

O narrador em *Arábia* (2017): relato íntimo de um trabalhador

Por Cristiane Freitas Gutfreind* e Maurício Vassali**

Resumo: O artigo tem como objetivo analisar o protagonista do filme *Arábia* (Affonso Uchoa e João Dumans, 2017) enquanto narrador-personagem a partir de reflexões sobre a memória (Henri Bergson), o rastro (Jeanne Marie Gagnebin), a figura do narrador (Walter Benjamin) e a escrita de si (Michel Foucault). Situando-o entre as narrativas protagonizadas por operários na cinematografia brasileira, percebe-se em *Arábia* uma atualização desta figura a partir do relato que faz de si. Em seu processo de escrita e narração, o personagem toma consciência de sua existência no mundo. O filme apresenta a construção da memória de um trabalhador contemporâneo, que se atualiza em diferentes instâncias, deixando rastros de sua própria trajetória. Ao perceber a potência política presente em registros do seu cotidiano, *Arábia* provoca não apenas a percepção do personagem sobre si, mas também a do espectador que o observa.

Palavras-chave: operário, escrita de si, narrador, cinema brasileiro.

El narrador en *Arábia* (2017): relato íntimo de un obrero

Resumen: El artículo busca analizar al personaje central de la película *Arábia* (Affonso Uchoa e João Dumans, 2017) en cuanto un narrador protagonista basado en reflexiones sobre la memoria (Henri Bergson), la huella (Jeanne Marie Gagnebin), la figura del narrador (Walter Benjamin) y la escritura de sí (Michel Foucault). Ubicándola entre las narrativas de la cinematografía brasileña protagonizadas por obreros, se puede notar en *Arábia* la actualización de esta figura, partiendo del relato que hace de sí mismo. En su proceso de escritura y narración, el personaje se da cuenta de su existencia en el mundo. La película presenta la construcción de la memoria de un obrero contemporáneo, que se actualiza en diversos ámbitos, dejando huellas de su propia trayectoria. La potencia política de los registros del cotidiano en *Arábia* provoca no solamente la percepción del personaje sobre sí mismo, sino también la del espectador que lo observa.

Palavras clave: obrero, escritura de sí, narrador, cine brasileño.

The narrator in *Arábia* (2017): a worker's intimate account

Abstract: This paper aims to analyze the protagonist of the film *Arábia* (Affonso Uchoa e João Dumans, 2017) as a first-person narrator from a theoretical framework related to memory (Henri Bergson), trace (Jeanne Marie Gagnebin), the narrator (Walter Benjamin) and self-writing (Michel Foucault). Placing it among the narratives in the Brazilian cinema upon which workers are the leading roles, *Arábia* proposes an update of these characters from the self-

writing viewpoint. In his writing and narration process the character becomes aware of his existence in the world. The film presents a contemporary worker's memory construction that is updated in many different instances leaving traces of his own trajectory. When we focus on the daily scenes and its political power, not only does the film provoke the character perception about himself but also the viewers that observe him.

Key words: worker, self writing, narrator, Brazilian cinema.

Fecha de recepción: 26/06/2021

Fecha de aceptación: 25/09/2021

Introdução

A figura do operário de fábrica teve a atenção do cinema desde suas origens. A percepção da potência das imagens cinematográficas como formato de grande apelo coloca o trabalhador no protagonismo em obras seminais de realizadores que vão de Sergei Eisenstein a John Ford e Charles Chaplin. No Brasil, o operário surge em trabalhos desde a era silenciosa em *São Paulo, a Symphonia da Metrópole* (Rodolfo Lustig e Adalberto Kemeny, 1929) e passa por vários contextos sócio-políticos no país. Fortemente influenciado pelo movimento neorrealista — onde o operário se torna o cerne de inúmeras narrativas —, o Cinema Novo contempla a tomada de consciência de personagens trabalhadores frente às injustiças como em *Esse mundo é meu* (Sérgio Ricardo, 1963) ou no fragmento dirigido por Leon Hirszman em *Cinco Vezes Favela* (1962). Se um acidente de trabalho é ponto de partida em *A queda* (Nelson Xavier e Ruy Guerra, 1978) mais tarde as históricas de greves do ABC são pano de fundo para uma série de produções, valendo aqui mencionar os documentários *Greve!* (João Batista de Andrade, 1979) e *ABC da Greve* (Leon Hirszman, 1979-90). A experiência de seus respectivos realizadores os levaram à realização de trabalhos com a mesma temática também no cinema de ficção: *O homem que virou suco* (1980) e *Eles não usam black tie* (1981).

Nas produções brasileiras recentes, também, é possível resgatar esse interesse pelo trabalhador. No olhar sobre uma solitária operária sexagenária em *Pela Janela* (Caroline Leone, 2017), no trabalhador migrante e gay em *Corpo Elétrico* (Marcelo Caetano, 2017) ou pela ilusão neoliberal nos atores sociais do documental *Estou me guardando pra quando o carnaval chegar* (Marcelo Gomes, 2019).

