



UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E SOCIEDADE

Greiciane de Souza Santos



Orientação: Dr^a Amanda M. P. Leite

Palmas/TO, 2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E SOCIEDADE
PPGCOMS | UFT

GREICIANE DE SOUZA SANTOS

ESTOU ME GUARDANDO PARA QUANDO O CARNAVAL CHEGAR:
DOCUMENTÁRIO COMO FORMA DE PENSAR

PALMAS/TO, 2022

GREICIANE DE SOUZA SANTOS

ESTOU ME GUARDANDO PARA QUANDO O CARNAVAL CHEGAR:
DOCUMENTÁRIO COMO FORMA DE PENSAR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociedade como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Comunicação e Sociedade.

Orientadora: Dra. Amanda Maurício PereiraLeite

PALMAS/TO, 2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Tocantins

- S237e SANTOS, GREICIANE DE SOUZA.
Estou me guardando para quando o carnaval chegar: documentário como forma de pensar. / GREICIANE DE SOUZA SANTOS. – Palmas, TO, 2022.
104 f.
Dissertação (Mestrado Acadêmico) - Universidade Federal do Tocantins – Câmpus Universitário de Palmas - Curso de Pós-Graduação (Mestrado) em Comunicação e Sociedade, 2022.
Orientadora : AMANDA MAURÍCIO PEREIRA LEITE
1. Cinema. 2. Trabalho. 3. Lazer. 4. Título. I. Título

CDD 302.2

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – A reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio deste documento é autorizado desde que citada a fonte. A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Elaborado pelo sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFT com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

A arte faz política antes que os artistas o façam. Mas sobretudo a arte faz política de um modo que parece contradizer a própria vontade dos artistas de fazer – ou de não fazer – política em sua arte.
Jacques Rancière, 2012.

AGRADECIMENTOS

A Deus, primeiro e especialmente, pela companhia e força nessa caminhada.

À Profa. Dra. Amanda Leite, pela orientação dedicada e zelosa, pela delicadeza, pela generosidade em partilhar seus conhecimentos e por ter acreditado em mim e nesta pesquisa.

À banca examinadora que se dispôs a debruçar sobre meu trabalho e contribuir com a melhoria dele.

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociedade pela oportunidade de realizar esta pesquisa. Gratidão aos professores e servidores administrativos que, juntos, enfrentam o desafio de fazer e possibilitar a pesquisa, minha admiração e respeito.

Aos meus amigos do Nordeste que se mantêm presentes, mesmo à distância, em especial Débora, Renata, Mônica, Itamara, Murilo e Guilherme. Obrigada por serem refúgio e me trazerem leveza.

Aos amigos que fiz no Tocantins, me acolheram desde a minha chegada, fazendo me sentir em casa. Rosaly, muito obrigada pelas dicas, almoços e troca de ideias.

A Robert, meu parceiro nesta caminhada.

À minha família, meu ponto de apoio e de retorno.

À minha mãe e ao meu pai um agradecimento especial, pelos anos investidos em minha educação e por terem me permitido ser livre para seguir meus sonhos.

RESUMO

Tomamos o cinema como artefato para pensar as categorias de *trabalho e lazer* e *experiência e estética*, a partir do documentário *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* (2019), de Marcelo Gomes, que retrata a vida dos trabalhadores do jeans da cidade pernambucana de Toritama. Buscamos identificar questões políticas, sociais, culturais e estéticas que atravessam as narrativas das personagens e do narrador do documentário, mas, também, a própria condição de produção filmica desta trama. O aporte metodológico tem como via os Estudos Culturais, por entender o cinema como artefato cultural, meio estimulador e criador de pensamentos e de conhecimentos *na/para* a sociedade, carregado de significados e de sentidos. Entre as principais discussões conceituais nos debruçamos sobre os conceitos de: realidade, ficção, experiência, estética, narrativa e uberização do trabalho. Há, ainda, algumas considerações sobre o cinema pernambucano com destaque para as obras de Marcelo Gomes. A pesquisa aponta que o documentário *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* problematiza uma nova forma de organização de trabalho (que consome boa parte do tempo dos trabalhadores e altera relações sociais e a dinâmica da cidade); e em contraponto, revela que momentos de lazer estão presentes nas vivências cotidianas, nos instantes de confiança onde os trabalhadores sonham coletivamente desfrutar o carnaval - gesto de liberdade e de resistência corporificado pelas personagens. Para além do trabalho e do lazer, conseguimos pensar o documentário como formadores de diferentes públicos e linguagens a partir dos conceitos de experiência e estética.

Palavras-chave: Cinema. Trabalho. Lazer. Experiência. Estética.

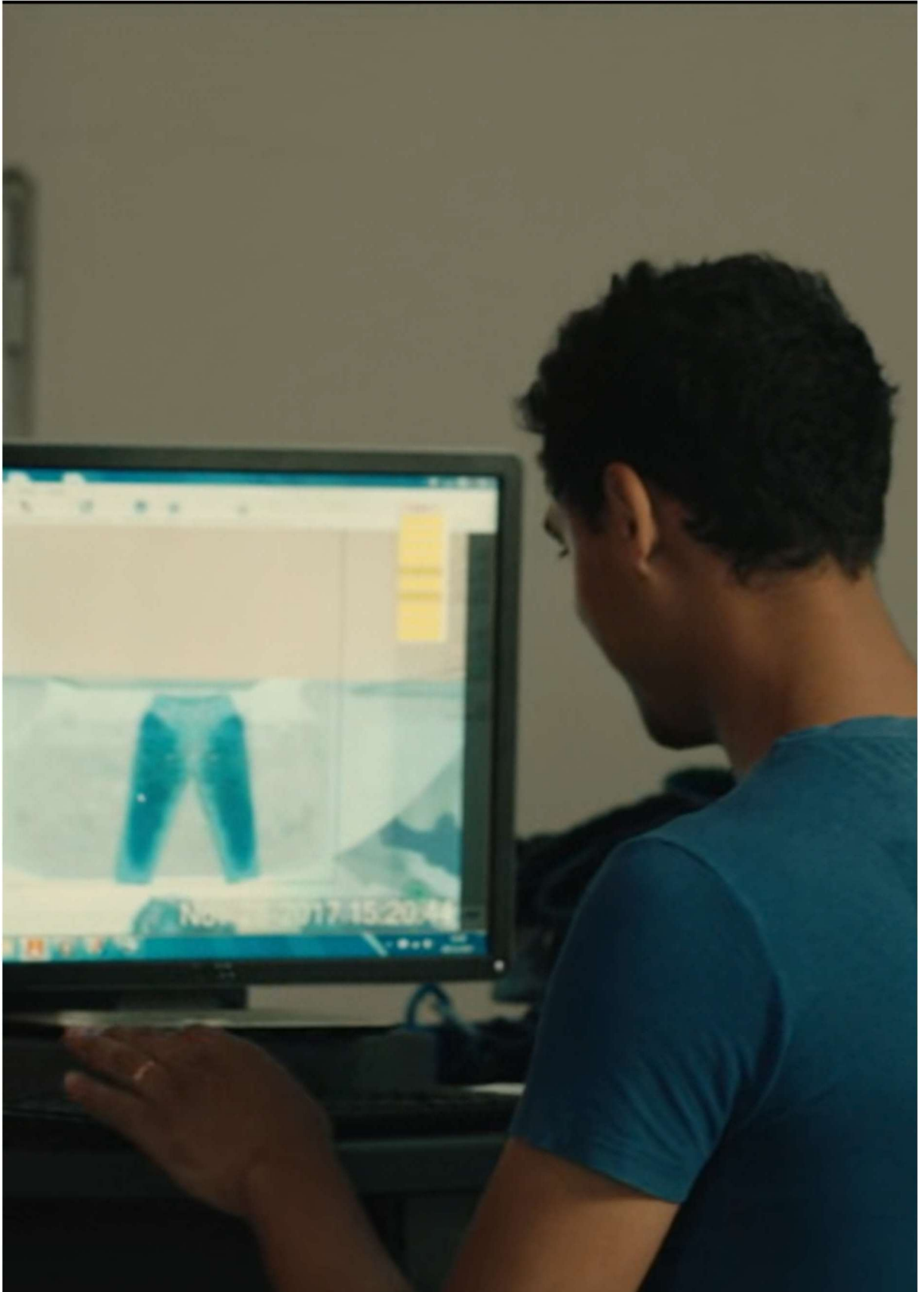
ABSTRACT

We take cinema as an artifact to think the categories of work and leisure and experience and aesthetics, based on the documentary *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* (2019), by Marcelo Gomes, which portrays the life of jeans workers in the Pernambuco city of Toritama. We seek to identify political, social, cultural, and aesthetic issues that cross the narratives of the characters and the narrator of the documentary, but also the very condition of filmic production of this plot. The methodological contribution is based on Cultural Studies, for understanding cinema as a cultural artifact, a means of stimulating and creating thoughts and knowledge in and for society, loaded with meanings and senses. Among the main conceptual discussions we focus on the concepts of: reality, fiction, experience, aesthetics, narrative, and the uberization of work. There are also some considerations about Pernambuco's cinema, with emphasis on Marcelo Gomes' works. The research points out that the documentary *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* problematizes a new form of work organization (which consumes much of the workers' time and alters social relations and the dynamics of the city); and in counterpoint, reveals that moments of leisure are present in the daily experiences, in the moments of confidence where the workers collectively dream of enjoying the carnival - a gesture of freedom and resistance embodied by the characters. Beyond work and leisure, we can think of the documentary as forming different audiences and languages based on the concepts of experience and aesthetics.

Keywords: Cinema. Work. Leisure. Experience. Aesthetics.

SUMÁRIO

DESENHANDO A PESQUISA	8
1. PRIMEIRAS CENAS.....	9
1.1 Um tema e suas histórias	9
1.2. Dos alinhavos necessários para a pesquisa.....	12
1.3. As peças da pesquisa.....	14
PARA UMA BOA PESQUISA, O TECIDO ADEQUADO	18
2. ESTUDOS CULTURAIS: PARA ENTENDER A FORÇA DO CINEMA.....	19
2.1. Nos meandros da cultura, nasce uma teoria.....	19
2.2. Os múltiplos caminhos dos Estudos Culturais	23
2.3. Cinema, artefato cultural	26
DO DESENHO À COSTURA	29
3. NAS TELAS, IMAGENS QUE PENSAM E FAZEM PENSAR.....	30
3.1 Sobre imagem, realidade e ficção	30
3.2 O “eu” atravessado pela ficção	36
3.3 Sujeito, narrativa e experiência	42
TONS DE JEANS E A DIVERSIDADE DO CINEMA	47
4. O CINEMA PERNAMBUCANO E O DUO REGIONAL/GLOBAL.....	47
4.1 Conexões entre a história do cinema no Brasil e em Pernambuco	48
4.2 Produções do audiovisual pernambucano.....	49
4.3 A filmografia de Marcelo Gomes	57
a) A constância do movimentar-se.....	62
b) O cenário personagem.....	66
c) A busca pela felicidade	68
DETALHE: O ACABAMENTO DAS PEÇAS	72
5. AS MUITAS CAMADAS DE <i>ESTOU ME GUARDANDO PARA QUANDO O</i> <i>CARNAVAL CHEGAR</i>	73
5.1 O “ouro azul” do agreste pernambucano	74
a) Trabalho e lazer	79
b) Experiência e estética	90
TUDO CARNAVAL TEM SEU FIM, MAS A PESQUISA NÃO.....	96
6. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES.....	97
DESFILE DE PRODUÇÃO (SOBRE OS AUTORES).....	101
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	102



DESENHANDO A PESQUISA

1. PRIMEIRAS CENAS

Então brotava, depois crescia
E não parava, e quem diria
De onde olho vem pra ficar, pra ficar
Transformar, meu olhar
Transformar, meu andar
Refundar, ficar
(Lenine)

No exercício da pesquisa, preenchemos as páginas em branco com ideias que não nascem com ela, mas que vem antes, formadas das conexões estabelecidas no caminho que percorremos. Mesmo as pesquisas ditas mais “impessoais” e/ou “neutras” têm algum rastro de quem as escreve. E neste caso, em específico, apresento muito dos meus rastros... das trilhas percorridas ao longo da dissertação que correspondem diretamente à elaboração dos pensamentos, de passagens que compõem a pesquisa e dos descartes feitos em outros momentos. Mais do que um desafio pessoal, a forma como a dissertação é construída tem relação muito próxima ao próprio tema pesquisado, ao que encontramos nas leituras das imagens, diante de elementos que despertam a pensatividade ao mesmo tempo em que também são autônomas em sua forma de se comunicar.

Opto por apresentar como o trajeto acadêmico anterior a esta pesquisa está impregnado na escolha do tema e na proposta de estudo. Relato minha ligação com a cidade-cenário do documentário pesquisado e como ela sempre, de certa forma, me rondou até chegarmos a este encontro investigativo. Busco explicar como se dá o percurso da dissertação, justificando minhas escolhas. Por fim, mostro a estrutura do trabalho, desde a divisão de capítulos até os autores que contribuem com o arcabouço teórico-conceitual da pesquisa.

1.1 Um tema e suas histórias

Alguns momentos da nossa vida nos marcam e seguem conosco ao longo da nossa trajetória. Uma das minhas primeiras lembranças da infância é uma ida ao cinema para assistir ao filme brasileiro *Super Xuxa contra o Baixo Astral* (1988). Recordo que meu pai precisou voltar para casa porque meu irmão teve medo do vilão. Eu não. Fiquei fascinada e entregue

àquela história que se apresentava na enorme tela. Desde então, o encantamento pelas narrativas cinematográficas me acompanha ao longo da vida. Para mim, os filmes, mais do que um entretenimento, foram e são uma forma de conhecer outras perspectivas, outros lugares, ir além.

