versão cinematográfica uma representação pormenorizada, pautada pelo mergulho na afeição humana, pela valorização dos laços, dos vínculos e dos hábitos e, sobretudo, pela construção de personagens

¹ Cabe lembrar que o projeto original de *Arábia* consistia na adaptação do conto “Araby”, também de Joyce.

vivos, dotados de força dramaturgica própria, de um espírito manifesto nas imagens. Além disso, por trás da aparência de banalidade, da ordem costumeira do jantar, repetido todos os anos com os mesmos convivas, existe o pressentimento de um segredo oculto ou, pelo menos, uma sensação de estranhamento. Ao final da narrativa, recheada de histórias, diálogos e canções, descobrimos que o espaço do filme estava habitado, a todo instante, pelo fantasma de uma paixão inalcançável, elemento que desestabiliza, retrospectivamente, a suposta estabilidade que nos fora mostrada até então.

De volta para casa, Gabriel e Gretta Conroy, um casal de burgueses da família irlandesa que acompanhamos no jantar, parece sofrer de uma distância incomum. Não obstante os esforços do homem para se aproximar, eles conversam com palavras vazias, sem se encontrarem em um nível mais profundo. A mulher logo revela o motivo da distância: uma música que tocou no jantar a fez lembrar do seu primeiro amante, figura que agora é fulgurante em sua memória, e que a morte eternizou com a beleza insuperável da juventude. Ela se joga na cama, enquanto o homem vai para a janela contemplar a paisagem (interior e exterior), até que começamos a ouvir, em *off*, sua voz interior. Um fluxo penetrante de reflexões sobre a vida e o tempo ganha corpo, mesclando-se às imagens da neve sobre a cidade, sobre o cemitério e sobre o rosto do próprio homem em primeiro plano.

Há duas semelhanças importantes entre os monólogos interiores ao final de *Arábia* e de *The Dead*, que complementam, a nosso ver, a via apresentada em *Vinhas da ira*. A primeira diz respeito às operações de montagem que, como no filme de Ford, suspendem subitamente um fluxo condensado de pensamento em relação ao transcorrer normal da narrativa. Em *The Dead*, isso é feito com o recurso da voz em *off* que, por não ter sido utilizado até esse momento, cria um momento de nítido contraste para o discurso fílmico. Mas é feito, também, com a condensação poética da montagem, na combinação poderosa dos pensamentos de Gabriel com as imagens precisas escolhidas por Huston, fragmentos visuais de cores mais frias, sob o fundo silencioso, e a neve caindo sobre a Irlanda. Tudo resulta em uma sequência verdadeiramente epifânica, para rimar com o jantar natalino, destoando da tonalidade frontal de *Vinhas da ira*.

A neve, de fato, presente também no conto original, constitui uma espécie de figura da dissolução ao longo do relato, tanto no nível da história quanto no nível da emoção (BRILL, 1997). Na camada fria que se acumula sobre o mundo vislumbramos, com certa melancolia, os traços do tempo que passa, fazendo correr os ciclos da vida e da morte, do isolamento e do convívio, da lembrança e do esquecimento. De certa maneira, para ecoar nas reflexões do trabalhador em *Arábia*, podemos entender a neve como uma zona limítrofe do pertencimento e da solidão.

Afinal, quantos mortos se ocultam ali, sob aquele terreno embranquecido, mortos que a nós dirigem um apelo, que tocam os nossos rostos com o vento? Quantos fantasmas, enfim, levantam-se na memória, se pensarmos nas gerações vivas e mortas? Quantos ecos, nas vozes que escutamos, de vozes que emudeceram (BENJAMIN, 1994)?