Incluído neste cenário de produções atuais está *Arábia* (Affonso Uchoa e João Dumans, 2017), longa-metragem que é objeto deste artigo. O filme se inicia com o estudo do cotidiano de um adolescente, André, que vive junto do irmão e da tia enfermeira na Vila Operária, em Ouro Preto. Nestes momentos iniciais, as imagens contemplam a geografia local e a presença de uma fábrica metalúrgica, cuja fuligem expelida pela fumaça se torna material sobre as janelas e sugerida na constante tosse de um dos personagens. Quando do acidente de um dos operários da fábrica, a tia de André lhe solicita que vá até a casa do sujeito, para que busque alguns de seus pertences. Na descoberta de um caderno com anotações pessoais, André conhece Cristiano, agora em coma no hospital. A partir deste ponto, *Arábia* assume Cristiano como protagonista. Sua voz narra seus escritos, revelando algumas de suas memórias. Desde sua vida em Contagem, Cristiano expõe sua passagem pela prisão e sua busca por emprego, contando suas experiências no trabalho rural, na construção civil, como operário de carga e de fábrica. Nesta jornada, alguns personagens detêm a atenção do protagonista: familiares que compartilham com ele certa visão política, antigos amigos com quem pode contar em sua trajetória e Ana, sua colega de trabalho e antiga namorada, cuja história de amor inacabada é constantemente referida em seu diário. O desfecho se dá no ponto de partida do longa: na Vila Operária, Cristiano se estabelece como operário da metalúrgica. Pouco antes de sofrer um acidente, ele expressa uma certa consciência de si.

Das diversas camadas possíveis de análise no longa-metragem, aqui se coloca foco sobre a presença do narrador. Se grande parte dos filmes mencionados anteriormente são de fato protagonizados por operários, *Arábia* traz um protagonista que é também narrador-personagem. Ainda que de maneira simbólica, a presença de um trabalhador como escritor e como voz literal da narrativa tem potência localizável. Não se sugere, ainda assim, o recurso como algo inaugural, mas talvez uma atualização de sua representação na cinematografia brasileira.

Mais que sua presença, é precisamente a maneira como se relata tal narrador que ganha atenção neste artigo. O impulso em analisar essa figura se dá para além de um mero recurso narrativo, como a voz *over*, por exemplo. Na tentativa de adentrar tal objeto, intuímos alcançar o que ele tem de único. Levando em conta as reflexões sobre a memória em Henri Bergson, nos atentamos para a narração de Cristiano e a duração de seu relato em múltiplas atualizações que, ao se fundirem, revelam uma detectável construção bergsoniana da memória de um trabalhador. Para melhor compreender esse relatar do personagem, nos apropriaremos do conceito do narrador para Walter Benjamin e as noções de escrita, memória e rastro refletidas por Jeanne Marie Gagnebin. Além disso, observamos o diálogo do filme a partir da ideia do banal e do detalhe enquanto elementos estéticos e políticos para Jacques Rancière.

Um certo narrador

Ao reunir textos escritos por proletários no século XIX, Jacques Rancière em *A noite dos proletários* (1988) observa a produção escrita destes sujeitos como forma de não mais suportar o insuportável. Eles não escrevem sobre os baixos salários ou sobre a fome, mas sim sobre a dor em ter o tempo roubado pelo trabalho. Tal escrita como transformação numa visão de 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” (1988: 9).

Ao recusarem o sono e, de certa forma, prolongarem sua jornada de trabalho, os jovens proletários cujos relatos Rancière resgata, permanecem acordados para estudar, beber, discutir e escrever. A partir dos textos, ele sugere que, ao se deixar manifestar o pensamento daqueles que supostamente não o praticam, talvez seja possível reconhecer que “as relações entre a ordem do mundo e os desejos dos que estão submetidos a ela apresentam um pouco mais de complexidade do que creem os discursos eruditos” (1988: 13).

Ao relatar suas experiências cotidianas, o protagonista de *Arábia* se submete a uma autorreflexão, a uma possibilidade de transformação a partir da elaboração de um pensamento. O que Cristiano narra no filme é um testemunho, uma espécie de memorial escrito por ele próprio, por sugestão do grupo de teatro da empresa onde trabalha. Em um caderno de espiral, o personagem escreve algumas de suas memórias, que incluem a passagem pela prisão, o romance com uma colega de trabalho e até mesmo um homicídio. Cristiano escreve para si. Ao que tudo indica, não tem a intenção de expor suas lembranças ou torná-las públicas. Suas recordações são reveladas apenas após sofrer um acidente e ficar internado em um hospital. Neste momento o personagem André, que protagoniza o início do filme, entra na casa de Cristiano e descobre o caderno por acaso.

Ao refletir sobre a memória, Gagnebin (2006) evoca Emmanuel Levinas e Aleida Assmann ao expandir sua ideia sobre o rastro. Ela o diferencia da mensagem escrita, o signo, que se revela como algo convicto e expressa o desejo de seu autor. O rastro em si tem caráter não intencional, é deixado para trás, esquecido justamente por não ter sido calculado previamente. Nas páginas em branco de seu caderno, Cristiano definitivamente expressa desejos, o ato de escrever e o que escreve se configura como um signo linguístico. Contudo, o fato de tornar tal mensagem vulnerável não é algo intencional. O personagem André só consegue acessar as recordações do protagonista porque este último sofreu um acidente. Ele não mais tem posse de

suas notas que, no filme, representam um rastro de sua própria história. Os rastros, dessa forma, se apresentam como fragmentos aleatórios que evidenciam a fragilidade da memória. O que escapa, o que é deixado para trás como resto e considerado alheio às histórias oficiais. Contudo, estes mesmos rastros têm o poder de revelar outras realidades, raramente contempladas nas narrativas definitivas, salientando ou mesmo questionando o que está posto como ordem em um determinado momento histórico.