No trabalho de conclusão do curso de Comunicação Social, apresentado à Universidade do Estado da Bahia, o cinema tornou-se objeto de interesse de minha pesquisa. Naquele momento, buscava entender qual a representação da minha futura profissão — jornalista — nos filmes brasileiros. Para isso, recorri a autores como Hall Stuart (2005) e Robert Stam (2003), que ajudaram a entender os conceitos de identidade, estereótipo e senso comum. Além deles, Martim Maciel (2003), Stela Senra (1997), Pierre Bourdieu (2004), contribuíram esclarecendo sobre a profissão do jornalista, o cinema e sua linguagem.

Tempos depois, na pós-graduação em Língua Portuguesa, o cinema foi mais uma vez minha escolha como objeto de pesquisa. Dessa vez, a proposta era entender a representação do sertanejo nordestino, assim como eu, nascida na cidade de Petrolina no estado de Pernambuco, no filme *O auto da Compadecida* (2000), a partir do viés da linguagem. Revisitei os conceitos de identidade, mergulhei na linguística para entender a dicotomia da língua falada e escrita e a variação linguística. Mais uma vez, o cinema ajudava a entender como sujeitos como eu eram (re)apresentados ao público.

Ao ingressar no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociedade na Universidade Federal do Tocantins, o interesse em seguir pesquisando o cinema continua sendo meu norte. O plano inicial, porém, era estudar representação das empregadas domésticas, tendo como recorte os filmes *Que horas ela volta?* (2015) e *Três Verões* (2019). A perspectiva pretendia amadurecer os conceitos de representação e estereótipos e voltar o olhar para essa categoria profissional numerosa, mas, ainda tão estigmatizada socialmente.

Contudo, como o movimento de fazer pesquisa no qual acreditamos precisa ter um vínculo ainda mais direto com a pesquisadora, parecia que ainda faltava algo que havia nas duas últimas pesquisas: a minha vivência de forma mais direta com o estudo do filme proposto. Assim, altero o *lócus* desta investigação para o documentário *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* (2019).

No enredo, somos apresentados a trabalhadores da pequena cidade de Toritama, no agreste de Pernambuco, orgulhosos de serem seus próprios chefes em fábricas de jeans. Eles trabalham incansavelmente e só dão uma pausa na rotina extenuante de serviço no período do carnaval, quando reúnem as poucas economias que conseguiram juntar ou até vendem alguns de seus bens para aproveitar os dias de festa e de descanso.

O documentário é dirigido por Marcelo Gomes, pernambucano da capital, que passou parte da infância em Toritama. A história é narrada sendo entrelaçada e confrontada com suas memórias sobre a cidade. Com menção honrosa no *Chicago International Film Festival*¹ e exibição em festivais internacionais² e festivais nacionais³, o documentário esteve disponível na plataforma de *streaming* Netflix⁴, que, somente no Brasil, tem uma base de 19 milhões de assinantes, o que ampliou o acesso do público à obra.

Tal qual o diretor, tenho memórias de Toritama. Em 2011, saí do sertão pernambucano para Garanhuns, no agreste do estado, distante cerca de 100 quilômetros do polo de confecções que abrange as cidades de Santa Cruz do Capibaribe, Caruaru e Toritama. Mesmo antes de estar próxima a essas cidades, já chegava no sertão as notícias sobre a região e a sua produção de roupa “boa” e “barata”. Excursões levando sacoleiros para as compras são comuns, assim como histórias que contam sobre este ser um lugar propício para bons negócios. Por um período, uma das minhas tias, Maria Helena, também resolveu se aventurar como vendedora de roupas e saiu do interior da Bahia com destino ao polo. Voltava sempre anestesiada pelo cansaço da viagem, mas empolgada com as aquisições.

Assim, aproveitei a proximidade com a região e passei a ir com frequência. As viagens eram motivadas pelo preço baixo, variedade e qualidade das roupas vendidas. A visita se limitava às feiras e aos centros comerciais, que reúnem diversos lojistas e ficam na entrada das respectivas cidades. As condições e o ritmo de trabalho dos fabricantes de jeans eram desconhecidos por mim, consumidora. Porém, se a situação de quem fabricava o jeans não está visível para quem só chega até as bancas e lojas, o bom negócio para o consumidor não era suficiente para ocultar o cansaço dos vendedores pela longa jornada, a quantidade de trabalhadores informais pelas ruas estreitas da cidade e o intenso fluxo de serviço ao qual estavam submetidos.

Mesmo depois de passar alguns anos sem visitar Toritama, as lembranças e histórias de lá ainda me acompanham. Vê-las, ampliando a perspectiva sobre o lugar através do

¹Chicago International Film Festival, 2019. Link: <https://www.chicagofilmfestival.com/>

²Exibido na Mostra Panorama no 69º Festival de Berlim, no ano de 2019. Link: <https://www.berlinale.de/en/home.html>

³Sheffield Doc Fest 2019. Link: <https://sheffdocfest.com/>

Valladolid International Film Festival, 2019. Link: <https://www.seminci.es/en/home//>

Doc Aviv-International Documentary Film Festival, 2019. Link: <https://www.docaviv.co.il/org-en/>

24º É Tudo Verdade, 2019. Link: <https://ims.com.br/mostra/24o-festival-e-tudo-verdade-ims-io/>

Olhar de Cinema, 2019. Link: <https://www.olhardecinema.com.br/>

⁴Disponível na plataforma Netflix, de novembro de 2019 até outubro de 2022.

documentário, reavivou memórias num ar de familiaridade, de proximidade com o lugar e com aquelas pessoas. Quem está fabricando e quem está na ponta, vendendo, apresenta seus sonhos, que são sonhados em Toritama, mas, poderiam ser sonhados em qualquer outro lugar do mundo. Isso faz perceber que, embora nesta pesquisa façamos o recorte de análise a partir de um documentário específico, contextualizado no cenário brasileiro, em certa medida, quando pensamos sobre a saga, os sonhos e os desejos destes personagens, buscamos ampliar a reflexão sobre nós mesmos.

Essa é uma das possibilidades trazidas pelo cinema: apresentar, por meio das imagens, narrativa e personagens, temas que são, ao mesmo tempo, tão únicos de cada indivíduo e tão universais. As histórias ficcionadas têm ares de realidade em virtude da linguagem cinematográfica e apresentam-se como uma pequena mostra da vida dos sujeitos. Mesmo no caso da obra a ser analisada, que se enquadra no gênero documentário e apresenta personagens reais, podemos pensar a partir daí numa realidade recortada, produzida pelo diretor, tornando-se também ficção. E é na ficção dos fragmentos de minha memória articulada à versão apresentada ao cinema que também se encontra a pesquisa.

Além das intersecções com minha própria história e subjetividade, a proposta desta dissertação se justifica pela importância do cinema enquanto produto cultural capaz de nos fazer pensar e ver aquilo que não sabíamos ser possível ou imaginado sobre um tema. Nos filmes, visualizamos histórias conhecidas, desconhecidas, inimagináveis, por meio de imagens e narrativas que dão vida a infinitas biografias. Isso se dá porque a essência do cinema:

[...] como criação do pensamento, é, assim, a expressão, através da composição de imagens-móveis, de uma ideia criada, ideia essa que pertence à especificidade do seu campo, que se apresenta como um problema singular imanente ao próprio cinema, não possuindo nenhuma característica universal. Ou seja, o pensamento no cinema é inseparável do veículo audiovisual, das imagens óticas e sonoras autoventes, sendo sua ideia o que é expresso pelo agenciamento de tais imagens (MACIEL JR. e DE ASSIS, 2014, p. 49).

Se nos primeiros filmes ainda havia a possibilidade de duvidar das imagens, o aprimoramento dos recursos técnicos e a mudança da linguagem cinematográfica reforçaram o aspecto de “naturalidade” visto hoje nas telas. Isso porque, a despeito de sua tecnicidade, o cinema é arte e trabalha com o sensível. Ele nos toca e nos atravessa porque é *expert* em captar o que está na superfície ou nas profundezas das discussões da sociedade para trazer para o centro dos debates temas do próprio cotidiano.

1.2. Dos alinhavos necessários para a pesquisa

Tendo em vista esse artifício do cinema em lidar com o real por meio da ficção, a **questão norteadora** que conduz a pesquisa é: como o cinema, a partir do documentário *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* (2019), propõe formas de pensar as categorias de trabalho e lazer e experiência e estética?

A partir dessa pergunta, o **principal objetivo** da pesquisa é entender como o documentário cria condições para pensar questões que atravessam o nosso cotidiano, especialmente o trabalho e o lazer, aqui tendo o carnaval como seu ícone mais representativo. Como **objetivos específicos**: a) verificar nas narrativas das personagens e do narrador do documentário, os principais temas cotidianos que compõem a trama; b) analisar se as imagens são condizentes e/ou estabelecem contrapontos com as narrativas que aparecem no documentário e c) refletir criticamente sobre as categorias: trabalho e lazer e experiência estética.

Pela natureza de sua investigação, trata-se de uma dissertação de abordagem qualitativa, com objetivos explicativos. Para alcançá-los, tomo um leque de autores a fim de fundamentar teoricamente a análise, o que faz desta, uma pesquisa bibliográfica “desenvolvida mediante o concurso de conhecimentos disponíveis e a utilização cuidadosa de métodos, técnicas e outros procedimentos científicos [...]” (GIL, 2002, p. 17).

Para guiar a análise da pesquisa a partir dos objetivos definidos, é necessário cuidado na escolha da **técnica metodológica** a ser utilizada. Duarte e Barros são categóricos ao afirmarem que “as opções são várias, mas a definição deve ser feita a partir do problema da pesquisa e do objeto do estudo” (2005, p. 45). Por ser uma dissertação que olha o cinema com um meio estimulador e criador de pensamentos e de conhecimento na/para a sociedade, carregado de significados e de sentidos, acredito que a via dos **Estudos Culturais** (EC) seja um caminho possível para trazer abordagem qualitativa e analítica para esta pesquisa

A teoria dos Estudos Culturais tem início a partir da década de 1950, na Inglaterra, propondo ser um estudo que abrange múltiplos campos de conhecimento e que entende a cultura para além de um agrupamento de costumes e hábitos, mas, como o resultado da relação ativa entre as práticas culturais e os sujeitos. A atenção dos seus estudiosos é voltada para compreender a produção de significados culturais e sua disseminação pelos meios de comunicação de massa nas sociedades contemporâneas.

Contudo, para a teoria, os meios de comunicação não podem ser estudados de forma isolada; eles precisam ser relacionados a outras instituições. Johnson sintetiza que “os Estudos Culturais são um processo, uma espécie de alquimia para produzir conhecimento útil” (2006,

p. 10). Nessa fórmula, entram elementos como política, relações de poder, gênero, idade e outras instituições sociais que referenciam uma ampla variedade de produtos culturais. Como produção resultante dessa alquimia está a investigação sobre a própria sociedade, compreendida por meio dos seus significados mais profundos dos discursos e das suas representações sociais e culturais.

Nesse contexto, a diversidade, alcance e onipresença dos meios de comunicação como características marcantes do mundo contemporâneo fornecem importantes pistas para entender a sociedade. Nos Estudos Culturais, mais do que os efeitos dos produtos culturais veiculados pelos meios de comunicação sob os receptores, o olhar dos estudiosos está voltado para os produtos em si mesmo, sua lógica de produção e de sentidos, eles são resultados da cultura de massa. Em síntese,

[...] os investigadores desta área colocam um particular ênfase na produção contextual, multidimensional e contingente do conhecimento cultural, procurando reflectir nos resultados da sua investigação a complexidade e o carácter dinâmico e até, frequentemente, paradoxal do objecto cultural que abordam (BAPTISTA, 2012, p. 18).

Os objetos culturais, sejam eles materiais ou simbólicos, são denominados pela teoria dos Estudos Culturais como *artefato cultural*. O termo faz referência ao processo de construção de significados culturais vinculados a diferentes objetos de uma cultura (CAMOZZATO, 2018). Como artefato cultural, o cinema também traz em si significados que sintetizam e identificam pensamentos presentes em um dado tempo e contexto social. Suas imagens e construção de narrativas também são capazes de instigar outras possibilidades de pensar sobre temas relevantes e inerentes da própria sociedade.

Os Estudos Culturais são vias pertinentes para entender como o cinema engendra narrativas sobre identidades e realidades sociais, que são adaptadas em um jogo de negociação de sentidos assimilados (ou não) de acordo com o contexto de quem assiste, possibilitando outras maneiras de perceber e sentir o mundo. No caso do documentário pesquisado poderemos compreender como os elementos cinematográficos estão articulados para significar diferentes temáticas que se apresentam na mescla entre realidade e ficção.

1.3. As peças da pesquisa

Para tratar as discussões inerentes a esta dissertação, opto por organizar a pesquisa em ordem de capítulos. Antes de cada um deles, proponho pausas imagéticas a partir de *prints* do documentário. Imagens que abrem convites para que possamos mergulhar nos gestos, nos

elementos que cotidianamente tecem narrativas dos habitantes de Toritama, no universo singular de cada trabalhador... Há nessas pausas muito barulho, muitas vozes, muitos sonhos... há também uma composição imagética, estética que provoca aquele que vê. Por todas essas nuances, abro cada capítulo como quem costura junto a esta reflexão às imagens de “*Estou me aguardando para quando o carnaval chegar*”. Outra pausa se dá nas epígrafes iniciais de cada seção. Vozes de poetas, músicos e autores pernambucanos que ecoam como linhas de fuga em fluxo neste pensar.

No **primeiro capítulo**, faço a revisão do projeto de pesquisa, atualizando a revisão de literatura, a questão norteadora, os objetivos e proposta metodológica desta investigação. A revisão também dialoga com a minha trajetória de vida e a ligação direta com o tema. No PPGCOMS, o primeiro capítulo das pesquisas diz respeito ao projeto de entrada no programa e por essa razão ele abre as discussões que serão desenvolvidas na sequência.

