



# Políticas da ficção no cinema brasileiro contemporâneo: invenção de mundos e engajamentos no presente

Fiction policies in the Brazilian contemporary cinema: invention of worlds and engagements on the present time

## Fernanda Salvo

Professora adjunta da Universidade Federal do Acre (UFAC). Possui pós-doutoramento pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas). Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais. Especialista em Imagens e Culturas Midiáticas pela Universidade Federal de Minas Gerais. Realizou estágio doutoral no exterior junto ao Departamento de Mídia da Ruhr-Universität Bochum (Bochum, Alemanha). Atualmente, é professora do curso de Jornalismo da Ufac e do programa de Pós-graduação em Letras: Linguagem e Identidade, da mesma universidade.



## Resumo

Neste artigo refletiremos sobre as possibilidades políticas ao alcance da ficção no cinema brasileiro contemporâneo. Para tanto, discutiremos o filme *Arábia* (Affonso Uchôa e João Dumans, 2017), que narra a estória de um jovem empregado de uma fábrica de alumínio, situada em Ouro Preto (MG). Nosso intuito é comentar alguns investimentos dramaturgicos e formais da narrativa, que ao figurar um personagem proletário e periférico, coloca em cena as relações de classe e as desigualdades da sociedade brasileira. No percurso teórico-conceitual, retomaremos a contribuição de Jacques Rancière (2005, 2012), que considera a ficção como um gênero capaz de operar dissensos, quando provoca deslocamentos na ordem do visível.

**Palavras-chave:** Ficção. Estética. Política. Cinema Brasileiro.

## Abstract

In this article, we will reflect about the political possibilities ables to be reaching out for the fiction in the Brazilian contemporary cinema. For this purpose, we will discuss about the film *Arábia* (Affonso Uchôa and João Dumans, 2017), which narrates the story of a young worker from an aluminium factory, located in Ouro Preto (Minas Gerais State). Our intention is to comment some theatrical and formal investments from the narrative, which figuring a proletarian and peripheral personage, puts in scene the class relationships and the Brazilian social inequalities. In the theoretic-conceptual way, we will take up the contribution from Jacques Rancière (2005, 2012), who considers the fiction as a genre able to do disagreements, when it causes movements in the order of the visible.

**Keywords:** Fiction. Aesthetics. Politics. Brazilian Cinema.

## Introdução

Este artigo refletirá sobre as possibilidades políticas ao alcance da ficção no cinema brasileiro contemporâneo. Nos interessa refletir sobre como o filme *Arábia* (Affonso Uchôa e João Dumans, 2017) propõe uma dramaturgia e faz escolhas formais para figurar um personagem pobre, proletário e periférico e, com seu gesto, coloca em jogo os confrontos sociais, atravessados pelas divisões de classe e desigualdades presentes na sociedade brasileira.

O filme conta a estória de um jovem operário, Cristiano, que enfrenta as agruras do mundo do trabalho, sobrevivendo sob a pesada engrenagem do sistema de exploração capitalista.

O roteiro cria condições para que o protagonista, interpretado pelo ator Aristides de Sousa<sup>1</sup>, relate em *off* sua trajetória, desde a juventude pobre, vivida na periferia do bairro Nacional, em Contagem (MG), até os diversos empregos que aceitou para sobreviver, depois de sair da prisão.

Para refletir sobre as possibilidades políticas ao alcance da ficção, recuperaremos a contribuição de Jacques Rancière (2005, 2012). Segundo o autor, se a estética toca a política é porque ela se define como uma experiência de dissenso, quando suas manifestações promovem a reconfiguração da experiência comum do sensível, colocando em jogo novas formas de circulação da palavra e dos afetos. Nesse sentido, a ficção, portadora do gesto peculiar de criar mundos imaginários (que não se opõem ao mundo em que vivemos) torna-se potencialmente apta a modificar os modos de apreensão sensível, quando constrói novas relações entre os elementos do mundo, criando novas possibilidades de experimentá-los.

Partindo dessas premissas, exploraremos, na próxima seção, a perspectiva teórica de Jacques Rancière para, em seguida, comentar os investimentos formais e dramáticos de *Arábia*.