É ao reunir tais rastros não oficiais da história que, segundo Gagnebin (2006), o artista efetua um ritual de protesto. Mais do que isso, cumpre a tarefa de um narrador altamente atrelado à uma experiência substancial. A cruzada que se faz aqui com o narrador em *Arábia* não se dá apenas por sua experiência enquanto operário. A jornada que Cristiano descreve é, em suma, sua busca por trabalho. Contudo, em seu percurso, ele ocupa diferentes espaços que incluem os laborais (plantações, pedreiras, fábricas), mas também de passagens (estradas, rodovias, automóveis) ou de ordem íntima. É reunindo cacos de sua própria história e experiência que se concretiza esse “narrador sucateiro”, que em sua natureza ordinária narra sob certo anonimato. Numa perspectiva histórica, Gagnebin (2006: 54) coloca que tal narrador apanha em seu caminho aquilo que não tem significado ou importância. Assim, tais elementos que sobram no discurso histórico acabam por representar os sem nome, os que não deixam rastro, os que foram historicamente tão bem apagados que suas memórias sequer subsistem. É perspicaz, assim sendo, que o longa de Uchoa e Dumans represente um personagem socialmente apartado a partir de uma narração nestes moldes, reunindo passagens em um formato próximo ao do *road movie*.

Aqui vale uma breve observação sobre a escolha desse narrador em *Arábia* e o atual momento no mundo do trabalho. Antunes (2015: 61) observa que no capitalismo contemporâneo ocorre uma “desproletarização do trabalho industrial” em paralelo a uma “subproletarização intensificada”. Em outras

palavras, a diminuição da classe operária tradicional e o aumento do trabalho parcial, terceirizado, precário e temporário. O sociólogo frisa que o resultado mais brutal dessas transformações no contemporâneo se dá no desemprego estrutural junto do qual os processos paralelos antes colocados provocam uma maior “heterogeneização, fragmentação e complexificação da classe trabalhadora” (2015: 62).

Daí a localização do narrador e protagonista de *Arábia* como um personagem esquecido, cuja memória em passagens fragmentadas revela a sua própria condição de trabalhador contemporâneo que, migrando de um emprego ao outro, cria relações temporárias. Concordamos com Flores (2020), assim, ao perceber em *Arábia* a inscrição de um estado de mundo pela figura de um trabalhador no Brasil contemporâneo. Ao levar em conta filmes realizados sobre a figura do operário em outros momentos históricos do país, o autor observa como obras recentes renunciam a uma conexão mais evidente entre o trabalhador e um grupo político determinado, priorizando trajetórias narrativas individualizadas ou transitórias. De certa forma, é como também percebem Figueiredo, Siciliano e Miranda (2019), ao afirmarem que no longa a conscientização do operário não obedece a um movimento de fora para dentro, como que sob influência de uma certa movimentação política, mas a partir da escrita que o protagonista faz de suas memórias. É a partir dela que Cristiano apresenta a realidade de um certo trabalhador na atualidade, cujas lembranças se detêm em passagens rápidas em diferentes empregos e, muitas vezes, relatando funções e relações à primeira vista ordinárias, mas que, enquanto rastro, provocam através da narrativa o reconhecimento do espectador dessa condição.

São vários os momentos em *Arábia* que ilustram a natureza deste narrador que recolhe elementos aparentemente desimportantes de sua trajetória. Um deles é quando, ao final da primeira hora do filme (59'53"), Cristiano e o caminhoneiro Antônio Carlos conversam em um depósito comercial (Fig. 1). A cena acontece

em plano único, sem cortes e sem movimentos de câmera em um espaço composto de caixas plásticas e de madeira. Os personagens discutem que tipo de material preferem carregar, argumentando sobre o nível de dificuldade de cada carga. Cimento, telha, lenha, tijolo, abóbora, porco vivo, sal, ração de peixe, batata, café, milho, colchão de espuma, arroz, areia. Enquanto listam todos esses elementos na conversa, os personagens mal se deslocam no espaço. Seus corpos em repouso movem a narrativa através de uma fala que revela experiências cotidianas. Para Foucault (1992), essa narrativa de um dia vulgar é uma forma de examinar a própria consciência. É como se, ao observar a banalidade cotidiana e suas ações, o sujeito inspecionasse a si próprio pelo ato de relatar.¹ Este relato atesta não a importância dos acontecimentos propriamente descritos, mas sim certa qualidade de um modo de ser, posto que o dia narrado em nada difere de todos os outros.



Figura 1. Cristiano e Antônio Carlos: narradores sucateiros.