No **segundo**, explico sobre a metodologia utilizada com base nos Estudos Culturais. Apresento os principais aspectos da teoria e seu uso neste trabalho. Pela natureza interdisciplinar da teoria, faço uma breve recapitulação histórica com vistas a justificar o recorte apresentado. Além disso, aprofundo o conceito de artefato cultural justificando a classificação do cinema como tal. Nesse sentido, sou guiada pelas discussões de alguns teóricos: Maria Elisa Cevasco (2003), José Luiz dos Santos (2017) e Tatiana Amendola Sanches (2011) ajudam a compreender o conceito de cultura, já Maria Manuel Baptista (2011), Ana Carolina Escosteguy (2007), Rogério Dias Renovato et al (2009) e Richard Johnson (2007) são suportes para entendimento da história dos Estudos Culturais e sobre os direcionamentos da teoria, enquanto Jean Claude Bernardet (2004) e Martin Marciel (2003) abordam o que faz do cinema um artefato cultural.

No **terceiro capítulo**, a discussão gira em torno da dicotomia realidade x ficção, partindo do pressuposto de que o real precisa ser ficcionado para ser compreendido e que a imagem apresentada pode ser entendida como um acontecimento que atravessa o sujeito. Ainda nessa seção, falo sobre como a narrativa está imbricada na experiência e como o sujeito é ativo na construção de discursos. Para auxiliar nas questões sobre a pensatividade da imagem e os conceitos de realidade e ficção trago o embasamento de Jaques Rancière (2005, 2011 e 2012), Lúcia Santanella e Winfried Nöth (1998), Didi Huberman (2012), Jorge Vasconcelos (2008), Amanda Pereira Leite (2016 e 2017). Sobre estética e experiência, Arlindo Machado (1997), Jorge Larrosa (2002) e Denilson Lopes (2010 e 2012) são alguns dos autores que

enriquecem a discussão. Por fim, o tópico que abrange narrativa é construído a partir dos estudos de Walter Benjamin (1987), Paul Ricoeur (1994) e Luiz Gonzaga Motta (2013).

O **quarto capítulo** faz um breve panorama do cinema pernambucano entrelaçado à história do cinema nacional. Neste sentido, apresenta um retrospecto dos filmes produzidos no estado e seus motes temáticos recorrentes, com intuito de entender a proposta do cinema pernambucano contemporâneo. A partir disso, faço uma breve análise dos tópicos mais recorrentes na produção de Marcelo Gomes com vistas a seguir com mais segurança para a análise do documentário aqui pesquisado. A leitura de apoio será com Paulo C. Cunha Filho (2006), Ella Shohat e Robert Stam (2006) e Ângela Prysthon (2007), que trazem informações sobre o cenário cinematográfico brasileiro e pernambucano, além de outros artigos e trabalhos acadêmicos.

A análise do documentário é feita no **quinto capítulo**, a partir das categorias a) trabalho e lazer b) experiência e estética. Elas são discutidas sob as perspectivas das teorias trazidas na fundamentação teórica, objetivando entender como a dramaturgia organiza a realidade entremeada à ficção e, em especial, como as temáticas cotidianas pontuadas pelo documentário. As categorias foram definidas a partir do que me tocou de forma pungente neste documentário. No sentido posto por Barthes (1980) que nomeou como *punctum*, aquilo “que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar [...] essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo” (p. 46). Um critério de escolha que vem, mais uma vez, ao encontro da pesquisa.

Nas **considerações finais**, aqui chamada de *desfiles de produção*, proponho uma analogia à meta do trabalho dos empreendedores de Toritama: o hiato do trabalho para aproveitar o carnaval. Longe de ser uma tentativa de encerrar o tema, o capítulo final é mais um apanhado sobre o diálogo estabelecido entre as reflexões teóricas, o documentário e as questões pensadas a partir deste cotidiano. Recapitulando pontos-chaves da pesquisa e arrematando linhas que porventura possam sugerir novos desenhos.

No cinema, a estética é uma noção fundamental para problematizar e/ou pensar diferentes conteúdos, por isso, para apresentar os capítulos que compõem a dissertação, adoto a metáfora das etapas da costura com objetivo de proporcionar uma compreensão mais fluida do pensamento que permeia a pesquisa e seus desdobramentos. Em referência ao mote do documentário, cada capítulo é apresentado como uma etapa da confecção do jeans. Além disso, entre cada um dos segmentos, mostro uma etapa da costura, por meio de palavras e imagens do documentário, para que o leitor consiga entender o trabalho minucioso, repetitivo e exaustivo que os trabalhadores do jeans realizam diariamente.

Ainda em busca de um ritmo de leitura fluente, a escrita e estruturação da pesquisa estão pensadas de forma a permitir pausas, possibilitando e instigando a reflexão, concordância e/ou discordância, em uma proposta que vai de encontro ao ritmo extenuante das fábricas de costura apresentado no documentário.

Além disso, trago ao longo da escrita um pouco de Pernambuco, pelas epígrafes que abrem cada capítulo com trechos de letras de música de artistas pernambucanos que conversam poeticamente com o tema de cada seção. Busco apresentar a poesia e a arte do meu estado, além de ser uma maneira de marcar e homenagear a pernambucanidade tão presente no documentário analisado. É um modo de mostrar como artistas de diferentes gêneros musicais e de diferentes épocas conseguem captar aspectos sociais e transformá-los artisticamente e de modo atemporal.

Outro aspecto que preciso explicar é a forma de escrita adotada no trabalho. A impessoalidade e a objetividade que pautam minha produção diária como jornalista são deixadas de lado, não sem estranhamento, vale ressaltar. Mas, entendo que o desafio, além de me tirar do lugar confortável, o que, afinal, é uma das propostas de uma pós-graduação, também conversa com a proposta metodológica estudada. Por esta razão, pautada em autores que estimulam à escrita em primeira pessoa do singular, opto por me exercitar neste movimento e a partir da pesquisa mostrar como a temática, os conceitos e seus desdobramentos acabam também por expandir minha formação, modos de olhar o cinema e de articular reflexões sobre este artefato cultural.

Para entender como o cinema articula realidades e como as produções cinematográficas nos afetam, nada melhor do que me colocar também como sujeito afetado e transparecer isso na redação desta pesquisa. E para não pairar dúvidas sobre a possibilidade desta escrita, recorro a Targino que afirma que “no caso da 1ª do singular, o seu uso, independentemente das discussões que suscita, não constitui erro. Mas é plausível somente em casos peculiares, em que o pesquisador possui argumentos sólidos” (2005, p. 373).

O narrador participante é um recurso comumente usado em várias vias - o próprio documentário *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* faz uso dele e é conduzido pelo diretor que a todo instante conta suas lembranças e percepções. Na escrita acadêmica essa prática tem sido cada vez mais usada em pesquisas que adotam metodologias como a Cartografia, a Pesquisa baseada em artes/artografia, pesquisas que trabalham com biografemas e também com os Estudos Culturais.



PARA UMA BOA PESQUISA, O TECIDO ADEQUADO

2. ESTUDOS CULTURAIS: PARA ENTENDER A FORÇA DO CINEMA

É o povo na arte
 É arte no povo
 E não o povo na arte
 De quem faz arte com o povo
 Por de trás de algo que se esconde
 Há sempre uma grande
 mina de conhecimentos
 e sentimentos
 (Chico Science)

Nesta seção, proponho a teoria dos Estudos Culturais como a via metodológica que melhor se aplica para entender os objetivos estabelecidos na pesquisa. Assim, apresento um breve retrospecto teórico no sentido de contextualização para compreensão da abordagem. Mostro como alguns dos caminhos tomados pelos estudiosos da teoria, de certa forma, construíram o entendimento utilizado aqui. Ademais, a escolha da metodologia conversa com os estudos que compreendem o cinema para além dos seus aspectos técnicos, mas, como artefato cultural de um tempo/espaço/grupo e, como tal, mobilizador de pensamentos por meio do sensível.

2.1. Nos meandros da cultura, nasce uma teoria

Para se costurar uma roupa a escolha do tecido é a etapa inicial e uma das mais importantes. Afinal, ele precisa ser adequado para ter o caimento ideal. Nesse sentido, pense no desenvolvimento de uma pesquisa. A escolha da metodologia deve ser apropriada para ajudar a entender e alcançar a proposta do trabalho, favorecendo o “caimento ideal” para o percurso traçado na investigação. No caso desta dissertação, os Estudos Culturais é a via adotada por ser uma teoria que tenta explicar a relação dos sujeitos com a cultura, compreendendo que esta implica a composição das subjetividades, no desenrolar da interação entre os sujeitos.

Antes de adentrar na discussão sobre a teoria, os conceitos e como os teóricos abordam o cinema nesse contexto, é necessário ‘começar pelo começo’ e trazer algumas concepções que foram adotadas ao longo da história sobre cultura. Isso porque a ideia de cultura é o ponto de partida para entender os Estudos Culturais, que se sustentam refutando certos sentidos e

direcionando o olhar para outras perspectivas do termo. Em razão da capilaridade da palavra que não se esgota em certas definições, partimos dela para problematizar a seguir algumas discussões.

Ao recorrer ao dicionário, encontramos várias referências à palavra vinda do latim *colere*, cujo significado remete à agricultura, como cultivar a terra para fazê-la florescer, brotar e à biologia, como em cultivo de células ou tecidos vivos. Ambos os casos fazem menção a execução de uma atividade. Apesar do lapso de tempo da sua origem, o sentido do termo já indicava uma ideia de capacidade e de realização, como aponta Chauí (2008, p. 55) ao afirmar que “como cultivo, a cultura era concebida como uma ação que conduz à plena realização das potencialidades de alguma coisa ou de alguém; era fazer brotar, frutificar, florescer e cobrir de benefícios”.

Ao longo dos tempos, a palavra foi ganhando robustez etimológica e incorporando outros sentidos. Entretanto, não há consenso, definição fechada ou tampouco uma linearidade histórica, pois, “o sentido das palavras acompanha as transformações sociais ao longo da história e conserva, em suas nuances e conotações, muito dessa história” (CEVASCO, 2003, p. 11). No caso da definição de cultura a maleabilidade é ainda mais presente e, talvez, seja uma de suas características mais marcantes, pois, sob o guarda-chuva do termo, cabem muitas significações e discussões que se estendem por diversas áreas do conhecimento.

Em razão da sua amplitude, estabeleço o primeiro recorte que utilizarei: a conceituação e a aplicação na área das Ciências Sociais, especialmente, quanto à etimologia inglesa da palavra. É a partir desse ponto que encontro um entendimento de cultura que considera seu aspecto relacional, ligado ao conhecimento. De acordo com Cevasco (2003), foi no século XVIII que o sentido figurado foi adicionado ao conceito, que passou a dizer respeito às questões de intelectualidade denotando desenvolvimento, progresso social e pessoal.

Em Cuche (2002), encontramos referência a essa transição semântica, quando afirma: “passa-se de “cultura” como ação (ação de instruir) a “cultura” como estado (estado do espírito cultivado pela instrução, estado do indivíduo “que tem cultura”)” (CUCHE, 2002, p. 20). Tais mudanças sobre o que se pensava a respeito da cultura advêm da subversão das estruturas sociais ocorridas ao longo do século XVIII. Nesse ponto, estava em oposição à civilização que teria um viés automatizado, em decorrência da industrialização da sociedade, enquanto cultura seria o lugar vital, natural, dos valores humanos e significava o aprendizado acumulado ao longo dos tempos.

Nessa perspectiva, a cultura estava relacionada ao progresso, evolução, conhecimento e educação, importantes bandeiras do pensamento iluminista. No vai e vem dos sentidos, em algum ponto do século XVIII passou a ser vinculada à civilização, onde denotava os avanços do período. Para a burguesia recém-formada, por meio da cultura, a ignorância e irracionalidade seriam abandonadas em detrimento da civilização, pois, “avalia-se o progresso de uma civilização pela sua cultura e avalia-se cultura pelo progresso que traz a uma civilização” (CHAUI, 2008, p. 55).

A “conotação imperialista” (CEVASCO, 2003, p. 10) do entendimento sobre a cultura marcou o século XIX e reforçou o caráter balizador do termo: eram os colonizados com ‘cultura’ e capazes de desenvolverem produções artísticas que comprovariam seu progresso em oposição aos bárbaros colonizados, alheios a “verdadeira” cultura. De certa forma expandia a noção colonialista, sob o pretexto de levar desenvolvimento a lugares desprovidos de tais necessidades primordiais em um mundo que mudava rapidamente.

Vale pontuar que a Antropologia, no início do século XX, trouxe como constituição o pensamento da cultura como modo de vida de um grupo, seus valores, crenças, costumes, significados, aspectos que constroem e caracterizam a identidade cultural. Era, assim, apresentado o conceito de cunho científico da cultura, pelo antropólogo britânico Edward Tylor, que definiu “*Cultura e civilização*, tomadas em seu sentido etnológico, sendo um conjunto complexo que inclui o conhecimento, as crenças, a arte, a moral, o direito, os costumes e as outras capacidades ou hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro da sociedade” (TYLOR, 1871, p. 1, apud CUCHE, 2002).

A despeito da teorização antropológica, foi com a ideia de cultura como resultado da potencialidade de produção artística de um grupo social e da sua oposição à incivilidade que o século XX chegou com a noção de que havia uma “alta” cultura, feita pela/para a elite - padrão da alta qualidade, sendo sinônimo de desenvolvimento e superioridade. Cabia a essa pequena parcela da sociedade decidir o que era ou não relevante, em termos de valor cultural, contando com o respaldo da crítica especializada para estabelecer-se como normativa da intelectualidade.

Em oposição à “alta cultura” ou “cultura erudita”, como também é denominada, estava a cultura popular ou “baixa”. Essa categoria de cultura pode ser entendida como sendo derivada da cultura erudita. Não passaria de uma cópia empobrecida com subprodutos, resultado do próprio empobrecimento do grupo social produtor, sem rigor acadêmico. A cultura popular é

feita no cotidiano, fruto da criatividade e das vivências de grupos desfavorecidos política e economicamente.