Arábia também recorre a uma figuração poética, embora distinta da neve de *The Dead*, para marcar os sentidos da trajetória transformadora de Cristiano. O fogo simboliza a iluminação do espírito, mas também a regeneração ou o renascimento (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988). Assim, o discurso final vem à tona junto a uma sequência de imagens ígneas captadas na fornalha da fábrica. É um breve momento de tomada de consciência que mescla a frontalidade política do discurso de despedida de Tom Joad com o primor poético das palavras de Joyce filmadas por Huston. Essas imagens da fornalha são pautadas, ainda, por certo grau de estilização composicional, produzindo uma energia visual que se conjuga poderosamente à expressividade das palavras. Enquanto ouvimos Cristiano refletir, contar sobre o seu sonho, falar sobre os companheiros de fábrica, vemos as centelhas desencadeadas pelo trabalho, quando o fogo luminoso começa a se espalhar.

Além disso, *Arábia* compartilha com *The Dead* o caráter fantasmático da narrativa, como se ela fosse, desde o início, assombrada por uma figura inacessível, um sopro vindo do passado. No filme de Huston, essa figura é o amante da juventude da mulher, Michael Furey, cuja intensidade de emoção inacessível, revivida na memória de Gretta, coloca em xeque todo o universo burguês observado até então, cujos mortos se multiplicam sob o chão. Os indícios desse fantasma, no caso, estão inscritos na própria *mise en scène* da obra, com seu lado de sombra, ao menos em dois momentos distintos. Primeiro, quando o balconista leva Gabriel e Gretta para o quarto do hotel. A câmera se detém nas escadas, vários segundos após eles terem desaparecido de vista, e vemos, então, três sombras que caminham na escadaria vazia, como os espíritos dos mortos vagando pelos espaços de outrora. Depois, dentro do quarto, a sombra de Michael Furey está claramente presente quando Gretta revela a sua história de amor e morte. E, ainda, quando ouvimos a música de noivado da Tia Julia, o movimento da câmera, que faz uma deriva autônoma antes de retornar à cantora, parece o de um fantasma atravessando o mundo, como se um observador invisível presenciasse o desenrolar da cena. Com efeito, “esse momento intensamente lírico cria uma tensão sutil e fornece pistas visuais para o tema dominante: a influência duradoura dos mortos sobre os vivos” (MEYERS, 2011, p. 405, tradução nossa).

Em *Arábia*, esse fantasma está representado pelo líder camponês, pelo trabalhador, pelo operário, pelas figuras que apontam, ao mesmo tempo, para a

libertação individual e a união coletiva, isto é, para a luta anticapitalista em um sentido mais amplo. Além disso, ainda que de modo mais ambíguo, podemos entender que há uma dose de existência espectral na figura de Cristiano também. Afinal, é só no seu discurso final que ele consegue romper, por alguns momentos, as fronteiras entre pertencimento e solidão, entre presença e ausência. É só nesse monólogo interior, guardado dentro de si ao longo de toda uma vida – e de toda uma narrativa –, que ele trespassa de vez os limites do real, operando a convocação imaginária dos companheiros de trabalho para o ócio, para a interrupção das máquinas, para a greve. Esse fantasma, se assim quisermos, é o fantasma da revolução, esse espectro há muito esquecido, cujo nome de tão distante já mal sabemos como pronunciar. Pois havemos de reaprender.

O trabalhador brasileiro

Não acredito em nenhuma técnica.

Murilo Mendes

No ensaio fílmico *Arbeiter verlassen die Fabrik* (*A saída dos operários da fábrica*, 1995), Harun Farocki reflete sobre o quanto é difícil para o cinema acessar o espaço velado da fábrica. Segundo ele, mesmo no campo da ficção a maioria dos filmes começa quando acaba o expediente. Naquele mundo fechado no qual os personagens se encontram isolados durante metade do dia, cercados por muros e vigias, a câmera tem dificuldade de adentrar. E, caso consiga, será difícil compreender a natureza de um trabalho cujas atividades foram encobertas por emaranhados tecnológicos, restando uma discrepância abissal entre aparência e função, como sugere Farocki em *Industrie und fotografie* (*Indústria e fotografia*, 1979), outro ensaio fílmico. A reflexão de Farocki remete, sobretudo, à crescente estruturação desses espaços, sob a tutela do poder capitalista, como um tipo de cárcere privado em que os gestos de homens, acoplados a máquinas, são policiados incessantemente por câmeras de vídeo ou forças particulares de segurança, sem estarem destinados à visibilidade pública.