## Estética e política: as possibilidades ao alcance da ficção

Jacques Rancière (2005) escreve que o terreno das artes sofreu mudança inaudita no século XVIII, com a emergência do regime estético da arte, sob o recorte histórico da modernidade. O regime estético da arte, afirma Rancière, foi responsável por conferir autonomia absoluta à arte, desobrigando-a de qualquer regra específica.

Se o regime estético da arte promoveu a ruína do sistema de representação mimética anterior, continua Rancière, é que a abordagem mimética primava pela relação de continuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis segundo as quais os sentimentos dos espectadores deveriam ser afetados.

Esse esquema valorizava a ideia de uma “eficácia da arte”, pois, no momento mesmo de sua concepção, as formas artísticas eram guiadas por uma finalidade, visando um efeito determinável sobre os modos de fruição do público. Pelas regras do regime de representação, esperava-se que a cena teatral clássica, por exemplo, funcionasse como um espelho para que as pessoas enxergassem,

---

<sup>1</sup> Aristides de Sousa recebeu o prêmio de melhor ator por sua atuação em *Arábia*, no 50º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (2017), que também premiou o longa-metragem de Uchôa e Dumans na categoria de melhor filme.

nas ficções criadas, comportamentos humanos, virtudes e vícios, descobrindo uma moral a seguir. “O teatro propunha lógicas de situações que deveriam ser reconhecidas para a orientação no mundo e modelos de pensamento por imitar ou evitar” (RANCIÈRE, 2012, p. 53).

Segundo Rancière, *Tartufo*, de Molière, ensinava a reconhecer e a odiar os hipócritas, assim como *Maomé*, de Voltaire, orientava a fugir do fanatismo e amar a tolerância. De modo análogo, no sistema de representação mimética uma noção de dignidade comandava a hierarquia dos gêneros, quando as formas de expressão primavam pela baixa ou a elevação do tema, sendo as comédias destinadas para a plebe e as tragédias para os nobres.

Rancière explica que a revolução do regime estético da arte jogou por terra esse esquema anterior de concepção das obras, colocando fim à correlação entre os temas e seus modos de representação. Como consequência emergiu a quebra dos vínculos entre as “maneiras de fazer” e as “ocupações sociais”. No regime estético insurgente, a identificação da arte não mais se efetivaria pela distinção no interior das maneiras de fazer, mas por pertencer a um regime específico do sensível. Agora, a “eficácia da arte” não mais consistiria em criar modelos de comportamento ou artefatos culturais que ensinassem o público a decifrar as representações, mas, antes, se definiria pela “descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis através das quais os espectadores, os leitores ou os ouvintes se apropriam delas” (RANCIÈRE, 2012, p. 56).

Essa perspectiva passou a conformar a política no regime estético da arte. Nessa nova vertente, quando se fala de uma eficácia estética da arte, trata-se de uma eficácia que suspende “qualquer relação direta entre a produção das formas da arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado” (RANCIÈRE, 2012, p. 58). Não por acaso, esclarece Rancière, no contexto do regime estético, as obras de arte perdem a funcionalidade, exonerando-se das conexões que lhes conferiam destinações.

Está subjacente à lógica do regime estético uma feição democrática que privilegia “a ausência de critérios imanentes às obras de arte, a ausência de separação entre as coisas que pertencem à arte e as que não pertencem” (RANCIÈRE, 2012, p. 64). Assim, a política da estética perfaz um circuito que envolve a perda da destinação das obras, o entrelaçamento de temporalidades heterogêneas, a igualdade dos sujeitos representados e o anonimato dos sujeitos espectadores.

De acordo com Rancière, essa modificação absoluta no sistema de representação artística instaura uma desconexão que catapulta a arte ao cerne da política. O autor propõe que se há alguma eficácia da arte nesse contexto, trata-se, antes, da eficácia de uma separação ou da “eficácia de um dissenso”

A ruptura estética instalou, assim, uma singular forma de eficácia: a eficácia de uma desconexão, de uma ruptura da relação entre as produções das habilidades artísticas e dos fins sociais definidos, entre as formas sensíveis, significações que podem nelas ser lidas e efeitos que elas podem produzir. Pode-se dizer de outro modo: a eficácia de um dissenso. O que entendo por dissenso não é o conflito de ideias ou sentimentos. É o conflito de vários regimes de sensorialidade. É por isso que a arte, no regime da separação estética, acaba por tocar a política. Pois o dissenso está no cerne da política (RANCIÈRE, 2012, p. 59).