Neste sentido, Rancière defende que o verdadeiro poeta deste tempo é aquele que “devolve aos detalhes insignificantes da prosa do mundo sua dupla

¹ Ao refletir sobre a narrativa do dia vulgar, Foucault (1992: 156) faz menção a algumas das cartas de Sêneca a Lucílio. Nesta passagem específica ele se refere à carta 83, onde “passar em revista o seu dia” é um hábito muito útil como forma de exame de consciência.

potência poética e significante” (2009: 36). Na cena anteriormente descrita, tais informações ordinárias, expressadas em retórica repetitiva, guiam a narrativa no caminho de uma certa verdade, como defende Rancière.² O longa confere importância ao que é da ordem do banal fazendo com que as insignificâncias, assim, entreguem seus segredos. Neste regime estético, a palavra muda se revela em dois polos: a que se inscreve nos corpos e que requer interpretação e uma outra, que não escuta, é inconsciente e insignificante, e que requer corpo e voz, ainda que no campo do anonimato e da fantasmagoria.³

[Há o] modelo que vê no detalhe “insignificante” não mais o rastro que permite reconstruir um processo, mas a marca direta de uma verdade inarticulável, que se imprime na superfície da obra e desarma toda lógica de história bem-composta, de composição racional dos elementos [...], o detalhe funciona, assim, como objeto parcial, fragmento inacomodável que desfaz a ordenação da representação para dar lugar à verdade inconsciente. (Rancière, 2009: 58-59)

Seja em seus escritos narrados, seja em sua fala compartilhada, Cristiano acaba por expandir seu testemunho. Sua experiência é passada adiante. Para Benjamin, entre as narrativas escritas “as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (1985: 198). Ele ainda percebe como o fim da narrativa o surgimento do romance no início do período moderno. Para ele, enquanto o narrador retira da própria experiência o que ele conta, o romancista segrega-se. Assim sendo, do outro lado, o leitor do romance está sempre solitário (mesmo quem lê um poema sozinho, sente vontade de lê-lo em voz alta para algum ouvinte). O contrário é colocado sobre aquele que escuta uma história junto do narrador ou

² Benjamin (2013: 127-128) usa palavras de Trotsky para ilustrar o crédito da experiência através de ciclos laborais constantes. A forma como os personagens de *Arábia* descreve esforços de trabalho tem força legitimadora.

³ “A escrita muda, num primeiro sentido, é a palavra que as coisas mudas carregam elas mesmas. É a potência de significação inscrita em seus corpos [...] Tudo é rastro, vestígio ou fóssil. Toda forma sensível, desde a pedra ou a concha, é falante. Cada uma traz consigo [...] as marcas de sua história e os signos da sua destinação. A escrita literária se estabelece, assim, como decifração e reescrita dos signos de história escritos nas coisas.” (Rancière, 2009: 35)

quem lê sua narrativa. Neste caso, é evidente um efeito de transmissibilidade. Por suas palavras escritas no caderno, Cristiano passa adiante suas vivências e seu “estar no mundo” em ambas as instâncias receptoras: a de quem lê e a de quem escuta. Primeiro, André entra em contato com as memórias de Cristiano a partir de um vestígio escrito, o seu caderno. A partir desse ponto, a leitura de André faz com que a voz de Cristiano ressurgja. É ele próprio quem conta ao espectador a sua trajetória.

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em-si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (Benjamin, 1985: 205)

Ao assumir a voz de Cristiano como fundamental na condução da narrativa, o longa investe na força da palavra e usa do pressuposto da escrita como uma escolha linguística que opera em maior proximidade com o real. O efeito de verossimilhança do longa-metragem — aqui possibilitado pela autenticidade que emana de determinada experiência —, parte muito da narração autodiegética. Tal efeito ganha ainda mais força ao se considerar o fato de que todas as memórias relatadas pela voz foram anteriormente escritas. A concepção da memória sempre teve a escrita, em seus mais variados usos, como símbolo fundador. Essa ideia ganha evidência em tempos de banalização da imagem, e sua conseqüente crise, ao se assumir que todos detêm de ferramentas para registrá-las e mesmo manipulá-las. A crença e a validade antes depositadas sobre elas, se dissolvem nas práticas do presente. Assim, o entendimento da palavra como algo de teor mais absoluto em comparação à imagem opera também num processo de legitimação. As provações e cicatrizes, literais e metafóricas, imprescindíveis em um processo de legitimação, são apresentadas no filme através de uma escrita simples do

protagonista. Ao elaborar em palavras as experiências de Cristiano, *Arábia* evita de atuar como mero simulacro que biografava a vida de um trabalhador.

Neste sentido, Gagnebin (2006) frisa que mesmo nas práticas contemporâneas onde as imagens têm certa preponderância sobre o texto, ainda se fala em termos como escrita e inscrição ao nos aproximarmos da ideia de memória e lembrança. Ela evoca Aleida Assmann quando reflete sobre a escrita como uma “metáfora-fundadora” das tentativas de descrever os mecanismos da memória e do lembrar. A autora ainda sugere a dominância da escrita pelo fato de esta não ser tão posta à problemática da aparência e da realidade, recorrentes quando se fala de imagens, o que pode ser fatal na aferição de um “grau de fidelidade ao real de uma lembrança”. Para a autora, justamente pelo poder que tem de traduzir ou transcrever a linguagem oral, “a escrita se relaciona essencialmente com o fluxo narrativo que constitui nossas histórias, nossas memórias, nossa tradição e nossa identidade” (2006: 111).