Além disso, a ideia de visibilidade pública traz problemas, uma vez que tudo no mundo capitalista – arquitetura urbana, máquinas de visão, parafernália industrial – funciona para esconder ou naturalizar a exploração. Como dizia Brecht (2000, p. 165, tradução nossa), “a realidade como tal deslizou para o domínio do funcional. Com a reificação das relações humanas, a fábrica por exemplo não mais desvela essas relações”. Em tal contexto, *Arábia* realiza uma importante incursão no universo da fábrica, tentando dar a ver, entre outras coisas, aquilo que já não pode ser visto, tarefa

que demanda também novos modos de mostrar. O filme retoma, sob a chave da representação fictícia, a possibilidade de insurreição dentro de um espaço concreto cuja verdade para a sociedade foi negada. Não há, nesse caso, uma representação realista do trabalho, o que ocorre em uma ficção de verve mais marxista como *La classe operária va in paradiso* (*A classe operária vai ao paraíso*, 1971), de Elio Petri. Antes de qualquer coisa, *Arábia* assume a impossibilidade de acesso, passando a fabular cinematograficamente a vida do trabalhador e a produzir, como dissemos, um engajamento imaginário com o universo do trabalho.

Nesse sentido, a reflexão de Farocki tem um sentido mais profundo. Em seu filme, que assume a forma de um inventário geral do trabalho ao longo da história, a começar pela primeira câmera apontada para uma fábrica pelos irmãos Lumière, ele constata a desapareção da classe operária diante da intensificação das técnicas de controle e das atividades mecanizadas. Essa desapareção, ou essa fantasmagoria, torna-se evidente no cinema brasileiro, que permaneceu por vários anos sem apresentar filmes importantes para lidar com a figura do operário.

Arábia parece encontrar um caminho singular para lidar com certo estado de mundo a partir da jornada de um trabalhador, sobretudo se tomarmos a paisagem específica da sociedade brasileira. A figura de Cristiano, do modo como é construída, apresenta uma elaboração fundamental de sua posição no mundo e na história. Seus atributos não surgem como um esquema fixo, tipificado, mas no constante movimento de uma vida que congrega elementos significativos da história e da realidade do país. Além disso, como dissemos, a jornada desse personagem remete a diferentes representações da classe trabalhadora na arte e no cinema, confluindo com determinadas chaves de apreensão estética e de inscrição sensível do operário no registro narrativo. Esses dois elementos, contudo, a construção de uma figura de cinema e sua inscrição em uma esfera mais ampla, devem ser entendidos de maneira entrecruzada, com a capacidade de se flexionarem e repercutirem dinamicamente um no outro.

Se nos concentrarmos no cinema brasileiro moderno, estabelecido predominantemente a partir dos anos 1960, podemos observar uma série de variações no modo como o trabalhador é representado. No Cinema Novo, as abordagens privilegiam a tomada de consciência política e de classe, o que se reflete em filmes como *Pedreira de São Diogo* (1962), de Leon Hirszman, e *Esse mundo é meu* (1964), de Sergio Ricardo. Em 1970, com a produção audiovisual censurada pelas restrições autoritárias da Ditadura Militar, a produção principal é *A queda* (1976), de Ruy Guerra. Nele, vemos claramente o isolamento do operário, com sua derrocada dentro das condições repressoras do regime ditatorial. Vemos, também, a

necessidade de se resgatar um projeto político em prol do povo e dos trabalhadores. Em 1980, tempo de aberturas e greves, os filmes que registram a classe trabalhadora se multiplicam, com destaque para aqueles que se associam aos movimentos operários de maneira mais direta, como é o caso do ABC paulista. Finalmente, a partir da década de 1990, a figura do trabalhador perde a força das décadas anteriores, aparecendo diluída em outras questões de ordem estética ou temática.