No pensamento de Jacques Rancière, a política não diz respeito a lutas ou exercícios pelo poder e, tampouco, é definida pelas leis e instituições; a política se configura, sobretudo, pelo modo como as leis e instituições se relacionam com os sujeitos, definindo quais deles estão aptos a discutir sobre certos objetos, destinando-os a ocupar determinados tipos de espaço e tempo, e relegando-os a determinadas maneiras de existência.

Segundo Rancière, a política começa quando existe uma ruptura em relação a esses critérios estabelecidos pelos poderes e competências:

A política é a atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns. Ela rompe a evidência sensível da ordem “natural” que destina os indivíduos e os grupos ao comando ou à obediência, à vida pública ou à vida privada, votando-os sobretudo a certo tipo de espaço ou tempo, a certa maneira de ser, ver e dizer. Essa lógica dos corpos tem seu lugar numa distribuição do comum e do privado, que é também uma distribuição do visível e do invisível, da palavra e do ruído (...) (RANCIÈRE, 2012, p. 59).

É nesse ponto que se torna inequívoca, para Rancière, a aproximação entre a estética e a política. Em sua concepção, tanto a estética quanto a política são práticas que instauram o *dissenso*, possibilitando operações de reconfiguração da experiência comum do sensível. Se há uma estética da política, diz Rancière, é que seus procedimentos ou atos de subjetivação redefinem o que é visível, redistribuindo as ocupações, redefinindo quem pode tomar a palavra e o que se pode dizer sobre o que é visto. De modo análogo, se há uma política da estética é porque “as novas formas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção de afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga configuração do possível” (RANCIÈRE, 2012, p. 63).

Sob esse ponto de vista, pode-se afirmar que o *dissenso* não é provocado exatamente pela obra de arte, mas pelas novas formas de olhar que ela convoca. O poder de afetação das obras só pode ser pensado, pois, a partir da insurgência de novas maneiras de organização dos espaços e dos tempos que as formas artísticas tornam possível, isto é, a partir de sua capacidade de instaurar novas maneiras de apreensão do sensível.

O autor explica que sob o regime estético das artes erigem-se as estratégias dos artistas que se propõem a mudar “os referenciais do que é visível e enunciável, mostrar o que não era visto, mostrar de outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos” (RANCIÈRE, 2012, p. 64).

É nesse ponto que Rancière destaca o trabalho da ficção:

A ficção não é a criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que realiza *dissensos*, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando os quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação. Esse trabalho muda as coordenadas do representável; muda nossa percepção dos acontecimentos sensíveis, nossa maneira de relacioná-los com os sujeitos, o modo como nosso mundo é povoado de acontecimentos e figuras (RANCIÈRE, 2012, p. 64).

Depreende-se dessas considerações que a ficção, ao criar dissociações, ao provocar novas conexões, permite a passagem de um mundo sensível a outro, redefinindo um novo regime de interpretação e novo espaço de possibilidades.

Rancière argumenta que o romance moderno, quando se distanciou da ficção clássica e propôs a transgressão das posições hierárquicas entre os sujeitos, assim como entre os acontecimentos e encadeamentos narrativos, realizou certa democratização da experiência, instaurando uma “nova distribuição das formas de vida possíveis para todos” (RANCIÈRE, 2012, p. 65).

A guinada proposta pelo romance moderno, advoga o autor, apagou a divisão aristotélica que separava as duas formas de história: aquela contada pelos historiadores e a outra contada pelos poetas. No contexto moderno, “escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. Isso não tem nada a ver com a realidade ou irrealidade das coisas” (RANCIÈRE, 2005, p. 58). Com efeito, a revolução estética da arte tornou-se responsável por justapor o testemunho e a ficção sob o domínio de um mesmo regime de verdade.

Isso significa que as ficções da arte provocam efeitos no real: elas traçam novos mapas do visível, fornecem sentidos ao universo empírico, propõem novas conexões e correlações, possibilitando a reconfiguração da experiência sensível.