É pertinente aqui retornar à escrita de si em Foucault. Para o filósofo, mais que atenuar a solidão — ele enxerga a escrita também como uma companhia —, a escrita tem papel fundamental nos “movimentos internos da alma” (1992: 131).⁴ Há uma percepção de que a escrita está ligada ao exercício do pensamento. Uma das formas desta associação se dá de maneira cíclica: o sujeito medita sobre algo antes de escrever e, ao reler o pensamento em palavra, retoma à meditação. Para Foucault, escrever, assim, é uma forma de “mostrar-se” (1992: 150). Ao escrever uma correspondência, por exemplo, um olhar simultâneo se dá ao direcionar-se ao destinatário (quem escreve sente-se olhado) e a si mesmo enquanto remetente.⁵ O movimento de decifração se dá mais pela

⁴ Foucault faz uma interpretação de uma passagem de *Vida e conduta de nosso pai Santo Antônio*, de Santo Atanásio, para quem a escrita se constitui como elemento indispensável da vida ascética.

⁵ Mais uma vez, Foucault se refere à prática da narrativa epistolar fazendo menção à Séneca e Marco Aurélio.

abertura de si ao outro do que o entendimento de si por si próprio. Tentar coincidir ambos a estes olhares é intrínseco ao processo da escrita de si.

Assim, é perceptível como o pertencimento e ao mesmo tempo a distância entre o eu e a narração provocam uma tomada de consciência de Cristiano de maneira gradual. É como se, ao escutar a própria voz (ou escrever as próprias palavras), o personagem passasse a melhor compreender a si. Vistas de fora por ele mesmo, as palavras se reordenam e permitem a emergência de novas percepções. O eu ao expressar-se é também outro e é desta particular coexistência, permitida aqui pela palavra, que uma conquista de consciência (ou sua atualização) se torna uma possibilidade.

Durações

Quando assistimos ao filme de Dumans e Uchoa, percebemos nele diversas atualizações do operário enquanto personagem da narrativa. Tal atualização se dá, por exemplo, no retrato mesmo do trabalhador e sua jornada inserido em um dado contexto histórico — e aí suas andanças de um emprego ao outro, cada qual com suas dificuldades, enfatizam certa precarização e informalidade vividas no mundo do trabalho contemporâneo. Além disso, esse processo de atualização também se dá quando certos fatos e formas, já registrados em outros momentos por filmes também protagonizados por trabalhadores, são resgatados e atualizados em uma nova narrativa.

Levantamos aqui dois elementos fundamentais em *Arábia* que ilustram esse processo. Um deles é o próprio acidente de trabalho, a partir do qual o personagem André, e conseqüentemente nós, como espectadores, temos acesso às memórias de Cristiano. O acidente enquanto fato fílmico é também o ponto que desencadeia toda a intriga de *A queda*, filme em que a narrativa se desenvolve a partir do acidente de um trabalhador da construção civil. Outro elemento, a escrita, recurso pelo qual Cristiano elabora seus pensamentos,

encontra relação com os textos dos proletários, sobre os quais reflete Rancière e que apontamos no início deste artigo. No cinema brasileiro, o lugar da escrita e do trabalhador urbano é também parte importante da narrativa de *O homem que virou suco*, ainda que aquela seja uma escrita mais poética através do cordel, o que enfatizava a identidade nordestina,⁶ e em *Arábia* se aproxima de um relato de memórias.

O ponto aqui, ao levantarmos esses elementos presentes em *Arábia* e em filmes de outro período na cinematografia brasileira, é de observar a duração de um certo devir operário no cinema brasileiro. Na qualidade de abrigar no concreto tempos distintos, de reaparecer em atualizações, de repetir formas, gestos e temas, as imagens compreendem o tempo em sua concretude e, portanto, se colocam como fundamentais no entendimento histórico. Mais do que isso, são materiais que facilitam nossa compreensão sobre a memória e a duração.

Quando falamos em duração, não nos referimos a uma organização quantitativa do tempo em segundos, anos ou séculos. A duração, para Henri Bergson, se dá de maneira qualitativa e não se trata de uma sucessão de momentos, dado que passados mais antigos se estendem aos mais recentes. A duração é “o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança” (Bergson, 2006: 47). É possível compreender o tempo na duração de algo a partir das tendências do virtual e do atual. Uma das regras fundamentais do bergsonismo, método proposto por Deleuze a partir da filosofia de Bergson, é a elaboração de uma análise a partir do misto entre tais naturezas. O misto permite notar a complementariedade entre as percepções distintas provocadas pelo virtual e pelo atual: o primeiro, contínuo, se dá como

⁶ Deraldo, o protagonista do filme, é um retirante paraibano recém-chegado a São Paulo. A presença do escritor de cordel sintetiza certa crítica ao processo migratório e as condições enfrentadas por migrantes nordestinos em São Paulo naquele período. Muitos realizadores sublinham questões trabalhistas e migratórias em seus trabalhos, de ficção ou documentário, produzidos na passagem dos anos 1970 para 1980, período que coincide com as grandes greves na região do ABC paulista.

potência, como um devir, um contínuo que se atualiza nos atuais que dão a ver tal potência a partir da sua materialização, o devir concretizado. Neste conjunto de operações concomitantes, em que determinada potência se materializa em atuais, se dá a duração.