Cuche (2002) contrapõe essa categorização argumentando que “a realidade é bem mais complexa do que é apresentado por estas duas teses extremas” (CUCHE, 2002, p. 148) e afirma que a cultura popular tem elementos próprios e também compartilhados com a cultura erudita, não sendo nenhuma delas uniforme ou independente uma da outra. Em um cenário de sociedades hierarquizadas, as categorias culturais apareciam como reflexo da desigualdade social, dos conflitos de classes, sendo um traço de visão colonialista.

Com as fronteiras de produção e de consumo de cultura cada vez mais esfareladas, podemos entender hoje que a oposição entre erudito e popular não se sustenta mais no argumento das classes sociais. Junto ao advento dos meios de comunicação de massa, uma nova categoria de cultura surge: a cultura de massa. Com entendimento semelhante à popular no que diz respeito à “pobreza” da produção cultural e artística, a cultura de massa é feita com fins comerciais e para entretenimento das massas, nivelando a cultura por baixo. Rocha (2005, p. 137) ressalta o caráter mercadológico desse tipo de cultura, afirmando que ela “interpreta a produção, socializa para o consumo e nos oferece um sistema classificatório que permite ligar um produto a outro e todos juntos às nossas experiências de vida”.

Para os Estudos Culturais, mesmo em razão do capital, a mídia de massa ainda é um espaço que pode possibilitar a criatividade individual, coletiva e, ao mesmo tempo, ser instrumento de manutenção da ordem social, se constituindo numa área de interesse sistemático. Sob essas perspectivas, os EC abarcam estudos de recepção de conteúdo como também de produção da mensagem e de seus sentidos porque entendem que a cultura feita massivamente “produz consequências objetivas nas visões de mundo das várias camadas da população, em seus planos de vida, em seus modos de agir” (SANTOS, 1987, p. 48).

Nesse breve apanhado sobre o histórico da palavra cultura, tenho certeza que não dei conta de apresentar todas as possibilidades do termo, tampouco, era minha intenção. Ratifico que a tentativa de falar sobre cultura foi feita para apresentar como ela é pensada neste trabalho, especialmente, no que tange à carga social e política que possui. Para isso, recorro à síntese do conceito apresentado por Santos (1987):

[...] cultura é uma construção histórica, seja como concepção, seja como dimensão do processo social. Ou seja, a cultura não é “algo natural”, não é uma decorrência de leis físicas ou biológicas. Ao contrário, a cultura é um produto coletivo da vida humana. Isso se aplica não apenas à percepção da cultura, mas também à sua relevância, à importância que passa a ter (SANTOS, 1987, p. 31)

Os Estudos Culturais dedicam a atenção justamente a essa complexidade da cultura, especialmente na sua dimensão político-social, na relação com a sociedade em constante transformação. Os teóricos dessa linha contestam o pensamento de cultura como prática deslocada e apartada da sociedade, sobretudo, a hierarquização das práticas culturais porque entendem que as categorizações são resultados das dinâmicas sociais. Em virtude desse olhar que pretende dar conta das múltiplas interferências e possibilidades da cultura, a teoria nasce como um amplo campo de estudos, com vários vieses de possibilidades, inclusive podendo ser tomado como uma via metodológica nesta pesquisa.

2.2. Os múltiplos caminhos dos Estudos Culturais

Se fosse uma peça de roupa, meu palpite é que os Estudos Culturais seriam no estilo *patchwork*, a arte que reúne pequenos retalhos de tecido para formar uma peça maior. O caráter interdisciplinar, já mencionado, é prova disso. Renovato (2009) diz que, na verdade, são “ativa e agressivamente antidisciplinares” (p. 1600). Há ainda o fato dos EC serem uma área:

[...] intrinsecamente paradoxal, objecto de discussão e incerteza. Caracterizando-se por uma forte presença acadêmica nos discursos intelectuais, revela discórdias internas profundas em relação a praticamente tudo: para que serve, a quem servem os seus resultados, que teorias produz e utiliza, que métodos e objectos de estudo lhe são adequados, quais os seus limites, etc. (BAPTISTA, 2012, p. 17).

O caráter transgressor da teoria aparece desde o surgimento de suas primeiras discussões, na Inglaterra do fim dos anos de 1950. Naquele momento, o mundo vivia as mudanças ocasionadas pela 2ª Guerra Mundial e outras perspectivas surgiam nas mais diversas áreas do conhecimento. Nesse cenário, Richard Hoggart, considerando o precursor dos Estudos Culturais, Raymond Williams e Edward Palmer Thompson se debruçaram sobre a pauta da cultura popular e da cultura de massas, as quais consideravam manifestações mais expressivas da contemporaneidade.

Com a criação do Centro de Estudos Culturais Contemporâneos da Universidade de Birmingham, em 1964, apesar da disparidade de pensamentos dos estudiosos, a finalidade inicial da nova teoria, de acordo com Renovato (2009 *et al*, p. 1601), era pragmática com proposta de “analisar as relações entre a cultura contemporânea e a sociedade, isto é, suas formas culturais, instituições e práticas culturais, assim como suas relações com a sociedade e as mudanças sociais”.

Nessa direção, Renovato (2009 *et al*, p. 1601) recorre a Michael Green para esclarecer que desde o primeiro momento dos EC, a cultura já era vista “como espaço de negociação, conflito, inovação e resistência dentro das relações sociais das sociedades dominadas pelo poder

e fraturadas por divisões de gênero, classe e raça”. No âmbito da cultura moravam discussões presentes em diversos segmentos da vida em sociedade, antagônicos ou não, que disputavam espaço no protagonismo social.

Trazer a questão da luta de classe para discutir cultura era um importante aspecto nos Estudos Culturais, que teve em seu DNA um forte traço marxista. Johson (2007) enumera pontos que explicitam essa característica, como o fato dos processos culturais serem ligados intrinsecamente às relações sociais e à estruturação da sociedade, além disso, cita a relação cultura/poder que interfere na possibilidade de produção dos grupos sociais, por fim, ratifica a natureza vinculante da cultura com outros fatores sociais, o que a torna um local de diferenças.

Esse entendimento é corroborado por Cevasco (2003) ao apresentar as ideias de um dos patronos dos Estudos Culturais.

[...] Williams propõe a comunidade de cultura em que a questão central é facilitar o acesso de todos ao conhecimento e aos meios de produção cultural. A ideia de uma cultura comum é apresentada como uma crítica e uma alternativa à cultura dividida e fragmentada que vivemos. Trata-se de uma concepção baseada não no princípio burguês de relações sociais radicadas na supremacia do indivíduo, mas no princípio alternativo da solidariedade que Williams identifica com a classe trabalhadora (CEVASCO, 2003, p. 20)

Sifuentes (2019) debruça-se sobre a veia marxista dos Estudos Culturais e ressalta a inconstância da relação entre eles “presente desde suas origens, seja como crítica, influência ou adoção propriamente” (p. 109), assim como aponta a discordância entre os teóricos sobre a dimensão da presença do marxismo nos EC. Entre períodos de maior ou menor aproximação, a luta e a resistência são pontos fundamentais para entender a cultura e a condução dos estudos feitos pela disciplina, que tomam diferentes direcionamentos.

Sobressaindo-se sob a discussão sobre o marxismo, a proposta inicial dos Estudos Culturais sempre foi voltada ao sentido político, com pretensões de transformação social, mais do que o sentido analítico. Isso porque os estudiosos viam na cultura uma das forças que compõem a sociedade e, por conseguinte, uma importante ferramenta de mudanças. Embora não única e não soberana, como pontua Escosteguy (2007) ao afirmar que a cultura é entendida, nos EC, “na sua ‘autonomia relativa’, isto é, ela não é dependente das relações econômicas, nem seu reflexo, mas tem influência e sofre consequências das relações político-econômicas”. (p. 144).

No sentido prático da análise dos estudiosos, Cevasco em entrevista para Sanches (2011), explica que nos EC as produções artísticas não são vistas como “uma finalidade sem fim” (p. 192), mas, considerando como fatores externos estão presentes nelas, indo além da questão estética. Entendimento semelhante é encontrado a respeito dos meios de comunicação de massa:

os teóricos dos Estudos Culturais não lhes atribuem o papel de manipuladores e controladores. Pelo contrário, eles veem os produtos culturais como agentes da reprodução social.

[...] nesta perspectiva, são estudadas as estruturas e os processos através dos quais os meios de comunicação de massa sustentam e reproduzem a estabilidade social e cultural. Entretanto, isto não se produz de forma mecânica, senão se adaptando continuamente às pressões e às contradições que emergem da sociedade, e englobando-as e integrando-as no próprio sistema cultural. (ESCOSTEGUY, 2007, p. 147).

Por outro lado, se nos primeiros estudos, os EC debatiam a cultura sob o viés da questão das classes sociais, a partir do final da década de 1960 com o surgimento de novos movimentos sociais que colocaram luz sobre grupos minoritários, o debate foi deslocado para a subjetividade e identidade. Passa a focar de forma mais incisiva nos produtos culturais midiáticos voltados para a massa. A discussão sobre como, principalmente, mulheres e negros aparecem ou são invisibilizados na mídia, tornou-se um ponto de virada dos EC. Renovato *et al* (2006) enumera as mudanças na teoria

[...] a abertura para o entendimento do âmbito pessoal como político e suas consequências na construção do objeto de estudo dos EC; a expansão da noção de poder; a centralidade nas questões de gênero e sexualidade; a inclusão de questões em torno do subjetivo e do sujeito e a reabertura da fronteira entre a teoria social e a teoria do inconsciente (RENOVATO, 2006, p. 1601)

Nessa esteira argumentativa, Escosteguy (2007) trata da ruptura teórica dos Estudos Culturais e a ampliação da perspectiva dos pesquisadores. Os estudiosos passam a observar como se dá a construção da identidade dos sujeitos, as questões étnicas e de gênero, tendo como ponto de interesse identificar a relação com os meios de comunicação e de consumo. É, pois, uma nova forma de entender a cultura percebendo como se articula às particularidades dos grupos sociais, especialmente os minoritários e o reflexo na produção e relação com os meios.

Cevasco (2003) reforça o viés da subjetividade e a ideia de cultura plural, pois, nesse momento, “o foco não é mais a conciliação de todos nem a luta por uma cultura em comum, mas as disputas entre as diferentes identidades nacionais, étnicas, sexuais ou regionais” (p. 24). São novos grupos sociais, antes preteridos e afastados de quaisquer possibilidade de estar no debate, que entram em cena para reivindicar seus lugares. Esse movimento traz novas questões políticas para as discussões dos Estudos Culturais, afinal, ao se manifestarem culturalmente esses grupos viabilizam, produzem e fazem circular os seus produtos culturais.

A teoria dos Estudos Culturais está em constante atualização, bebendo de várias fontes, buscando novas referências para se manter atualizada, objetivando estar atenta com as novas tendências culturais e, assim, compreender a sociedade. Obviamente pelo caráter pulverizado de conceitos e ciências envolvidos, há outros atravessamentos que acometem os Estudos

Culturais e outros autores que recorrem à disciplina para dar conta dos mais variados objetos de pesquisa. Aqui, ressaltarei aquelas que são mais úteis para compreender o tema de discussão, especialmente, sob os aspectos sociopolíticos e a relação/afetação com a questão da subjetividade.

2.3. Cinema, artefato cultural

Artefatos culturais podem ser entendidos como qualquer objeto, produção ou manifestação que carregue em si traços culturais identitários e informativos, tanto sobre quem os produz, como sobre quem os consome. Nessa lógica, objetos antigos, modernos, livros, músicas, imagens, quadros, danças, costumes, gestos, linguagens, obras audiovisuais como: filmes e documentários, são alguns dos exemplos de artefatos culturais. Possuem um aspecto educativo no sentido de viabilizar modos de pensar e de fazer. Além disso, por meio deles, os sujeitos em coletividade ou na singularidade, se expressam e podem afetar outros.

A força do artefato cultural vai além; com um olhar mais apurado, podemos nos dar conta que cada artefato carrega o que veio antes dele, o que está no presente e até indícios de sua perspectiva de futuro. Não se trata de uma produção isenta e deslocada no tempo/espaço/contexto, mas, um resultado permeado de muitos atravessamentos que falam através dele, atribuem significados e são propostas de leituras. Os artefatos culturais são a materialização da cultura sendo entendidos como modos de vida de grupos sociais.

Com tantas camadas para observar, não podemos pensar que um artefato é algo simples. Via de regra, há discursos imbricados nesses produtos culturais, que são elementos que constituem social e culturalmente os sujeitos compondo as subjetividades. Por outro lado, se pudermos fazer um paralelo com a música, aquela que, sem notar, a gente se pega cantarolando, aquela mesma que nem faz parte de nosso estilo favorito e nem possui uma letra muito reflexiva e, ainda assim, é uma música que toca em algum lugar a nossa subjetividade. Assim também podemos pensar nos filmes, na produção cinematográfica, que muitas vezes nos atravessa e ficamos dias envolvidos com algumas passagens, seja pela temática, pela desenvoltura das personagens, ou por questões de ordem ética e/ou estética.

Este atravessamento que se dá diretamente nos sujeitos, acontece via artefatos culturais e não é diferente com o cinema. A chamada sétima arte⁵ surgiu no século XIX, como

⁵A definição de cinema como a Sétima Arte remota ao início do século XX, quando o crítico cinematográfico Ricciotto Canuto adotou a alcunha na obra Manifesto das Sete Artes. O termo refere ao fato do cinema ser uma síntese das artes, congregando elementos das precedentes: música, teatro, dança, escultura, pintura e literatura.

instrumento científico para fins de pesquisa e, em pouco tempo, mostrou a possibilidade de registrar imagens em movimento, produzindo a passagem do tempo, despertando o interesse do público em documentar, em provocar pensamentos. Logo, surgiram os primeiros debates entre aqueles que defendiam a autenticidade das imagens e os que viam no novo meio uma forma de produzir simulações do real.