A partir dessas considerações teóricas preliminares, refletiremos, agora, sobre como tais conexões e relações podem ser identificadas no filme *Arábia*.

## O gesto crítico de *Arábia*

*Arábia* é uma ficção dirigida pelos mineiros Affonso Uchôa e João Dumans. O filme chegou às salas de cinema em 2018, e conta a estória de Cristiano, um jovem empregado de uma fábrica de alumínio, situada na cidade de Ouro Preto (MG). Endereçando uma crítica contundente ao produtivismo, às formas de exploração capitalistas e às relações de classe, *Arábia* foi bem recebido pela crítica e consumou trajetória positiva em festivais nacionais e internacionais, angariando premiações importantes em diversos festivais, entre eles o *Festival de Brasília* e o *Festival Internacional de Cinema de Roterdã*.

Em sua primeira sequência, *Arábia* faz saber que Cristiano, assim como outros proletários, vive em um bairro próximo da fábrica onde trabalha, a Vila Operária. Nesses momentos introdutórios, a narrativa apresenta a paisagem local por meio de três planos duradouros que enquadram uma enorme fábrica em funcionamento, jorrando fumaça de suas torres, dia e noite.

Tais imagens sugerem a presença opressora dos poderes instalados na comunidade: trata-se de um setor da indústria que, a despeito de fornecer emprego e sustento, polui o ambiente, adoecendo com fumaça tóxica os funcionários e seus familiares — questão que o filme problematiza ao mostrar as crises de tosse recorrentes de uma criança que vive na Vila Operária, bem como pela presença de Márcia, a enfermeira que cuida dos moradores locais, visitando cotidianamente suas casas.

Com esse introito, que traz ao campo visual o ambiente da produção fabril, *Arábia* insere o espectador no universo de que deseja tratar: o mundo do trabalho e das relações de classe na sociedade brasileira, construindo um pequeno retrato das formas de vida daqueles que não detêm os meios de produção, seguindo explorados pela lógica do sistema capitalista.

Em uma sociedade dita pós-industrial, *Arábia* retoma as relações de trabalho, problematizando as consequências do capitalismo sobre as mentalidades, pois o filme é também sobre a maneira como a subjetividade de Cristiano e suas escolhas (ou falta delas) são moduladas por sua trajetória proletária. Como já notaram Guatarri e Rolnik (1986), as operações do atual capitalismo se interessam pelas subjetividades, mas somente para sequestrar sua potência, para esvaziar suas formas de invenção de si e da comunidade. Tal sistema, que se ocupa da sujeição das subjetividades, trava suas maiores disputas nos grandes centros urbanos, desferindo seus golpes mais pesados sobre os moradores das periferias e favelas.

O filme de Uchôa e Dumans se mostra sensível aos efeitos dessa pesada engrenagem sobre a vida daqueles que possuem pouca educação formal e ocupam os lugares menos privilegiados no mercado de trabalho. Uma faceta bem concreta das operações capitalistas é trazida às imagens por meio da experiência de Cristiano. A narrativa se ocupa em mostrar que antes de conseguir o emprego na fábrica de alumínio, o protagonista percorreu as estradas de Minas Gerais por quase 10 anos, passando por diversas cidades em busca de ocupação, ora se dedicando a serviços na lavoura, ora na construção civil ou na indústria pesada — todas experiências profissionais marcadas pela pouca promessa de futuro.

Para discutir as relações sociais, de exploração e de poder, o filme abandona, entretanto, os procedimentos interpretativos totalizantes, dedicando um olhar mais atento ao universo particular do personagem e sua singularidade. Se *Arábia* problematiza as diferenças de classe e as divisões desiguais da sociedade brasileira, o filme evita o diagnóstico e as explicações generalizantes.

A abordagem preferida em *Arábia* guarda sintonia com o que Beatriz Sarlo (2007) denomina “guinada subjetiva”, e que diz respeito ao modo como a identidade dos sujeitos passou a ocupar, em décadas recentes, o lugar conferido às estruturas nos anos 1960. Segundo Sarlo, tal fenômeno é tributário das modificações históricas que se ligam à revisão proposta pela sociologia da cultura nas últimas décadas, responsáveis pela revalorização das identidades, dos microuniversos e das histórias particulares.