Grosso modo, passamos de filmes que marcam fortemente uma *utopia da pertença*, com a necessidade de conexão do trabalhador a um núcleo político-social mais amplo, para filmes que abandonam os laços construídos em torno do trabalho, talvez por não conseguirem mais encontrá-los, e que colocam em voga, prioritariamente, trajetórias subjetivas de outra natureza, normalmente mais individualizadas ou transitórias. A tensão previamente existente, entre uma vida pessoal e os sujeitos que a atravessam, perde proeminência para dar lugar a filmes marcados por vínculos políticos mais soltos, menos evidentes.

Um primeiro ponto que merece menção, nesse sentido, é a relação que *Arábia* estabelece com o cinema de Leon Hirszman, vínculo que Affonso Uchoa faz questão de lembrar constantemente em suas declarações públicas (cf. ABC DA GREVE – DEBATE..., 2018). Em *São Bernardo* (1972), a busca incessante do capital é justamente o que provoca a derrocada espiritual do patrão, fadado, no final, à mais completa solidão. *ABC da greve* (1990), por sua vez, tenta investigar um corpo político que orbita, de maneira mais ou menos orgânica, em torno da figura de Lula. Em determinado momento, o sindicalista reconhece a falha do movimento em obter todas as demandas dos trabalhadores, mas essa falha não constitui uma derrota efetiva, pois a grande vitória, a conquista irrevogável da luta, é o fato de os corpos estarem unidos em um mesmo pertencimento comum. Em *Eles não usam black-tie* (1981), espécie de contraparte ficcional do ABC, o fracasso da greve e a ruptura familiar, ao final, só podem ser superados pela ação conjunta no nível mais elementar: o pai e a mãe recolhem, lado a lado, o feijão que vão cozinhar.

A forma da solidão

Eis aqui o animal inexistente.

Rainer Maria Rilke

Arábia retoma de maneira ambígua a herança do pertencimento de classe explorada por Hirszman, Tapajós e outros. Sua inflexão narrativa é bastante distinta, dado que o horizonte de emancipação política e econômica elaborado pelos cineastas

anteriores se perdeu. O trabalhador, agora, responde a acontecimentos de outra ordem, diferentes do Cinema Novo e dos filmes da abertura. Não mais o autoritarismo atroz da Ditadura Militar, com sua ideologia neoliberal, sua violência explícita, mas a euforia passageira do desenvolvimento e do trabalho, também com sua essência neoliberal, seguida do desmonte avassalador das garantias econômicas, bem como da colonização brutal do tecido social pelo dinheiro. Nesse contexto, os laços identitários se tornam mais escassos, enquanto o comprometimento dos sujeitos com o trabalho, com o dinheiro, com o modo de vida capitalista, desencadeia transformações em suas percepções do mundo, suas experiências solitárias ou coletivas, seus modos de engajamento político. É a era do empreendedor individual, das *startups*, do enfraquecimento dos sindicatos, do isolamento humano, da desarticulação das pautas anticapitalistas.

O trabalhador, figura fundamental das lutas históricas do passado, parece esvanecer-se ou, antes, ser suprimido por uma dinâmica mais perversa. Em entrevista concedida a Peppe Salvà, Agamben (2012) afirma, sempre na esteira de Walter Benjamin: “Deus não morreu. Ele tornou-se Dinheiro”. Este é, de fato, a entidade que organiza um culto ininterrupto do trabalho e da moeda, na religião mais feroz, implacável e irracional que jamais existiu, pois não conhece a redenção nem a tregua. É a religião do capitalismo, cujo culto velado se impõe em quase todos os espaços de circulação da vida contemporânea, concretos ou simbólicos: mídias de massas, ambientes corporativos, locais de consumo, instituições democráticas, avenidas urbanas, galerias de arte, casas de família etc. Instala-se, assim, um pacto realista nefasto, uma “*atmosfera*” pervasiva, que condiciona não apenas a produção da cultura, mas também a regulação do trabalho e da educação, agindo como uma espécie de barreira invisível que restringe o pensamento e a ação” (FISHER, 2009, p. 16, tradução nossa, grifo do autor).