A escrita e o acidente, portanto, se colocam como atualizações de uma certa virtualidade que age sobre tais filmes. É como se aquelas imagens produzidas nos anos 1978 e 1980 retornassem e se atualizassem no filme de 2017, como por sobrevivência. Mais do que notar esse processo entre filmes de períodos distintos, percebe-se em *Arábia* o fenômeno da duração intrínseco na narrativa, a partir de um relato e suas múltiplas atualizações ao longo da projeção. A construção do filme pode ser compreendida a partir da virtualidade deste relato que segue uma continuidade cuja abordagem se revela em diferentes naturezas. A primeira delas surge do próprio pensamento de Cristiano ao processar suas lembranças para, assim, expressá-las através das palavras. A escrita ganha materialidade no caderno usado pelo protagonista, este também uma fonte de acesso ao seu relato. As palavras são novamente atualizadas na medida em que André lê as memórias expressadas pelo protagonista. Há ainda a manifestação que se dá pela voz de Cristiano, como narrador-personagem, que narra ao espectador em paralelo com as imagens (estas também uma atualização do relato).

Portanto, ainda que o filme siga uma ordem cronológica de apresentação das memórias de seu protagonista, as atualizações e seu relato coexistem em naturezas diversas. Seja na materialidade do caderno (Fig. 2), nas figuras do leitor, do escritor e do ouvinte (o espectador), nas imagens, na voz, no pensamento ou na palavra escrita, a narrativa de *Arábia* ganha veracidade também pelo seu método de construção. No filme, as atualizações de um mesmo relato o legitimam.

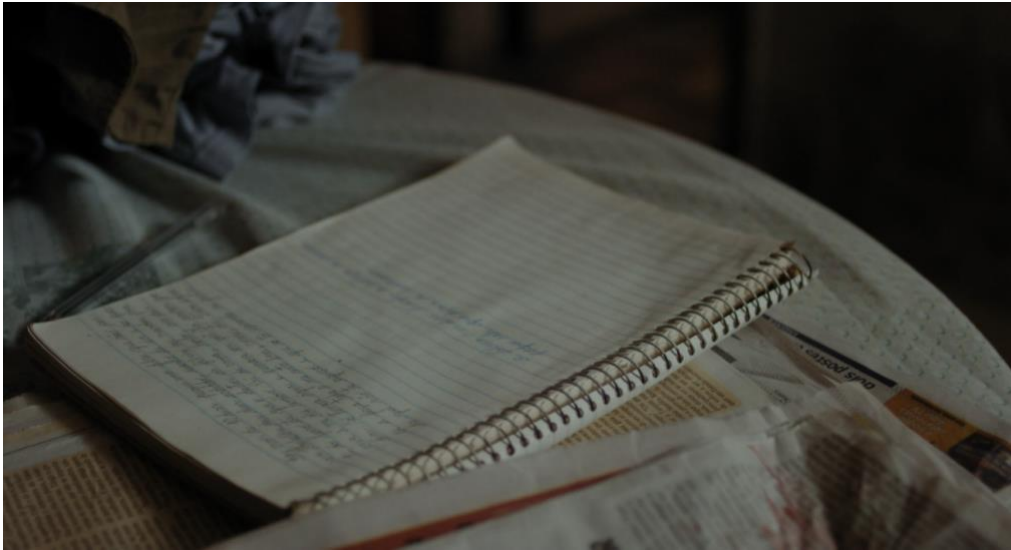


Figura 2. A duração do relato de Cristiano pela materialidade do caderno.

Para Bergson, portanto, a memória não se trata de uma mera função cerebral de regredir do presente ao passado. O movimento de atualização da lembrança produz ação, e o que era lembrança torna-se novamente percepção no presente. Assim sendo, Gurgel (2012) coloca que a memória não se configura como uma espécie de gaveta onde se guardam as lembranças. A autora afirma que, apesar de grande parte do nosso passado estar em nosso inconsciente, somos a condensação de nossas vivências desde o nascimento. A memória, assim, não se constitui somente do passado, visto que é sempre acessada no agora e nele processada. Apreender o passado só é possível quando adotamos o movimento “que ele faz para se manifestar em imagem presente, para passar de lembrança virtual para um estado atual” (2012: 79)

Notamos, desta forma, o narrador de *Arábia* neste atravessamento. Não tão somente porque narra seu passado a um leitor no presente e, conseqüentemente, ao espectador que o escuta. Mas principalmente pelo fato de resignificar vivências ao escrevê-las num processo memorialístico. O antes, talvez desprovido da consciência do agora, ganha nova tradução. Esse processo é perceptível em diversas passagens do filme. Uma delas, bastante ilustrativa, se dá quando Cristiano lembra do fim do seu relacionamento com

Ana. Ele conta ao espectador: “Eu sempre pensei no que aconteceu com a gente, mas nunca tinha achado um jeito certo de falar do que eu sentia. Só agora, escrevendo neste caderno, que eu começo a entender” (71’21”).

Silêncios

A investida do narrador também se vale de suas pontuais ausências. Nem todas as imagens são acompanhadas da voz de Cristiano e seu relato⁷. Tais suspensões se dão em diferentes momentos da narrativa, e chamamos atenção aqui para uma em que o não dito conta mais sobre o personagem do que sua própria voz. Trata-se do acidente fatal provocado por Cristiano (54’06”), quando *Arábia* suspende a narração em primeira pessoa nos minutos que compreendem tal acaso. Permanecem as imagens noturnas, penumbrosas, numa das quais se vê o protagonista em um quadro que o observa a certa distância, arrastando um corpo já sem vida para fora da estrada. Esta “narração simultaneamente necessária e impossível” (Gagnebin, 2006: 110) pode ser vista como resultado de sua incapacidade de elaborar, em palavras, um trauma. Ainda que não intencional, a violência praticada por ele talvez não seja da mesma amplitude dos horrores da guerra, mas permanece como uma ferida aberta que não consegue ser verbalizada por Cristiano quando este acessa suas memórias. Ele consegue dizer o depois, a lataria amassada e suja de sangue, o medo de confessar o ocorrido para um amigo, mas não fala do ato em si, que é gatilho para sentimentos como o receio — mais cedo o personagem revelara sua passagem pela prisão (23’13”) — e a culpa. Tais sentimentos são confessados por ele com a retomada da voz ao final da sequência, quando está sozinho diante de uma fogueira.