Tal perspectiva auxilia a compreender as razões pelas quais a singularidade dos personagens tornou-se matéria de peso em filmes brasileiros nos anos recentes. Em *Arábia*, o gesto singularizante desponta como componente criativo importante, conformado pelas escolhas formais e pela concepção dramática.

Ismail Xavier (2000), ao escrever sobre um conjunto de produções nacionais realizadas a partir dos anos 1990, pontuava a aparição de um cinema interessado nas mentalidades e individualidades:

Pode-se dizer, *grosso modo* que, em termos da postura geral diante dos dramas focalizados, vemos um cinema atento a mentalidades, condutas morais, mas pouco disposto a explorar conexões entre o nível do comportamento visível, trabalhado

dramaticamente, e suas determinações sociais mais mediadas. Ao contrário do que ocorria nos anos 60, quando o cinema se apressava em interligar ser social, economia e caráter (colocando no centro a questão da ideologia) a vontade agora é explorar mais os sujeitos no que têm de singular (...). Evitam-se as generalizações, a busca dos porquês. Concentra-se na apresentação de um inventário dos imaginários – enfim outra fenomenologia mais regrada – sem se deter no problema da relação entre eles e as condições materiais de existência, sem saltos da experiência imediata para implicações sociais e políticas (XAVIER, 2000, p. 104).

No horizonte de *Arábia* gravitam questões urgentes da vida social e política do Brasil recente — como a aprovação da reforma trabalhista, a precarização das relações de trabalho, o desemprego e a falta de oportunidades — mas tais problemáticas emergem de maneira transversal, compondo o panorama mais amplo da realidade de um trabalhador da indústria de metais, que vive num país portador de desigualdades abissais.

Por outro lado, ao tematizar a vida no mundo do trabalho, o filme de Uchôa e Dumans dialoga com certa filmografia brasileira dos anos 1970, aquela que fez emergir nas telas, pela primeira vez, a figura do operário. No passado, filmes como *ABC da greve* (Leon Hirszman, 1979-1990)<sup>2</sup>, por exemplo, cumpriram o papel fundamental de introduzir, por meio do registro documental, imagens nunca vistas do interior das fábricas, com o objetivo de denunciar as árduas condições a que estavam submetidos os metalúrgicos.

Entretanto, acreditamos que os registros de Leon Hirszman fizeram mais: eles foram capazes de revelar o sentimento de mundo comum compartilhado pelos trabalhadores, que se reuniam aos milhares nos pátios das fábricas, nos sindicatos e nas ruas, buscando visibilizar uma das maiores greves já realizadas no Brasil, exigindo dos empresários melhores condições de vida e salário. Como pano de fundo desse cenário, o questionamento ao capitalismo e ao papel do Estado, num Brasil que vivia em plena ditadura militar.

Em *Arábia*, igualmente, o que está em jogo é a denúncia das relações capitalistas e do sistema predatório que se insurge contra os trabalhadores. Contudo, não se observa no filme o estabelecimento de alianças que evidenciem algum traço de luta conjunta, como se fazia patente em *ABC da greve*. A perspectiva de uma ação coletiva, quando comparece em *Arábia*, é remetida ao passado, no momento em que os companheiros de Cristiano, na lavoura, rememoram a atuação militante do velho Barreto, que acaba de falecer, e agora é lembrado por ter liderado, há anos, o movimento grevista mais importante daquela região (que fez com que os patrões cedessem, oferecendo melhores condições salariais para todos).

Se podemos compreender, a partir das considerações de Jacques Rancière (2012), que a ficção cria mundos imaginários (que não se opõem ao mundo em que vivemos), e, além disso, as expressões criadas pela ficção podem ampliar as possibilidades de interpretação da realidade vivida, talvez uma contribuição importante de *Arábia* seja nos incentivar a interrogar a experiência do presente, perguntando por que razão, num contexto de exposição da história dos vencidos, a luta coletiva dos trabalhadores não comparece no interior da representação.

---

<sup>2</sup> *ABC da greve* registrou as paralisações dos trabalhadores da região paulista entre março e maio de 1979, mostrando assembleias, movimentações, enfrentamentos com polícia e governo, bem como as formas de organização sindicais.