Em tal contexto de normatização contínua, de condicionamento ininterrupto do corpo e do espírito, a figura do trabalhador não consegue mais dissociar o trabalho e a vida. “O capital nos persegue em nossos sonhos. O tempo [...] se torna caótico, fragmentado em divisões puntiformes” (FISHER, 2009, p. 34, tradução nossa). Contudo não são apenas os sujeitos ou súditos que se tornaram entidades esfaceladas sob o capitalismo tardio. Há um amplo processo de mitigação do conjunto social e político, de modo que mesmo quando o operário aparece ele traz consigo um inevitável fator de alheamento de si mesmo e do mundo. A urgência que se encontrava, antes, em espaços concretos e simbólicos como a fábrica, a rua,

a periferia, o jornal, é como que dissipada pela cortina midiático-corporativa altamente tecnológica que se apropria, cada vez mais, dos sentidos possíveis da realidade.

Se diante dessa homogeneização sensível da vida capitalista, desse apagamento de certas figuras políticas do tecido social e da história, retomar diretamente a tradição de Hirszman e outros cineastas da sua época tornou-se algo quase irrealizável, é possível, ao menos, refundar poeticamente um engajamento concreto do cinema com o presente, a fim de arrancar uma forma específica à realidade das vidas ordinárias. É fundamental, nesse ponto, a vinculação estética, consciente ou não, com as formas expressivas de Ford ou Joyce, artistas que souberam em várias das suas obras, erigidas nas fronteiras do realismo e do lirismo, fraturar os circuitos hegemônicos de visibilidade para conferir uma dignidade (sensível, fílmica, literária) a figuras do povo marginalizadas. *Arábia* não perde de vista os resíduos de uma certa melancolia, do desaparecimento de uma realidade sensível determinada, mas prefere responder a esse cenário de maneira ativa, com um nítido desejo de fabulação, de resistência subjetiva contra a opressão (GUIMARÃES, 2017).

Um dos aspectos fundamentais da construção de *Arábia*, portanto, é sua capacidade singular de organizar a vida do trabalhador para dar a ver, de uma maneira nova, algo da sua experiência sensível, mostrando também o lado de exploração e marginalidade usualmente mascarado pelas dinâmicas midiáticas capitalistas. A solidão, nesse contexto, está sempre acompanhada de uma contraparte de pertencimento, ainda que precário, ao ritmo dos encontros e das experiências que reconfiguram, minimamente, a posição simbólica do trabalhador ao longo da jornada. Embora, politicamente falando, a dimensão utópica do encontro não chegue a se realizar de fato, persiste uma vontade imperecível de busca, de transformação, uma dinâmica que mobiliza toda uma série de ações e palavras, todo um drama cinematográfico e um ritmo de invenção.

Tudo somado, a herança de Hirszman, de vocação claramente socialista, encontra outras especificidades no cinema de Uchoa e Dumans, a fim de privilegiar um formato ficcional menos duro, por assim dizer, menos rígido. Acompanhamos, assim, um protagonista que não se identifica a nenhum coletivo político, que não é convocado diretamente a uma tomada de consciência, mas que alcançará, de modo bastante peculiar, uma iluminação provisória sobre a sua condição. Diferentemente dos filmes de verve mais utilitária ou panfletária, a enunciação da existência subjetiva e a construção da identidade pessoal encontram suas principais vias de manifestação nas vibrações moleculares do corpo, da voz, do olhar. Desconectado, mas não isolado do entorno – como era o caso de *A queda* – Cristiano é capaz de articular laços provisórios

com os lugares e as pessoas que cruza, engendrando imagens pujantes nos encontros ao longo da jornada. É justamente nesse movimento de atualização imagética que *Arábia* empenha seu gesto fundamental de resistência e de renovação artística: a afirmação poética e corpórea, real e imaginária, da existência de um fantasma.

Referências

ABC DA GREVE – DEBATE com Affonso Uchoa, Luiz Dulci e Luiza Dulci - Mostra 68 e Depois. [S. l.: s. n.]. 2018. 1 vídeo (70 min). Publicado pelo canal Pedro Rena. Disponível em: <https://bit.ly/2xDZLW0>. Acesso em: 1º abr. 2020.