Há outro momento em que o silêncio funciona como propulsor e que se encerra no plano que apresenta Cristiano solitário diante do fogo. Durante sua jornada

⁷ Sobre isso, ver Alvim (2019), que observa um fenômeno de defasagem entre o que é dito pela voz *over* e mostrado pelas imagens em *Arábia*, fazendo relações com as obras do cineasta Robert Bresson.

de trabalho em um dia qualquer, o protagonista conta que sentiu o ouvido fechar e que permaneceu surdo por alguns instantes (85'22"). A ambiência da fábrica, o som dos metais e das máquinas é suprimido do filme. *Arábia* se desfaz de outros elementos de sua trilha sonora, mantendo apenas a voz de Cristiano, que revela seu desejo de abandonar o trabalho junto de seus colegas, seu desejo de liberdade. À parte da voz em off, toda a sequência de imagens no interior da fábrica é exibida sem qualquer outro elemento sonoro. É um momento de ápice reflexivo do protagonista, que ao longo da fala percebe seu lugar no mundo. Revela tristeza, sua solidão e a insignificância de tudo ao seu redor. Essa tomada de consciência é acompanhada por imagens de operários da mesma fábrica em momentos de descanso. Sentados, fumando, observando as máquinas. É como se todos estivessem igualmente reflexivos. Como se ouvissem ao narrador ao qual o espectador escuta e compartilhassem de suas palavras. Uma narração que passa adiante. Nesse ponto, a "revelação" de Cristiano se coloca como particular, mas se expande ao coletivo. Quando fala de si, ele fala também de outros, de seus iguais.

Neste ponto vale marcar certa distância que *Arábia* toma do que Bernardet (2003: 133-136) observa sobre a presença do trabalho em documentários como *Viramundo* (1965) e *Maioria Absoluta* (1964), por exemplo. De acordo com o autor, nestes filmes os planos dedicados ao trabalho propriamente têm função imprecisa ou apenas ambiental. A apresentação do trabalho de forma descritiva e a total eliminação deste como forma de apresentar a subjetividade do trabalhador, produz o sentido da obra "que se acumula em termos ideológicos e de prestígio em favor do realizador". Assim, a presença das imagens do trabalho certamente tem a ver com a concepção marxista ao considerar seus personagens como classe, mas ao mesmo tempo não ganha maior atenção por ser este um trabalho alienado. Claro, há que se tomar distância entre tempos e formatos: meio século se coloca entre *Arábia* e os curtas aqui citados, bem como sua natureza ficcional. Entretanto, é curioso que a tomada de consciência do personagem em *Arábia* se dê justamente dentro

da fábrica, enquanto opera as máquinas e observa os demais operários. Flores (2020: 99), sobre este mesmo momento do filme, aponta para uma “brecha da sensibilidade” onde a dinâmica de poder industrial-capitalista é deslocada para uma suspensão na qual Cristiano parece conquistar certa autonomia ao contrariar uma existência de submissão. E é precisamente enquanto trabalha que Cristiano tem seu ápice reflexivo, tomando consciência de si enquanto classe, sem se desvincular da subjetividade que vinha construindo até aí.

Tal sequência se encerra e leva ao último quadro do longa (Fig. 3), que é o de Cristiano mais uma vez deitado diante da fogueira (89’23”). Outros elementos sonoros retornam, ouve-se o estalar da madeira no fogo e a voz narra suas palavras finais. O plano que se repete é na verdade parte de um sonho do protagonista, que se vê sozinho no meio da mata e ouve vozes à sua procura. Ele conta que, com o passar dos dias, o barulho diminui e não mais escuta as pessoas em sua busca. Fala sobre o silêncio. Silêncio que toma sua narração e sua voz, que nada mais diz nos segundos que antecedem os créditos finais do filme. Permanece o som da fogueira e a imagem insistente e sem movimento a exhibir a figura solitária, deitada diante de uma luz que pouco a pouco se esvai. O quadro estático reforça o olhar sobre o que resta daquele sujeito, agora mudo. Essa quietude também detém o poder de narrar. E quando o faz, legitima a autenticidade de seu narrador, já incapaz de dizer qualquer coisa.

É instantâneo frente a esse desfecho de *Arábia* que se pense no processo do despertar elucidado por Benjamin em suas *Passagens* (2006). Seja no sonho que Cristiano narra ou em sua narração que culmina em certo entendimento de si — aqui tomamos a liberdade de uma interpretação metafórica de um “acordar” do personagem —, é no preciso ponto onde o inconsciente encontra o agora no ato do despertar que algo esquecido, ou não processado, vem à superfície. Não se trata simplesmente de uma relação passado-presente, e sim de uma compreensão, ou talvez de uma tradução de um antes no agora. Em *Arábia*, Cristiano rememora toda sua trajetória para ao final perceber, num

lampejo de consciência, seu lugar no mundo. É também no (anti)clímax de seu sonho narrado, que ele próprio e a floresta são tomados pelo silêncio, como se prestes a despertar. Sua última sensação narrada é a de poder respirar, de estar vivo.