Devido às suas características logísticas e mecânicas, que lhe constituem como uma arte objetiva, o espectador tem no cinema a sensação de ver nas telas aquilo que lhe parece ser extraído de seu cotidiano. Nesta relação são formados gostos, somos acostumados a ritmos, acabando por influir sobre o quadro de valores éticos, políticos e estéticos (BERNARDET, 2004) que apresentamos depois como nosso, o nosso repertório. Para tanto, a sétima arte se vale de recursos técnicos que denotam o caráter verídico das suas cenas.

Dentre os artifícios cinematográficos, o principal deles é, sem dúvidas, o registro visual. É através da imagem que o cinema consegue produzir o real, rerepresentar a realidade, tocar nos sentimentos individuais, adquirir significados ideológicos e morais (MARTIM, 2003). A imagem tem fundamental importância no reconhecimento e identificação das personagens retratadas; ela é a materialidade da ‘magia’ do cinema, a camada mais superficial em que ele opera.

Assim como a imagem, a linguagem cinematográfica também é construída no sentido de despertar não apenas o interesse do espectador, mas mantê-lo atento durante todo o tempo de exibição do filme. A estrutura narrativa e as tomadas de câmera são alguns dos recursos da linguagem fílmica utilizados para conquistar o público e oferecer uma “imagem artística da realidade, [mas que, na verdade,] é totalmente não realista e reconstruída em função daquilo que o diretor pretende exprimir, sensorial e intelectualmente” (MARTIM, 2003, p.24).

É importante ressaltar o fato de o cinema ser resultado de um quebra-cabeça de significados contidos em cada um de seus aspectos técnicos, compondo um painel de representação. Duarte (2002) explica que “os sistemas de significação de que o cinema se utiliza são basicamente: a câmera, a iluminação, o som e a montagem ou edição” (p. 39), sendo cada um deles detentor de uma função específica. No produto final, temos um artefato capaz de promover movimentações intensas na subjetividade e coletividade.

Aproveito a afirmação de Cevasco (2003) sobre a Literatura para fazer paralelo com o cinema porque ambas desempenham um mesmo papel: de expandir mentes e direcionar olhares

para pontos antes não vistos. A autora declara que “a literatura tem ainda o mérito de expor o leitor a outros pontos de vista, habituando-o ao pensamento e ao sentimento pluralista, convencendo-os de que existem outras formas de ver o mundo além das suas” (CEVASCO, 2003, p. 30). Ou seja, por meio dos produtos culturais temos a possibilidade de ampliar horizontes.

Todo o alcance e a capacidade de nos conectar com a história contada é possível mesmo sabendo que aquilo que vemos nas telas pode ser ficção. Mesmo assim, acreditamos ou nos deixamos afetar, de alguma forma, pela história. Quer seja a que trata de uma civilização distante da nossa ou uma narrativa de super-heróis ou, ainda, uma história contada a partir de fatos que também guarda elementos da ficção. É nesse jogo entre o real e a ficção que o cinema sustenta e tem muito a dizer/mostrar/propor pensar.



DO DESENHO À COSTURA

3. NAS TELAS, IMAGENS QUE PENSAM E FAZEM PENSAR

Quando vê já foi pro pensamento
 Já mexeu na sua vida, já varreu sua razão
 Acelera a asa do sorriso
 Muda o colorido, vira o ponto de visão
 (Lula Queiroga)

Em julho de 2022, a agência estadunidense *Nasa* divulgou uma imagem super detalhada de um aglomerado de galáxias⁶. O registro foi feito pelo potente telescópio espacial James Webb e é o mais nítido já obtido na história. A despeito da tecnologia despendida na captura e sua importância para humanidade, a imagem não corresponde à realidade. Ela é o registro dos corpos celestes que existiram há 13 bilhões de anos, mas, hoje, não estão mais lá. Independente dessa informação técnica e que não tira mérito algum do avanço espacial, penso em quantas pessoas foram impactadas por ela. Quantos questionamentos astrofísicos, quantas reflexões filosóficas a imagem despertou?

A imagem pode provocar. Como uma flecha que nos acerta, as imagens rasgam nossa subjetividade e revolvem ao terreno de nossas *incertezas*. A partir da interface entre realidade e ficção, vamos construindo nossa própria versão da realidade. É justamente sobre como se dá essa construção e suas implicações na subjetividade dos indivíduos que este capítulo tratará.

3.1 Sobre imagem, realidade e ficção

Façamos o seguinte exercício: interrompa a leitura por um momento, pense em algo, um devaneio que seja... pensou? Mesmo sem saber qual é o seu pensamento, posso inferir que ele foi organizado e apresentado por meio de imagens, certo? Isso porque precisamos criar artificios para compreender ou dar sentido à vida e ao universo ilimitado de situações que existem, que acontecem o tempo todo. Recorremos a uma espécie de banco visual mental, onde arquivamos, colecionamos e acessamos imagens ao longo da nossa jornada, quer sejam aquelas do mundo real ou as criadas na imaginação a partir dos vestígios da realidade.

⁶Disponível em: <https://g1.globo.com/ciencia/noticia/2022/07/13/james-webb-veja-em-infograficos-o-que-revelam-as-fotos-do-supertelescopio.ghtml>

Qual seja o domínio da imagem — a materialidade das representações visuais ou a imaterialidade das representações mentais - ambos estão “inextricavelmente ligados já na sua gênese”, pois, “não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais” (SANTAELLA e NÖTH, 1998, p. 15). Ou seja, há uma interligação natural e perene entre a forma que conhecemos e concebemos as imagens de nosso repertório.

Contudo, a imagem não é apenas representação iconográfica, objeto do nosso pensamento, ela também é pensativa por si, ela nos pede para pensar e o pensar não está restrito ao conteúdo visível, mas, se estende a articulação entre as várias possibilidades de representação. Nesse sentido, o filósofo Jacques Rancière sugere que a imagem é tripla. Nela coexistem o pensamento de seu criador, de quem a vê e um local entre eles, onde está assentada a própria indefinição da imagem, o não-lugar.

[...] uma imagem pensativa é uma imagem que contém pensamento não pensado [...] não [...] suscetível de ser atribuído à intenção daquele que a produz e que causa um efeito naquele que a vê, sem que este a ligue a um objeto determinado. [...] Falar de imagem pensativa é [...] falar de uma [...] indeterminação entre pensamento e não pensamento, entre atividade e passividade, [...] arte e não-arte (RANCIÈRE, 2012, p. 103).

Em um mundo cada vez mais imagético, por conseguinte, mais pensativo, “nunca a imagem se impôs com tanta força em nosso universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 209). Nosso banco visual nunca esteve repleto de referências como agora. Em se tratando de imagens midiáticas, a variedade não reflete necessariamente a pluralidade de discursos presentes nela. Pelo contrário, pode esconder discursos criando a falsa crença de diversidade e democracia de sentidos, mas, que repercute ideias igualmente homogêneas.

Pelo viés político presente nas imagens é importante entender o lugar que ocupam, como são lidas e quais leituras podem ser feitas através delas. Afinal, uma imagem “não é um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis” (HUBERMAN, 2012, p. 207) e carrega em si muito mais do que está posto diante dos olhos. Há de se considerar os aspectos subentendidos presentes no antes, no durante e no depois da imagem. Entendê-la no paradoxo de sua autonomia simultânea, na sua condição de componente de um emaranhado jogo social, onde se articula com outros elementos e também com outras imagens.

A ideia de resumir uma imagem à representação da realidade foi predominante por muito tempo. Um quadro, por exemplo, era tido como sendo apenas uma cópia de algo extraído da realidade e, como tal, não comportava espaço para a reflexão. Era a transposição de algo

concreto, existente no mundo de “verdade” para uma tela, onde não havia convite para o livre pensamento, o que limitava o papel do espectador a um simples observador. Mais ainda, o conceito de imagem concebida como obra de arte representativa implicava uma hierarquização já que por trás dela havia a escolha do objeto representado, de como se daria a representação e para qual público se destinava, aspectos que revelavam a dimensão política da arte.

A superação dessa visão enviesada da arte, de acordo com Rancière, se dá por meio do regime estético que mantém o aspecto político, enquanto possibilita novos modos de leitura, de ver e de sentir as imagens. Nesse sentido, a estética “implica no livre jogo da faculdade intelectual e da faculdade sensível” (RANCIÈRE, 2011, p. 6) e remete “a um regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento” (*Idem*, 2005, p.13).

Nas artes de reprodução mecânica como a fotografia e o cinema, a discussão estética é ainda mais pertinente pelo caráter “subversivo” que possuem e porque delas vêm boa parte de nosso acervo de imagens. Por esses meios, conseguimos ampliar o repertório e, conseqüentemente, a diversidade do nosso pensamento. Isso porque o fato de termos a possibilidade de pensar não nos coloca automaticamente no plano do pensamento. Pelo menos não no campo do pensamento sistematizado. Deleuze acreditava que a imagem poderia tocar diretamente o sistema nervoso sendo capaz de despertar o pensador adormecido em nós. As imagens também poderiam/podem tocar o campo do afeto, do sensível.

O cinema é um mecanismo que instiga a pensar, inclusive, aquilo que não sabíamos que seria possível de ser pensado, além de ser também um lugar que cultiva o pensamento, pois, é um local de transformação de mundo, um espaço de questionamentos.

[...] o cinema para Deleuze pode ser visto como campo de experimentação do pensar e uma forma extraordinária de pensamento. É possível não só pensar com o cinema, mas mostrar que o cinema pensa, inequivocamente por intermédio de seus realizadores. E mais que isso, que é possível fazer pensar através do cinema, pela profusão de suas imagens e de seus signos (VASCONCELOS, 2008, p. 155).

A variedade de pensamentos despertados pelo cinema advém não apenas do que está enquadrado, mas do que está fora do campo de visão. Esse é um grande trunfo do cinema, pois, “o enquadramento da câmera, como o da tela, circunscrevia os limites da imagem visível: ao desterritorializar a imagem, o quadro estabeleceu um agregado singular de elementos e relações que Deleuze chama de agrupamento, subconjuntos de um conjunto” (FLAXMAN, 2011, p. 25). Significa uma ampliação da abrangência de possíveis gatilhos de pensamentos porque nos leva além do que está no nosso campo de visão nos conectando à situações reais.

Nas cenas de *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*, enquanto a câmera foca o rosto de um trabalhador entrevistado, algumas vezes outros trabalhadores são mostrados ao fundo de modo desfocado, por outras vezes, temos presente um elemento não visível: o ruído da rotina da fábrica que segue no entorno. Durante o depoimento de um empregado acontece um desvio do olhar para outra direção ou um semi sorriso. A câmera não revela e o diretor tampouco fala sobre, mas para o espectador um pouco mais atento, essas reticências podem levar a outros lugares, despertar outras dúvidas: será que o depoimento dado pode afetar a relação com o colega ou o patrão? O riso esconde uma mentira ou absurdo dito? São perguntas que o “fora de campo” deixa que o espectador faça e busque a seu modo preencher essas lacunas.

Indagações como as apontadas nem sempre foram questões que circularam sobre o cinema, especialmente em sua origem quando foi concebido como instrumento científico para fins de pesquisa com imagens que tinham caráter documental. Desvirtuado de seu propósito precípua, os primeiros filmes que retratavam situações do cotidiano, cederam lugar a obras que tinham ares de verdadeiras, cujo trabalho consistia “não apenas de tentar captar o ‘real’ como ele acontece, mas de inventar uma realidade a partir da escolha da forma de filmar e da seleção dos planos a serem utilizados na montagem” (DUARTE, 2002, p. 26).

“Inventar a realidade” é uma das explicações possíveis sobre a ficção, que é uma das premissas cinematográficas. Mentira, ilusão, fingimento, fantasia são outras das conotações atribuídas ao termo. Em comum, todas elas possuem sentido negativo. É como afirmar que o cinema (e as imagens fotográficas) dispõe de seus recursos técnicos para subverter a verdade e/ou ludibriar o público. Entretanto, este é um argumento desarrazoado porque a ação de tomar a realidade por ficção não é um recurso utilizado apenas pelo cinema. Afinal, o que são nossos pensamentos se não ficção?

Ao nos debruçarmos sobre a ficção, não desejamos cair no embate do que é verdadeiro e do que é falso, especialmente porque já não se trata de duas máximas inquestionáveis, mas, um jogo de discursos. Pelo contrário, propomos entendê-las como recurso para organizar a realidade e questioná-la, como nos termos apresentados por Pellejero:

[...] a ficção é (pode ser) uma forma essencial de interrogar a realidade, de reflexionar sobre o que se oferece aos nossos sentidos e estabelecer nexos onde não existia nexo algum, pondo em jogo (questionando) as assunções que pesam sobre a nossa atitude natural em relação ao mundo, as formas habituais nas quais vemos e pensamos. A realidade – isso – responde por imagens. (PELLEJERO, 2016, p.27)

Por meio da ficção temos acesso a diversas leituras de mundo construídas a partir das variadas representações que se colocam em cena, “abrindo-nos à *multiplicidade incandescente* da existência, sem imagens preconcebidas de um saber, uma verdade ou uma razão a conquistar”

(Idem, p. 28). Nesse panorama, a ação de ficcionalizar possibilita o enriquecimento de experiências e conhecimentos, além de viabilizar a renovação de perspectivas históricas ao jogar luz sobre situações marginalizadas, tornando visíveis realidades invisíveis.

Nesse aspecto, mais do que contar histórias, a ficção estabelece rearranjos, realoca sentidos e reconstrói versões da realidade. É o campo de desestruturação de verdades uma vez que é espaço para uso das variações: de linguagens, de ordem de discurso, de modos de fazer e de pensar. Diante dessa possibilidade, quão rico pode ser conceber novas propostas de realidade por meio da ficção? Leite (2017, p. 30) defende que a ficção pode ser, inclusive, ferramenta educativa, ao “criar fissuras, lidar com o inesperado, fruir entre conteúdos e sensações, procurar pelo dado novo (dentro e fora da imagem), revelar aos olhos aquilo que não se vê [...] pode gerar um atravessamento singular no sujeito”.