AGAMBEN, G. “Deus não morreu, ele tornou-se dinheiro: entrevista a Peppe Salvà”. *Revista IHU Online*, São Leopoldo, n. 537, 30 ago. 2012. Disponível em: <http://bit.ly/2x1G89X>. Acesso em: 12 jun. 2019.

ANDRADE, F. “O canto inaudito”. *NYU Publishing*, New York, 31 jan. 2018. Disponível em: <http://bit.ly/2QnJLxB>. Acesso em: 13 jun. 2019.

BAZIN, A. “Les voyages de Sullivan”. In: BAZIN, A. *Le cinema de la cruauté*. Paris: Flammarion, 1975. p. 51-56.

BENJAMIN, W. “Sobre o conceito de história”. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.

BENJAMIN, W. *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2013.

BODNAR, J. *Blue-collar Hollywood: liberalism, democracy and working people in American film*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2003.

BORN, M. *The Born-Einstein letters*. London: Macmillan, 1971.

BRECHT, B. *Brecht on film and radio*. London: Bloomsbury, 2000.

BRILL, L. *John Huston's Filmmaking*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

FISHER, M. *Capitalist realism: is there no alternative?* Winchester: Zero Books, 2009.

GALLAGHER, T. *John Ford: the man and his movies*. Berkeley: University of California Press, 1988.

GAUNY, G. “Le travail à la tâche”. In: GAUNY, G. *Le philosophe plébéien*. Paris: La Découverte; Saint-Denis: PUV, 1983. p. 44-49.

GUIMARÃES, C. “Desolação capitalista e resistência subjetiva em Arábia, de Affonso Uchoa e João Dumans”. In: *CATÁLOGO do 21º festival do filme documentário e etnográfico fórum de antropologia e cinema*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2017.

JOYCE, J. *Dubliners*. New York: Oxford University Press, 2000.

MEYERS, J. *John Huston: courage and art*. New York: Crown Archetype, 2011.

RANCIÈRE, J. “O que significa ‘Estética’”. Tradução: R. P. Cabral. *Projeto Imago*, [s. l.], out. 2011. Disponível em: <http://bit.ly/3a46k2c>. Acesso em: 13 jun. 2019.

Referências audiovisuais

3 GODFATHERS (*O céu mandou alguém*). John Ford, Estados Unidos, 1948.

A QUEDA. Ruy Guerra, Brasil, 1976.

ABC da greve. Leon Hirszman, Brasil, 1990.

ARÁBIA. Affonso Uchoa e João Dumans, Brasil, 2017.

ARBEITER verlassen die Fabrik (*A saída dos operários da fábrica*). Harun Farocki, Alemanha, 1995.

ELES não usam black-tie. Leon Hirszman, Brasil, 1981.

ESSE mundo é meu. Sergio Ricardo, Brasil, 1964.

HOW Green Was My Valley (*Como era verde o meu vale*). John Ford, Estados Unidos, 1941.

INDUSTRIE und fotografie (*Indústria e fotografia*). Harun Farocki, Alemanha, 1979.

LA CLASSE operaia va in paradiso (*A classe operária vai ao paraíso*). Elio Petri, Itália, 1971.

PEDREIRA de São Diogo. Leon Hirszman, Brasil, 1962.

SÃO Bernardo. Leon Hirszman, Brasil, 1972.

SULLIVAN’S travel (*Contrastes humanos*). Preston Sturges, Estados Unidos, 1941.



THE DEAD (*Os vivos e os mortos*). John Huston, Estados Unidos, Inglaterra, Irlanda, 1987.

THE GRAPES of Wrath (*As vinhas da ira*). John Ford, Estados Unidos, 1940.

THE SUN Shines Bright (*O sol brilha na imensidão*). John Ford, Estados Unidos, 1953.

Submetido em: 11 set. 2019 | Aprovado em: 16 mar. 2020