Todavia, embora o filme não explore a existência de laços coletivos que apontem para um horizonte de luta política da classe trabalhadora, por outro lado, é notório que as escolhas expressivas da encenação permitem que algo do mundo de Cristiano se afirme, rompendo o jogo que a cena social criou para ele. O modo como a dramaturgia arquiteta o personagem, seus gestos e falas, ao lado das escolhas da *mise-en-scène*, sugere o embate instaurado no campo simbólico, pois a cena criada confere visibilidade à vida operária, exigindo que o espectador trave contato visual com as causas desse segmento.

### Cristiano: o personagem narrador

Se *Arábia* se ocupa em contar uma história menor, seu gesto político reside no modo como o filme elege recursos formais, criando um espaço, um tempo e uma duração para mostrar essa biografia ordinária.

Cristiano possui uma história comum — a mesma de inumeráveis jovens brasileiros — mas é o gesto criativo do filme que confere ao personagem uma singularidade, criando possibilidades de que o espectador experimente o universo narrado a partir do olhar da classe a que o protagonista pertence.

Em *Arábia*, estamos diante de planos rigorosos, meticulosamente enquadrados, que trabalham por exclusão — colocando em evidência aquilo que merece ser visto. Como escreve Jean-Louis Comolli (2010), o quadro opera, violentamente, uma divisão do mundo entre o visível e o não visível. No cinema, o quadro é um fragmento isolado, sobre o qual recai a significação. Seu papel é estabelecer um juízo, uma ordenação, circunscrever um objeto. Depreende-se da contribuição de Comolli o quanto o rigor na composição do quadro, em *Arábia*, reforça o regime de visibilidade que o filme pretende criar.

Essa forma de mostrar, geometricamente pensada e centrada na figura do protagonista (em suas falas, memórias, percepções e afetos), é definitivamente conformada quando o roteiro cria condições para que Cristiano se torne o narrador de sua história. A força motriz do filme reside exatamente nesse gesto: inventar maneiras para que um personagem pobre, proletário e periférico conte sua versão dos fatos, relatando suas experiências em primeira pessoa.

Essa escolha promove o resgate da oralidade para a vida cotidiana. Walter Benjamin (1987, p. 197) escreve que no mundo moderno “a arte de narrar está em vias de extinção”, porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. “Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo” (BENJAMIN, 1987, p. 198). O autor denuncia o empobrecimento da experiência, devido ao escasseamento das histórias orais contadas pelos narradores anônimos.

Na perspectiva de Benjamin, o verdadeiro narrador é aquele que recorre ao acervo da sua vida e narra suas experiências. O narrador é aquele que foi ao mundo e enriqueceu seus conhecimentos: “Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é conta-la inteira” (BENJAMIN, 1987, p. 221).

Depreende-se dos escritos de Benjamin que narrar é atribuir sentidos, intercambiar experiências, retomar o terreno do vivido, do experienciado. Sob esse prisma, o narrador, ao contar sua história, sabe dar conselhos, transmitindo ensinamentos sem impor interpretações. Ele confere ao narrado uma amplitude que a informação imediata e plausível, recoberta de explicações, é incapaz de proporcionar.

No filme de Uchôa e Dumans, Cristiano é o personagem que comunica oralmente as coisas que viveu, relatando os lugares que viu durante a sua jornada, iniciada noutros tempos. E notemos que somente quando André — um adolescente que mora na Vila Operária — encontra o caderno de memórias do protagonista (uma espécie de diário íntimo), é que os letreiros apresentam o título do filme, anunciado aos 22 minutos de exibição. É nesse momento que a estória realmente começa.

A partir desse ponto, nós, espectadores, acompanhamos o relato da vida de Cristiano por meio da leitura de André ao diário. Enquanto o jovem percorre os escritos do operário, “escutamos” Cristiano relatar, em primeira pessoa, os eventos importantes de sua vida e acompanhamos as ações narradas por meio das imagens. Sabemos, contudo, que Cristiano se encontra, nessa altura, inconsciente no leito de um hospital, depois de sofrer um mal súbito na fábrica. Assim fica claro que os fatos narrados pelo protagonista remetem inevitavelmente ao passado, ao “acervo da vida” e da “experiência”, conforme escreve Benjamin sobre o narrador.