Não significa que a ficção propõe engodos, mas, que é recurso para elaborar estruturas inteligíveis da vida (RANCIÈRE, 2005) sendo, então, meio de compreensão da realidade para pulverizá-la. Novamente em Leite (2017) encontramos argumento que pode ser estendido ao cinema, sobre novas formas de pensar a relação entre ficção e realidade:

[...] a fotografia sugere a inversão de perspectivas, a construção ficcional de narrativas. Realidades são inventadas e dispostas ao olhar curioso que confunde, nega, afirma, questiona e embaralha aquilo que vê. A arte fotográfica ficcionaliza verdades, por isso é complexa. Entre recortes temporais e espaciais, entre coisas que são visíveis dizíveis e aquelas que não conseguimos ver ou dizer, podemos propor novas relações entre realidade e ficção (LEITE, 2017, p. 28).

A dicotomia realidade e ficção é indissociável porque precisamos recorrer a meios tangíveis, como as imagens ficcionais, por exemplo, para organizar nossos próprios pensamentos e, por conseguinte, a realidade que nos permeia. Também é pelo artifício da ficção que materializamos as possibilidades do real. Rancière já decretava que “o real precisa ser ficcionalizado para ser pensado” (2005, p. 58). Entretanto, o autor alerta:

[...] Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade (RANCIÈRE, 2005, p. 58).

Na multiplicidade de suas versões, a realidade parece estar fragmentada. Então, a que realmente ela diz respeito? No dicionário *Oxford*, o termo é definido como uma característica do real; o que realmente existe; fato real; verdade. O real, por sua vez, também tem significação semelhante: que existe realmente; verdadeiro; que não é falso, ilusório ou artificial. As definições são fechadas em si e corroboram o sentido trazido por Pellejero (2016, p. 30), que afirma que a realidade é uma maneira de nos assentar frente “ao livre devaneio da imaginação

comum, à rebeldia da nossa imaginação, que está na origem de qualquer mudança” tal qual uma âncora que segura o imaginário no fundo da dureza da vida.

Podemos concatenar que a realidade diz respeito à própria condição humana e suas relações estabelecidas com o mundo concreto, moldadas dentro das condições sociais que estamos inseridos. Cada um de nós é capaz de construir sua própria âncora/realidade para lidar com aquilo que é visto, sentido, conhecido. Essa situação coloca a realidade num patamar de fluidez que comporta as vicissitudes humanas. Rancière explica:

[...] não há real em si, mas configurações daquilo que é dado como nosso real, como o objeto de nossas percepções, de nossos pensamentos e de nossas intervenções. O real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível (RANCIÈRE, 2012, p. 74).

À vista disso, retornamos ao cinema, como meio que viabiliza a fluidez da realidade por meio da ficção. Moura assevera que, no filme, a realidade se agiganta, tornando-se maior que a própria ficção, “e o questionamento de o que é real ou fictício se torna sem sentido” (2010, p. 58). Realmente, nas telas não cabe essa discussão. Toda a tecnicidade envolta pela “magia” do cinema faz com que o espectador seja capturado e tenha a sensação de ver no filme aquilo que lhe foi extraído da vida real. Além disso, investe a sua própria projeção do que é realidade na tela, o que colabora para garantir a percepção de real.

A lógica do cinema é uma lógica complexa como também são complexas as suas imagens. Eles não se resumem à mera representação do visível, isso significaria reduzi-las ao primeiro plano. A representação na imagem suporta e faz muito mais, abre caminho para “uma alteração que se instala numa cadeia de imagens que a altera por sua vez” (RANCIÈRE, 2012, p. 139). Uma imagem abriga uma relação de mútua contaminação entre produtor, produto e meio, além de abarcar condições, sensações que extrapolam a própria materialidade imagética.

No caso do documentário estudado nesta dissertação, a contaminação é explícita e até um argumento narrativo. Marcelo Gomes não apenas narra o documentário, colocando-se como um personagem, como também, confessa escolher cenas que remetem à sua memória de infância e confrontam com as imagens atuais de Toritama. Porém, numa cidade mudada e com a necessidade de organizar a lógica complexa do cinema, o diretor precisa articular suas sensações com a linguagem cinematográfica e, ainda, com a intenção narrativa. Essas variantes compõem a obra que ultrapassa o objetivo inicial de Gomes e fica à disposição da leitura do espectador.

Se a imagem, e aqui estou me atentando à cinematográfica, é mais do que representação, cabe um parêntese para abordar dois recursos imagéticos que também são utilizados nas artes mecânicas, fotografia e cinema, como artifícios de (re)apresentação da realidade, a

verossimilhança e a *imese*. Leite resume a diferença entre ambas explicando que: “a primeira é criada de modo mais flexível, se aproxima de um objeto real, é construída artificialmente, mas se assemelha ao real; enquanto que a segunda acredita capturar o real tal qual como o é – cópia (idêntica), sem alterações do real” (LEITE, 2016, p. 176).

As várias possibilidades de abordagem imagética são utilizadas pelo cinema para conectar o público e fazê-lo emergir na experiência cinematográfica, única para cada sujeito, na qual o letreiro que anuncia o fim do filme pode não ser literal, visto que

[...] ainda que publicada como produto final, está sempre aberta, à espera de leituras, conexões, (des)continuidades relacionadas ao cotidiano do espectador. Isso nos possibilita acessar o espaço das fronteiras. Nem isso, nem aquilo. O convite está justamente nas interfaces entre realidade e ficção (LEITE, 2016, p. 300).

Ao aceitar o convite de embarcar na viagem da realidade ficcionada, promovida pelo cinema, depois de vivenciar experiências capazes de tocar a subjetividade e/ou atravessar o nosso ser, enquanto espectadores, podemos não sair os mesmos de uma sala de cinema, das telas de nossos computadores ou mesmo diante da TV.

3.2 O “eu” atravessado pela ficção

Meu primeiro filme visto no cinema, *Super Xuxa contra o Baixo Astral*, uma típica história do *bem* contra o *mal*. A narrativa tinha a mocinha, o herói e o vilão supermalvado, além de ser um tanto atrapalhado. O cenário, atuações e efeitos especiais não eram dos mais críveis, bem à moda dos anos 1980. Isso, no entanto, não me impediu de mergulhar na história e ficar fascinada por ela. Tudo exibido naquele telão fazia parecer tão ‘verdadeiro’ que, como já mencionei, meu irmão ficou com medo ao ponto de não conseguir assistir a trama completa. Saiu do cinema antes do fim.

Com essa lembrança da minha infância, mesmo apresentando um enredo com história mirabolante sobre criaturas inexistentes ou situações inverossímeis, fico me perguntando sobre como o filme conseguiu me captar enquanto pequena espectadora no cinema? Temos inúmeros exemplos de títulos com essas características que são considerados obras-primas com sucesso de público. O que mostra que até na sua faceta mais fantasiosa e alegórica, a tecnicidade camuflada nas imagens do cinema pode operar o arrebatamento do público, “que arrasta nossos olhos e imaginação das margens da tela para o que está enquadrado” (FLAXMAN, 2011, p. 26).

Isso acontece porque, quer seja por meio de imagens fantasiosas ou daquelas mais plausíveis, o espectador, ao dispensar uma parte de seu tempo para ver uma obra, assume um compromisso tácito de credulidade. Sabe que diante de seus olhos estão imagens de reprodução

técnica e está ciente do cunho fantasioso da trama, mas, durante a exibição do filme ocorre um “acordo entre todos sobre a ilusão. Desta forma a narrativa diverte e distrai o público. As identificações estão presentes e não há problemas com isso, pelo contrário, elas produzem satisfação ao espectador” (SCHORN, 2011, p. 30).

A entrega do espectador à experiência cinematográfica é premissa fundamental para que o cinema atinja o espectador enquanto sujeito, penetrando a fundo em sua alma, se assim pudermos dizer. De acordo com Machado, o embarque na viagem fantasiosa das telas acontece de forma consciente e desejada:

[...] justamente porque o indivíduo “sabe” de antemão que o que se passa na tela é objeto ausente e que, portanto, ele pode viver suas emoções sem riscos de qualquer espécie, porque, ainda, tudo não passa, no fim das contas, de um “sonho”, é que ele pode precisamente alucinar as imagens e vivê-las com a intensidade de um acontecimento real. Isso é precisamente o que o mobiliza ao cinema e explica a sua entrega resoluta ao artifício do filme (MACHADO, 1997, p. 63-64).

O cinema nos toca de modo diverso do sonho e não apenas pela ordem lógica que geralmente as histórias possuem. Ele desperta uma percepção real, uma sensação de encontro com uma verdade, viabilizada por suas imagens. Ainda que na tela esteja apresentado um jogo de luz e sombras, um rastro da realidade, o espectador “incorpora o ponto de vista da câmera, investe de subjetividade as projeções da tela e, nesse ato de iluminá-las, interioriza as percepções” (*Idem*, p. 65). Desse modo, o que é sentido por meio das imagens cinematográficas pode ser lido como representação mental.

Contudo, a relação do espectador com o cinema não denota passividade. Primeiro, porque estar no lugar de espectador é uma condição natural para todos e que, paradoxalmente, também possibilita mudanças. Segundo, assistir a um filme já pode ser considerado uma ação ativa do sujeito, pois remete à contemplação do exterior. Significa fugir, mesmo momentaneamente, de si para se colocar em outro plano, disponível para ouvir outras vozes. E quanto mais contemplamos, mais podemos ser afetados por nosso objeto de contemplação e, portanto, nos modificarmos enquanto sujeitos.

[...] O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto (RANCIÈRE, 2012, p. 17).

Como espetáculo de natureza imersiva, o cinema atualiza o pensamento e desconcerta, ou melhor, inquieta o espectador. Quantas vezes nos pegamos reflexivos após uma experiência cinematográfica que mexeu com nossas estruturas e levantou questionamentos profundos? Posso arriscar em afirmar que em algum momento de sua vida, chegou a ficar por horas e até dias remoendo as sensações e/ou as provocações feitas por um filme. O cinema pode abrir fissuras na nossa sensibilidade, nos atravessar, inclusive promovendo mudanças bruscas na forma como vemos e levamos à vida.

Falo de experiências no âmbito do sensível. Experiências de caráter político, estético, ético e, como tais, capazes de despertar criticidade e mobilizar os sujeitos em torno de discussões sociais que estão às margens dos debates centrais. Além disso, seu formato proporciona grande alcance de público. É justamente por esses aspectos de sensibilização por meio da arte que o filósofo Walter Benjamin vê a construção de nova realidade, a experiência, que estaria perdida como ele explana em seu artigo *Experiência e Pobreza* (1987), pode reaparecer na relação com o produto cinematográfico.

Benjamin discorre sobre como a humanidade foi perdendo a experiência ao longo de sua história e caminhou rumo à barbárie cultural e à pobreza de transmissão de experiência. Para o autor, a Modernidade com seus avanços tecnológicos e mudanças sociais, fez desaparecer o vínculo com valores comunitários e familiares transformando as relações coletivas em mercadológicas. Isso desestabilizou os sujeitos, rompeu a distinção entre as vidas pública e privada, além de alterar a percepção sobre a individualidade. Esse cenário ocupou o lugar que pertencia ao intercâmbio de experiências.

Constatamos que a experiência apontada por Benjamin diz respeito à construção e ao compartilhamento de saber coletivo. Uma atividade do campo relacional, que envolve o outro. Lembremos das histórias que ouvimos ao longo da vida e, que por meio delas, aprendemos algo que não tivemos a vivência prática. Ou, ainda, das vezes que na observação do outro conseguimos captar algum ensinamento sobre regras sociais importantes no grupo em que estamos inseridos. Experiência é um exercício de observar e aprender significativamente com o outro e nas relações com as coisas.

Mas não somente. É também um “sair de si, ser arrebatado por um acontecimento e elaborar um pensamento na volta a si” (HILGERT, 2014, p. 51). Significa afirmar que somos atravessados pelas experiências vividas. Elas têm a capacidade de mexer com nosso eixo e, até mesmo, nos modificar. A experiência de cada indivíduo se concretiza na sua subjetividade, repercutindo nos modos como podemos afetar ou não outras pessoas.

Larrosa situa a experiência no campo da individualidade. Para ele, refere-se ao “que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece” (2002, p. 21). O autor explicita que há acontecimentos e saberes compartilhados que não podem ser denominados como experiência, justamente por não tocarem nossa subjetividade e não afetarem a gente de alguma forma. São apenas acontecimentos ordinários.

Ratificando a colocação de Benjamin sobre a pobreza da experiência, Larrosa atualiza os argumentos para o tempo da pós-modernidade e enumera questões que interferem na nossa capacidade de vivenciar experiências. O cenário de individualismo e perda de vínculos comunitários, apontado por Benjamin nas primeiras décadas do século passado, está ainda mais desfavorável, com um ritmo de vida mais acelerado, que dificulta que as experiências sejam vividas, sentidas em toda sua potência pelos sujeitos. No atual panorama, Larrosa avalia que “nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara” (2002, p. 21).

Como a primeira causa para a escassez da experiência, o estudioso aponta o excesso de informação. Ora, se a experiência é fruto do saber compartilhado com potencial para nos atravessar, a grande quantidade de informação nos afoga diariamente, não nos permite o diálogo, não nos dá espaço para a reflexão. Somos transformados em informantes e informados, com a necessidade de estarmos sempre abastecidos de novidades, sem necessariamente pensarmos sobre elas e vivermos a experiência.

A abundância de informação acarreta outro excesso: o de opinião. Afinal, quem está abastecido do que julga ser conhecimento sente-se no direito de externalizá-lo. E com isso, a experiência empobrece um pouco mais porque nos tira do lugar de aprendizes, superpovoando o palco de opinadores.

Outro motivo que enfraquece a experiência é a falta de tempo. O ritmo acelerado da modernidade se impõe sobre nossas vidas e subjetividade. Na velocidade 2.0 não conseguimos perceber as nuances dos acontecimentos que passam, tampouco permitimos que eles nos toquem. Os acontecimentos chegam até nós “na forma de choque, do estímulo, da sensação pura, na forma da vivência instantânea, pontual e fragmentada” (LARROSA, 2002, p. 23). São como água de rio que passam e não nos banhamos.