Figura 3. Cristiano adormecido diante da fogueira: silêncio e despertar.

Algumas considerações

Em última análise, não há grande dificuldade em situar *Arábia* na coleção de narrativas protagonizadas por operários no cinema brasileiro. Levando em consideração que estes filmes podem ser vistos como documentos históricos, dado que são registros de uma época, sua importância vai para além de uma simples presença de operários nas narrativas: a sustentação parte de “como” elas apresentam seus protagonistas. Apenas como ilustração, ao pensarmos na realidade operária no período de transição entre a ditadura militar e a abertura política do país, somos instantaneamente remetidos a imagens como o acidente em *A queda* ou o embate entre polícia e grevistas em *Eles não usam black-tie*. Se hoje o trabalho informal cresce nitidamente e a força sindical

não é a mesma de quatro décadas atrás, nota-se na construção de Cristiano um desamparo compartilhado. Percebe-se nele a própria condição operária atual. Faz sentido, assim, que um filme com tal protagonista em 2018 opte por sua presença enquanto narrador e que, ao escrever suas memórias, fale de si. A distância que *Arábia* toma do simulacro se dá muito pela maneira que apresenta o personagem e como este é atualizado.

Neste gesto de reunir fragmentos da trajetória de um personagem esquecido pelas narrativas, *Arábia* se aproxima de um ritual de protesto do qual participam artistas e historiadores. Em visão benjaminiana, Gagnebin (2006: 118) lembra que a história e a arte têm mesmo a possibilidade e talvez o dever de recolher restos e decifrar rastros. Ao fazê-lo, reúnem pacientemente histórias e sujeitos, mesmo os mais ordinários e rejeitados, garantindo de alguma forma a sua memória.

Vale no desfecho desta reflexão perceber ainda que, não apenas o que é dito e mostrado, mas também o que é silenciado e os elementos faltantes têm poder narrativo no longa de Uchoa e Dumans. É em sua coexistência de presenças e ausências, o antes e o agora, o consciente e o inconsciente, que o filme constrói seu narrador. Figura que conta, que expõe, mas também que omite, que deixa lacunas abertas. Nessa construção que inclui omissões, a narração ganha autenticidade, porque gera empatia entre o narrador e quem o escuta. Cabe aí o empenho do espectador que, longe da passividade, em sua troca individual com a experiência contada, atua como uma espécie de co-criador de uma realidade também sua.

Bibliografia

Alvim, Luíza B. A. M. "Relações entre o audível e o visível no cinema: o caso de *Arábia*" em *Anais de textos completos do XXIII Encontro Socine*. Disponível em: [https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompletos2019\(XXIII\).pdf](https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompletos2019(XXIII).pdf) (Acesso em: 21 de setembro de 2021)

Antunes, Ricardo (2015). *Adeus ao trabalho?* Ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade do mundo do trabalho. São Paulo: Cortez.

Benjamin, Walter (1985). *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense.

____ (2006). *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.

____ (2013). *Imagens de pensamento: sobre o haxixe e outras drogas*. Belo Horizonte: Autêntica.

Bergson, Henri (1999). *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes.

____ (2006). *Duração e simultaneidade*. São Paulo: Martins Fontes.

Bernardet, Jean-Claude (2003). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das letras.

Deleuze, Gilles (2004). *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34.

Figueiredo, Vera L. F.; Siciliano, Tatiana O.; Miranda, Eduardo. "O tempo subtraído: cotidiano e trabalho no cinema brasileiro do século XXI" em *XXVIII Encontro Anual da Compós*. Disponível em: http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_9M453JEJ1MF7MEX1KTOQ_28_72_94_11_02_2019_17_47_57.pdf (Acesso em: 21 de setembro de 2021)

Flores, Luís (2020). "Mil e uma noites na cidade industrial: o realismo em Arábia" em *Significação*, volume 47, número 53. São Paulo: Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/162175/160491> (Acesso em: 21 de setembro de 2021)

Foucault, Michel (1992). *O que é um autor?* Lisboa: Passagens.

Gagnebin, Jeanne Marie (2006). *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34.

Gurgel, Adriana (2012). "A coexistência entre passado e presente na duração de Henri Bergson" em *Revista Eletrônica Espaço Teológico*, volume 6, número 9. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Disponível em:

<https://revistas.pucsp.br/index.php/reveleto/article/view/10086> (Acesso em: 24 de abril de 2021)

Rancière, Jacques (1988). *A noite dos proletários*. São Paulo: Companhia das letras.

____ (2009). *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34.

* Cristiane Freitas Gutfreind é doutora em Sociologia pela Université Paris V (França), professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da PUCRS. Bolsista produtividade do CNPq. Líder do grupo de pesquisa Comunicação, Estética e Política (Kinepoliticom) registrado no CNPq. cristianefreitas@pucrs.br

** Maurício Vassali é doutorando no PPG em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). É bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). mauriciovassali@gmail.com