No processo de escrita e oralidade que o filme evoca, o personagem André desempenha uma mediação fundamental. Segundo Benjamin, “quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia (...)” (BENJAMIN, 1987, p. 213). No filme, é o engajamento do adolescente na leitura ao caderno que nos permite entrever (ouvir e mirar) a trajetória do protagonista, conectando sua experiência com aquela do mundo vivido.

Enquanto André lê o diário, compreendemos que os caminhos percorridos por Cristiano foram os mesmos de muitos adolescentes pobres que vivem nas periferias do Brasil. Sem condição de vida digna, boa parte deles envolve-se cedo com o tráfico e outros crimes. No filme, Cristiano pega a estrada justamente depois de sair da prisão. A jornada que ele inicia é uma tentativa de recomeço — gesto que o filme metaforiza por meio das longas andanças do personagem na beira da estrada.

Na narração em *off*, Cristiano revela as coisas que perdeu e ganhou, o modo como precisou “se defender no trecho”, comenta sobre as pessoas que conheceu — “gente boa e gente vigarista”, e confessa o amor que sentiu por Ana. Todas essas revelações dão passagem à subjetividade do protagonista, confirmando que no mundo ficcional de *Arábia* tudo se inicia e termina no “eu” do narrador.

O roteiro é responsável por criar condições para que Cristiano tome a palavra, e esse dado modifica a própria maneira como a ficção conforma o personagem. Talvez aqui valia a pena comentar que não foram muitos os filmes ficcionais brasileiros que abordaram o cotidiano da classe trabalhadora a partir de sua perspectiva — embora nesse ponto se torne obrigatório fazermos referência ao importante *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981).

No caso do filme de Uchôa e Dumans, a presença da narração em primeira pessoa chama a atenção para o ponto de vista criado na cena fílmica. Como afirma Deleuze (1995), os espaços que o

cinema cria são produzidos pelo percurso dos personagens, por suas perambulações, mas, sobretudo, pela instauração do seu ponto de vista subjetivo sobre os lugares dados a ver. Em *Arábia*, quando Cristiano realiza em *off* a retrospectiva de sua vida, é sob seu ponto de vista que passamos a conhecer a estória, os lugares e as coisas.

Com efeito, é por meio desse olhar que observamos o mundo criado no filme, e, evidentemente, passamos a nos identificar com essa visada. No conjunto de afecções que o filme provoca, a voz do protagonista também cumpre papel definitivo. Nesse aspecto, *Arábia* abre diálogo franco com a literatura brasileira, aquela que valorizou os modos de vida e as entonações regionais de personagens marginalizados, a exemplo da obra *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos.

Por outro lado, podemos considerar que quando *Arábia* sustenta essa guinada à escrita, sobretudo, pela valorização das anotações no caderno de Cristiano, insinua-se, no filme, uma espécie de micropolítica, aquela que emerge na superfície do cotidiano. Como observa Maurice Blanchot (2005, p. 274), escreve-se um diário “para salvar sua vida pela escrita, para salvar seu pequeno eu”.

Na narrativa, o protagonista volta a escrever (depois de 20 anos sem pegar num papel e numa caneta) por sugestão dos atores do grupo de teatro da fábrica que, depois de uma apresentação, incentivam os operários a registrar num caderno sua própria história, narrando os fatos importantes de sua vida.

Retomar a escrita confere uma dimensão libertadora ao protagonista. A subjetivação que o ato de escrever enseja leva Cristiano a tomar consciência de sua condição — ele reexamina seus fantasmas, seus amores, as conquistas e os acidentes que viveu. Recorda os empregos e cidades em que morou. Revisa criticamente sua situação como funcionário da fábrica de alumínio.