O excesso de trabalho é colocado como mais um fator para rarear a experiência. Para esclarecer esse ponto, Larrosa diferencia a experiência do trabalho, explicando que esse último remete ao saber oriundo da prática tendo, pois, um traço de mecanicidade. Ao contrário da experiência, ligada ao conhecimento e às coisas do sensível, pontuado anteriormente.

Em comum entre os quatro tópicos elencados pelo autor, podemos perceber a celeridade e o excesso como marcas de um tempo e de postura dos sujeitos perante a vida. Para vivermos a experiência precisamos de pausa, respiro, de estarmos disponíveis:

[...] requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (LARROSA, 2002, p. 24).

Como vimos no início dessa reflexão, um lugar que oportuniza a pausa necessária para vivenciar a experiência nos termos mencionados é o cinema. Isso tem a ver com o meio, que proporciona imersão, também diz respeito à postura do indivíduo, que se coloca aberto aos acontecimentos apresentados, ao saber partilhado. O espectador é perceptível à experiência cinematográfica. Envolto na atmosfera das imagens fílmicas, o sujeito moderno, acelerado e carregado de excessos, torna-se espectador como “sujeito do cinema, sujeito da experiência vivida, que é a projeção de um filme” (FRANÇA, 2010, p. 229).

A arte cinematográfica pode gerar uma experiência no âmbito sensível. Mas, admito que essa afirmação pode soar contraditória se considerarmos apenas a tecnicidade do cinema e sua natureza mercadológica. Machado (1997) explica essa aparente divergência, quando sustenta que na arte em geral e no cinema em especial, “havia já uma dimensão estética implícita” (p. 223). Ou seja, antes de ser técnico, o cinema é estético, traz novidade e respiro. É arte em sua essência.

Por outro lado, a estética cinematográfica é viabilizada por meio das intervenções tecnológicas. Os diversos recursos audiovisuais e de linguagem que constituem um filme, como narrativa, iluminação, enquadramento, estilo, entre outros, são ao mesmo tempo engrenagens tecnológicas que possibilitam a história ser contada, mas também extrapolam esse papel ao se transformarem, juntos, em um outro elemento que circunda toda a obra e que dela não pode ser apartado ou alterado porque a simples mudança em um deles acarreta em uma outra composição fílmica.

Essas particularidades do cinema fazem com que a experiência estética promovida seja diferente daquelas produzidas por outras manifestações artísticas, pelas várias camadas que possui, pela imersão e pausa que requer. Além disso, não se trata de uma arte de caráter verossímil ou mimético, com imagens reduzidas a “discursos ou enunciados histórico-sociais, referidos a um espaço-tempo real ou imaginado” (FRANÇA, 2010, p. 228.). Ela tem cunho

subversivo, provocativo e causa uma experiência sensível que passa pelo “combate aos dados figurativos que compõem o mundo, a doxa, o visível, o significante”. (Idem, p. 228).

A experiência estética vai além da forma: abarca o conteúdo artístico. No caso da estética contemporânea, o teor dos artefatos culturais não é apartado do ordinário; conversa com assuntos universais que pautam a vida social, que dizem respeito ao homem comum e à poética do cotidiano. Talvez um exercício de buscar enxergar a poesia no caos, um modo de interromper a aceleração da vida. No cinema, inúmeros são os exemplos de obras que, a partir de narrativas sobre temas banais, conseguem levantar discussões profundas junto ao público.

[...] São a nova ciência histórica e as artes da reprodução mecânica que se inscrevem na mesma lógica da revolução estética. Passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir de seus vestígios, é um programa literário, antes de ser científico (RANCIÈRE, 2005, p. 49).

É o que faz Marcelo Gomes em *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*, ao dar visibilidade a trabalhadores informais, que contam histórias simples de vida. Não há nada de extraordinário, nenhum feito grandioso realizado pelos entrevistados. Toritama também não se trata de uma cidade luxuosa, com grandes atrativos. O diretor está às voltas e nos conclama a olhar junto para a rotina cotidiana de quem trabalha ao mesmo tempo em que se diverte enquanto prega um botão ou rasga uma calça jeans. Por meio dessa estética do cotidiano, temos acesso às histórias que aos poucos são desveladas nas ruelas da cidade, do interior nordestino do Brasil para as telas de cinema de todo o mundo.

Não se trata de uma arte concebida para ser apenas contemplada, que versa sobre um super-humano dentro de um contexto elitizado e deslocado das discussões sociais, como acontecia até meados do século XVIII. Naquele ponto, a estética já antecipava sua proposta no nome: era entendida como Ciência das Belas Artes, ligada ao belo, acessível a poucos. Uma arte isolada da vida e das questões dos indivíduos. Mas, com as mudanças sociais advindas dos novos cenários político e econômico, essa noção deu lugar a novos debates e diferentes públicos.

Nesse dualismo entre a estética do belo e do ordinário, Lopes (2007) sugere tratar de uma estética da comunicação. Assim, o conceito melhor traduziria a arte e a experiência estética produzidas na contemporaneidade. Na perspectiva proposta pelo pesquisador, a hierarquização dos artefatos culturais já não faz mais sentido e eles precisam ser considerados também no seu valor comercial, não sendo isso um demérito que diminui o valor estético, mas uma condição intrínseca da vida contemporânea. No caso do cinema,

[...] essa estética reafirma a centralidade da reprodutibilidade técnica do audiovisual para pensar a arte a partir da segunda metade do século XX, de forma diferenciada de qualquer visão instrumental da comunicação, colocando-a na esfera da possibilidade de compartilhamento de experiência, não simples troca de informações (RODRIGUES, 2000), nem sinônimo de produção (FELD, 1994, p. 160-161, apud LOPES, 2007, p. 24)

A estética do cinema diz respeito a entendê-lo como arte, os filmes como obras artísticas que abordam temas cotidianos sendo capazes de alcançar a subjetividade dos espectadores, por meio do sensível. São características da estética contemporânea da comunicação, conforme apontado por Lopes (2007) e, como tais, as produções fílmicas carecem de estudos a fim de compreender como são construídas, principalmente, problematizando as experiências que podem despertar no público.

3.3 Sujeito, narrativa e experiência

No jornalismo, a ideia inicial de narrativa está atrelada à noção de gênero textual, uma modalidade de texto, um tipo de escrita de caráter informativo. Como tal, há técnica envolvida em sua produção... elaboração de pauta, apuração, contato com fontes, checagem da informação e, por fim, redação. Nesse contexto, a narrativa tem caráter descritivo, moldado em práticas universais com vistas a aproximar-se da maior imparcialidade possível. No entanto, há de se questionar a tecnicidade desse conceito, entendendo que a prática jornalística acontece dentro de uma realidade histórico-cultural, como problematiza Leal (2013):

Sendo o jornalismo um fenômeno cultural, suas regras e procedimentos são marcados por valores, características e percepções que o vinculam a tempos e espaços particulares. Seja numa perspectiva histórica, seja observando a diversidade das mídias informativas e suas notícias em diferentes países e realidades culturais, o jornalismo é um fenômeno marcado pela pluralidade. (LEAL, 2013, p.26).

Assim, é reducionista pensar na narrativa apenas como uma forma textual. Ela ultrapassa essa barreira: é “um modo de compreensão do mundo, de configurar experiências e realidades, de comunicar-se com o outro” (LEAL, 2013, p. 28). As notícias, expressões materializadas da narrativa jornalística, são formas de narrar a realidade, organizá-la e torná-la inteligível. Trata-se de um processo que envolve, é claro, dimensões ideológicas que orientam mesmo involuntariamente a condução da narrativa e também ditam o que é narrado e é omitido.

Sendo construída a partir de um emaranhado de inferências e mediações, a narrativa é uma forma primordial de linguagem e, como tal, expressa um sentido, uma direção. Gonzaga Motta (2013) discorre sobre o processo de construção de sentido da narrativa afirmando que “o

enunciado narrativo é uma *estratégia enunciativa* que visa atrair, envolver e convencer o interlocutor, trazê-lo para o jogo da co-construção compartilhada de sentidos (ainda que muitas vezes essa cooperação possa ser conflituosa)” (MOTTA, 2013, p. 11, grifo do autor). Temos uma ação (de narrar) que é feita para os pares e deles precisa para se completar.

Motta (2013) amplia sua discussão sobre narrativa para além do jornalismo e privilegia a enunciação, entendendo o processo de comunicação e a narrativa como dinâmicos, que ultrapassam as barreiras da obra e da notícia e envolvem as relações e os contextos externos que permeiam a sociedade. Como um radar, ao captar essas nuances e funcionamento sociais e enunciá-los, o discurso narrativo é organizado. Como resultado, a produção de significações e sentido às coisas afeta a sociedade.

Narrativa, transpassa outras formas de linguagem, de arte, de comunicação, muito além do jornalismo e também está presente no cinema. Sigamos o exemplo de Toritama: segundo relatos dos próprios moradores entrevistados em *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* é um lugar sem atrações turísticas que possam instigar o interesse de visitantes, excetuando, é claro, aqueles em busca de bons negócios no polo têxtil. Mas, no documentário, descobrimos trajetórias de vida ricas em sabedoria, superações e experiências únicas que podem despertar interesse alheio e afetar outros sujeitos. O ponto de embarque e a trilha que seguimos para conhecer as narrativas escondidas de Toritama são aqueles escolhidos, recortados e posteriormente (re)montados pelo diretor Marcelo Gomes.

A viagem cinematográfica a Toritama no documentário pernambucano é um exemplo de como o cinema acaba contribuindo com a formação do sujeito pela construção de narrativas e/ou por meio da experiência compartilhada. O cinema é um lugar potente para possíveis experiências formadoras (individuais e coletivas); espaço para saberes e vozes distintas dialogarem (dentro e fora do filme) gerando transformações permanentes no sujeito. É pelo contato direto com a imagem em movimento que nós, enquanto humanidade, temos aprendido a perceber a própria realidade de muitos modos.

No audiovisual a construção de um personagem, o cenário, a ambientação, o figurino, a maquiagem, a linha do tempo de uma história e outros elementos tecem o imaginário do espectador, convidam que ele adentre contextos diferentes dos seus e pense em pautas fora de sua agenda, especialmente se o circuito do filme é fora do eixo comercial ou de entretenimento. É o espectador, por meio de suas vivências, que dá sentido àquilo que acessa articulando as imagens e as narrativas com a própria vida, com modos de existir na contemporaneidade.

Com o crescimento cada vez mais exponencial das produções de audiovisual, é ainda mais intensa a potencialidade que essa arte tem em fomentar o pensar em aspectos da vida social e cultural das pessoas. Nesse movimento, o cinema acaba formando expressivamente ossujeitos, seja pela relação direta estabelecida com o filme e sua dramaturgia, seja pelos desdobramentos e afetações que ecoam por dias no corpo do espectador ao associar aquilo que viu com outras esferas da vida.

O cinema é uma arte que abre caminho para novas formas de sentir, de afetar e ser afetado no contato com a obra, perceber de modo sensível e até experimentar outras formas de ver o mundo e seus temas cotidianos. Podemos inferir que as produções audiovisuais, por meio de suas narrativas amparadas nos recursos da linguagem cinematográfica, são um modo de possibilitar a experiência dos sujeitos e enriquecê-la. É também, por meio das histórias apresentadas nas telas que temos um vislumbre das vivências/experiências coletivas e individuais traduzidas em produções audiovisuais.

Narrativa é conceito para compreensão da experiência e, por conseguinte, da afetação no espectador promovida pelo cinema. A explicação para a correlação entre ambas — narrativa e experiência— encontra-se nos apontamentos de Walter Benjamin (1987) que postula a primeira como lugar e alicerce da segunda. Segundo o filósofo, é aprendendo a ouvir histórias que passamos a narrá-las, já que é no intercâmbio da própria experiência ou da história relatada por outros que a narrativa se constrói. Narrar é, ao mesmo tempo, agir no mundo e o resultado dessa ação.

Outro traço relevante da narrativa benjaminiana é que ela advém da oralidade, da memória e da tradição e essas características revelam uma dimensão utilitária do narrar. Ela é meio de comunicar, repassar adiante um conselho, uma sugestão, um ensinamento prático calcado em experiências vividas, de modo compreensível, pois:

Ao conciliar aquilo que é disperso, ao dar ordem ao caos, as narrativas tornam a experiência humana apreensível, figurável, e, portanto, acessível, inteligível. A partir das histórias, apreendemos o mundo, a nós mesmos e aos outros. Mas só aprendemos a contar histórias tendo contato com elas, nos colocando primeiro na condição de escuta, de leitores, de seus interlocutores. Com isso, as histórias que nos contam passam a ser nossas, a dizer sobre nós, nossos mundos e os outros que neles habitam. (LEAL, 2013, p. 33)

A narrativa sustenta-se também em que se destina. Ela se cruza com as experiências vividas de quem viu/leu/ouviu, que acaba se tornando, também ele, um narrador capaz de dar nova roupagem ao relato que viu/leu/ouviu. Borges (2017, p. 64) complementa: “a experiência que é inerente à narrativa garante a esta uma redefinição de seu significado que é transcendente

e aberto, o que relaciona a memória ao tempo futuro, readequando aquela a este”. Caracterizando-se como um compartilhamento coletivo de saberes alicerçados na tradição, a experiência usa do suporte da narrativa para perpetuar-se ao longo das gerações, enquanto a narrativa possibilita que ela seja remodelada ao tempo presente e futuro, permitindo adaptar ao contexto e aos sujeitos.

Na interpelação entre tempos e sujeitos da narrativa, Benjamin sustenta que ela deixa marcas na experiência. Isso significa afirmar que renovamos as vivências individuais e coletivas a partir das histórias compartilhadas. É como um verdadeiro rastro deixado pelas experiências do passado impregnado nas narrativas do presente.