A cena final de *Arábia* corrobora a impressão de que há, durante a narrativa, um deslocamento na posição subjetiva ocupada pelo operário. Dentro da fábrica, Cristiano está completamente só. Por meio da narração em *off*, ele diz:

*“Desde que o Cascão foi demitido, eu tava perdendo o gosto de trabalhar, mas aquilo foi diferente. Eu senti meu ouvido fechando e fiquei um pouco surdo por alguns segundos. Nesse momento, aconteceu uma coisa muito estranha. O barulho da fábrica sumiu. Eu ouvi o 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. Minha cabeça dói. Não tenho força pra trabalhar. Respiro rapidamente. Meu coração é uma bomba de sangue. Queria puxar meus colegas pelo braço, 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 máquina queimando, o óleo derramando, os pedaço de ferro abandonado, a esteira desligada, a lava quente derramando e inundando tudo, queimando as máquina, a terra, a brita e a fumaça subindo preta igual a noite, tampando o céu e jogando o dinheiro fora. E a gente ia tá em casa, tomando água, dormindo à tarde. A gente ia tossir a fumaça preta, ia cuspir fora os pedaço 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 forneiro, os electricista, os soldador e os encarregado. Os homens e as mulheres, e dizer no ouvido de cada um: vamo 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”.*

Aqui, a ficção parece, de fato, reposicionar Cristiano. Seu corpo de operário já não se adapta. As falas do protagonista estão repletas da indagação que ele agora endereça à divisão desigual feita pela sociedade. Segundo Rancière (2012), é nesse ponto que a política começa. Quando os seres destinados a permanecerem no espaço invisível do trabalho tomam o tempo de que não dispõem para fazer ouvir o que não era ouvido. A questão dos dominados, afirma Rancière, “nunca foi tomar consciência dos mecanismos da dominação, mas criar um corpo votado a outra coisa, que não a dominação” (RANCIÈRE, 2012, p. 62).

Depois da pequena epifania de Cristiano a cena fílmica se torna rarefeita, sugerindo o fim da ação. E se não chegamos a assistir propriamente à redenção do personagem, ao menos compreendemos que ele não esteve completamente aprisionado pelos poderes.

## Considerações finais

Neste trabalho, retomamos as proposições de Jacques Rancière a respeito dos dissensos que uma ficção pode operar, quando coloca em conflito regimes de sensorialidade, convocando novas formas de olhar. A proposição do autor nos pareceu proveitosa para pensar o gesto criativo do filme *Arábia*, que se valeu de elementos dramáticos e da *mise-en-scène* para convocar uma forma diversa de compreensão da vida operária, antagônica àquela disseminada pelas narrativas midiáticas hegemônicas, que, não raro, se valem dos signos do exótico e do espetacular para figurar a vida ordinária.

Conforme discutimos, a ficção é uma forma de ampliar os quadros da experiência, multiplicando as possibilidades de interpretação do presente. Ao contar a história de Cristiano, enfatizando seus afetos e experiência, criando recursos expressivos para que o personagem se tornasse o narrador de sua história, o filme convocou os espectadores a partilhar outras formas sensíveis no contato com as existências relegadas à exploração capitalista. A partir das escolhas contidas na *mise-en-scène*, escutamos a voz de um trabalhador de fábrica. E experimentamos o mundo sob seu ponto de vista.

Num país marcado pelas fortes divisões de classe, pelas desigualdades abissais e pela falta de oportunidades para aqueles que têm pouca educação formal, o gesto endereçado por *Arábia* é político, pois convoca os espectadores a fazerem a passagem entre a experiência de Cristiano aos poderes macro-operadores da sociedade, sem, contudo, lançar mão dos procedimentos interpretativos totalizantes.

Com suas operações espaço-temporais, o filme contrapôs sua cena àquelas do mundo social, exigindo a inclusão, no campo das imagens, da realidade pobre, proletária e periférica. É desse modo

que a ficção cria mundos bem reais e interfere na ordem do representável, reordenando o que pode ser dito e visto.

## Referências

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas v. 1.** SP: Brasiliense, 3ª ed., 1987.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir.** SP: Martins Fontes, 2005.

COMOLLI, Jean-Louis. Corpos e quadros, notas sobre três filmes de Pedro Costa: Ossos, No quarto de Vanda, Juventude em Marcha. In: **O cinema de Pedro Costa. Catálogo Centro Cultural Banco do Brasil**, 2010. p. 87-100.

DELEUZE, Gilles. **Cinema II. A imagem-tempo.** SP: Brasiliense, 1995.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica. Cartografias do desejo.** RJ: Ed. Vozes, 1986.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível. Estética e Política.** SP: Ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** SP: Ed. WMF Marti.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro dos anos 90. **Revista Praga – estudos marxistas.** SP, n. 9, p. 97-138/ junho 2000.