O rastro da narrativa surge em diversas formações no que relaciona a arte com a produção ordinária do cotidiano; no que renova a experiência, no que relaciona sua essência coletiva com a individualidade fomentada na modernidade. O cotidiano é, assim, o que motiva a recriação da escritura da narrativa em outros gêneros (BORGES, 2015, p.75).

Se o combustível para narrativa é a experiência, principalmente a coletiva, é justamente na possibilidade de novas leituras das experiências que Benjamin vislumbrou a continuidade da narrativa, em declínio em razão das transformações trazidas pela modernidade e seu ritmo acelerado de vida. Um dos principais alçozes da narrativa, conforme o estudioso, é o romance, cuja existência não necessita do compartilhamento com o outro. Enquanto o primeiro nasce, cresce e se sustenta na coletividade, o outro é uma atividade de criação solitária e recepção individual. Para além disso, a própria experiência foi se perdendo, ainda segundo Benjamin, ao passarmos de indivíduos sociais para sujeitos atomizados, perdemos o lugar de experienciar.

Se Benjamin viu a possibilidade de sobrevivência da narrativa através de novas leituras das experiências, o francês Paul Ricoeur (1994) direcionou sua discussão apoiando a narrativa na ideia de construção temporal. Para ele, o caráter temporal da experiência humana é o maior desafio da narrativa, tanto no aspecto de sua função estrutural como na exigência da verdade. Ou seja, a narrativa não funciona sem dominar a temporalidade; precisamos entender o caráter temporal da experiência para estruturar a função e a verdade da narrativa.

A tese que fundamenta o trabalho do autor é que “o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal” (RICOEUR, 1994, p. 15). Isso quer dizer que a narrativa fica cada vez mais significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal, pois quando o sujeito mede o tempo, o faz por meio da impressão ou percepção que tem dele. É a experiência impregnada na narrativa, por meio do tempo.

A partir desse entendimento, temos a narrativa ricoueriana como ato criador, de composição de intriga, fabulador. Assim, narrar é sintetizar fatos, lembrá-los, mencioná-los e articulá-los entre si, tornando-os compreensíveis e compartilháveis. Esse processo guarda algum grau de ficcionalidade, pois:

Ao produzir a intriga, ao agenciar fatos, a narrativa produz uma representação, uma imagem desses acontecimentos e daqueles ali presentes. No entanto, se narrar é agir, essa imitação é inevitavelmente criativa, pois não apenas oferece entendimentos acerca dos fatos como os articula de modo peculiar e próprio. Assim, a representação narrativa não é em momento algum espelhamento, reflexo, mas um gesto criador de realidades, de mundos, de entendimentos (LEAL, 2013, p. 35).

Ambos os autores voltaram-se às obras literárias como capazes de transformar e enriquecer a experiência humana, já que podem apresentar novas formas de leitura de mundo. Estendemos este entendimento ao cinema que, como já discutimos, propõe novas narrativas sendo também espaço de suscitar questionamentos, como é o caso do documentário pernambucano estudado nesta pesquisa e as categorias: trabalho e lazer e experiência e estética trazendo novas possibilidades de leituras sobre elas.



TONS DE JEANS E A DIVERSIDADE DO CINEMA

4. O CINEMA PERNAMBUCANO E O DUO REGIONAL/GLOBAL

Sou de Pernambuco sou
 Dos cafundó do mundo sou
 Estou por aqui estou
 Sou trabalhador
 (Silvério Pessoa)

Estou me guardando para quando o carnaval chegar é um produto pernambucano que trata de uma temática universal, mas que tem sua origem bem marcada nos sotaques e nas paisagens. A obra faz parte de uma leva de filmes e documentários produzidos no estado durante as últimas décadas. Traço aqui um panorama breve da filmografia pernambucana, dentro de um pontual retrospecto das produções do audiovisual nacional, destacando sua historiografia e os principais filmes lançados nos últimos anos. Na composição desse quadro também estão os principais diretores pernambucanos e a repercussão de suas obras, problematizando a dicotomia universalização x regionalização das temáticas. Por fim, volto a atenção às produções de Marcelo Gomes como forma de entender sua linguagem e os movimentos que propõe até a produção do documentário pesquisado nesta dissertação.

4.1 Conexões entre a história do cinema no Brasil e em Pernambuco

Talvez a característica histórica mais sobressalente e constante das produções em audiovisual do Brasil tenha sido a instabilidade em que se alternam períodos de grande produção com épocas de escassez. Desde o início de sua história no país, entre o final do século XIX e os primeiros anos do século XX, a produção cinematográfica brasileira já apresentava um número significativo de curtas-metragens voltados para o cotidiano da época e, até mesmo, longas-metragens de ficção. Porém, com a entrada maciça de filmes estrangeiros, em sua grande maioria norte-americanos, nos anos 1920, a quantidade de obras produzidas no Brasil teve um declínio considerável, só se recuperando com a criação da Companhia Atlântida, no Rio de Janeiro e da Companhia Vera Cruz, em São Paulo. Ambas foram de suma importância para o desenvolvimento técnico e formação de profissionais de cinema. Enquanto aquela se destacou pelas produções das chanchadas que conquistaram um grande público no país, a segunda teve um número menor de obras (DUARTE, 2002).

Nessa época, no estado de Pernambuco, o cinema começava a mobilizar produtores. Por ser centralizado na sua capital, o período ficou conhecido como ciclo do Recife. Com treze filmes de ficção produzidos no intervalo dos anos de 1923 a 1931, esse foi o primeiro grande movimento cinematográfico na história do cinema pernambucano. Com grande influência americana, as obras giravam em torno de temáticas descomprometidas e triviais, mas que se pretendiam sérias e modernas, ao contrário das chanchadas em voga no restante do país. “Os cineastas do ciclo faziam filmes provincianos, mas introjetavam na cidade uma tecnologia cosmopolita” (CUNHA FILHO, 2006, p. 26).

Passado o *boom* do ciclo do Recife, as produções no estado voltaram à constância nos anos de 1970, no denominado Ciclo do Super 8. Isso é quase 20 anos após a cinematografia brasileira apresentar sua nova vertente: o Cinema Novo, que tinha como maior característica a problematização da realidade social do país. Seguindo linha parecida, os filmes produzidos em Pernambuco tinham uma postura mais nacionalista, abordando questões sociais locais. Entretanto, assim como aconteceu com as produções da chamada “estética da fome” do Cinema Novo, os filmes da nova leva pernambucana também não agradaram ao público e o resultado foi um novo hiato nas produções de ambas esferas.

O cenário mudou no fim da década de 1990, com a criação de leis de incentivo à cultura e ao audiovisual que estabeleciam deduções de impostos sob investimentos em cinema. Nacionalmente, o filme *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati, é considerado o marco da retomada das produções cinematográficas. Em Pernambuco, o filme contemporâneo que abre essa nova onda é *Baile Perfumado* (1996), de Paulo Caldas. A partir dele, nas duas últimas décadas, o cinema pernambucano e nacional têm apresentado não apenas uma constância no número de produção como também uma variedade de temáticas com destaque para assuntos que repercutem problemáticas sociais.

4.2 Produções do audiovisual pernambucano

A consolidação no número de produções do cinema pernambucano foi e continua sendo possível graças a uma sucessão de políticas públicas promovidas pelos poderes públicos municipal e estadual. Essas ações tanto promovem a realização das obras como a formação de público. Além dos incentivos de ordem pública, a maneira colaborativa com que os filmes são feitos também favorece a cena local.

Com o percurso histórico-cinematográfico do cinema pernambucano percebemos que as produções seguiram em frente graças as articulações em grupos que partilhavam das

mesmas ideias, de cada movimento no decorrer da história. A partir do modo como esses grupos se articularam para a produção de um cinema autoral e da repercussão obtida pelas realizações desses grupos, configura-se os ciclos de cinema em Pernambuco (CORREIA, 2018, p. 422).

Desses arranjos entre cineastas resultam um conjunto de obras em relação à estética, a despeito de eventuais similaridades de temas. A primeira década após a retomada de produções cinematográficas concentrou filmes em que a crueza das imagens e da narrativa davam o tom das obras. Desse modo, elas “acabaram tendo suas próprias características em comum, com enfoque num regionalismo exacerbado (representado principalmente por uma espécie de sertão mítico), pelo grotesco e pelo folclórico local” (DUARTE FILHO, 2016, p. 179). Exemplos das produções desse período com essas características são *Cinema, aspirinas e urubus* (Marcelo Gomes, 2005), *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2006) e *Árido Movie* (Lírio Fonseca, 2007).

Já a partir dos anos 2010, os filmes pernambucanos mudaram-se para um cenário mais urbano, sem abandonar a marca do naturalismo, comum no cinema latino-americano e asiático, imprimindo a identidade pernambucana nas obras, quer seja pelos cenários, pela prosódia ou pela regionalização presentes. Com as premiações e o conseqüente destaque nos âmbitos nacional e internacional, o cinema pernambucano tornou-se, de certa forma, *mainstream*⁷, mas sem deixar de ser periférico, assumindo um viés realista em uma tentativa de representar os problemas locais.

É no pulsar diário da cidade e seus moradores que os cineastas vão buscar inspiração para seus trabalhos. Cabe ressaltar como a capital, Recife, é um perfeito exemplo de grande metrópole de um país em desenvolvimento. Ela “personifica” a desigualdade social, onde convive o crescimento urbano e a extrema pobreza, sendo, assim, um compêndio significativo das profundas dificuldades enfrentadas por moradores de países periféricos. Duarte Filho (2016, p.181) detalha:

[...] o cotidiano dentro de uma cidade caótica e polifônica como Recife, com suas contradições e seu “avanço” desmedido que engole seus moradores é a tônica dos novos filmes produzidos no estado. Para tal, essas obras dão atenção especial às miudezas e banalidades desse cotidiano, com ações parcas e narrativas aparentemente simples.

O movimento do cinema pernambucano de dar lugar e voz às histórias triviais e marginais do cotidiano faz parte de um levante que opera em outras regiões ditas de terceiro mundo, dentre elas, o Brasil. Shohat e Stam (2006) denominam esse conjunto de produções de “cinema terceiro-mundista” e tem conexão com o período do pós - Segunda Guerra, quando os

⁷Em linhas gerais, segundo Frédéric Martel (Mainstream, 2012), o conceito se refere à corrente cultural e/ou ideológica mais dominante.

impérios europeus entraram em colapso e os países de terceiro mundo emergiram. Entre as revoluções que se deram, uma delas foi no cinema, reformulado a política, a narrativa e a própria estética.

Tomando o cinema como um lugar possível de foco de resistência cultural frente a predominância do cinema estrangeiro, a indústria cinematográfica compôs processos de descolonização, de conscientização social e de luta política. As principais temáticas abordadas nas tramas eram a violência, a valorização da história dos povos originários e a opressão e desigualdade social, em um movimento de contracultura.

Numa segunda onda desse levante, as produções contemporâneas voltaram-se para discursos identitários, para povos marginalizados, para o periférico, ação que vai ao encontro das discussões dos Estudos Culturais, como vimos no primeiro capítulo. Dessa maneira, o deslocamento coloca ainda mais o cinema terceiro-mundista no âmbito da pensatividade, pois, as produções, refletem e questionam a realidade, mesmo que para isso precise negociar espaço, dialogar e se apossar de ferramentas e linguagens utilizadas pelo cinema norte-americano.

[...] talvez a característica mais relevante do cinema periférico contemporâneo seja justamente a maneira como ele se volta para a documentação do pequeno, do marginal, do periférico, mesmo que para isso se utilize de técnicas e formas de expressão (às vezes até equipe de produção) de origem central, metropolitana, hegemônica, marcando assim uma distância enorme da tradição cinematográfica terceiro-mundista dos anos sessenta. Ou seja, a diferença, a história e a identidade periféricas tal como representadas pelo cinema contemporâneo tornam-se peças constitutivas da tentativa de integração ao modelo capitalista global. A ideia de articulação periférica e da identidade nacional com uma roupagem “globalizada” nesses filmes não só faz parte do establishment, como mostra de forma muito clara o funcionamento do mercado cultural globalizado (PRYSTHON, 2007, p. 87).

Prova do argumento de Prysthon (2007) são as premiações e o reconhecimento conquistados pelas produções do audiovisual pernambucano, a despeito das dificuldades de inserção nos circuitos comerciais. Desde *Baile Perfumado* (Paulo Caldas, 1997), foram 81 filmes de longa metragem lançados por cineastas pernambucanos⁸, tendo como nomes de mais destaque Cláudio Assis, Hilton Lacerda, Paulo Caldas, Kléber Mendonça Filho e Marcelo Gomes. Destaco cinco dessas obras⁹ que são representativas das temáticas discutidas pelo cinema no estado, especialmente, após a retomada. São temas que passeiam por questões subjetivas que podem afetar qualquer pessoa e problemáticas universais discutidas sob a perspectiva regional. A escolha por esses títulos como exemplo do cinema pernambucano também se dá em virtude de se tratarem de obras premiadas nacional e internacionalmente.

⁸Filmografia disponível em <https://www.cinemapernambucano.com.br/>

⁹Lista de premiações disponível em <https://www.vitrinefilmes.com.br/>

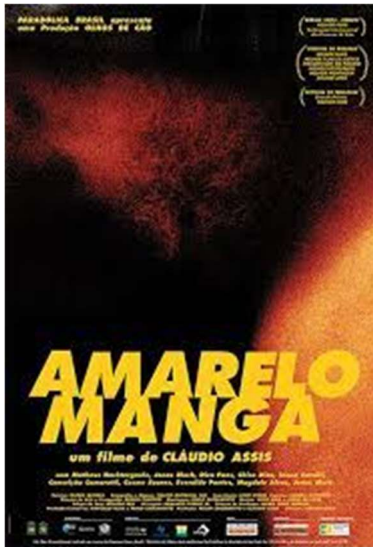


Figura 1: Amarelo Manga (2003)

FICHA TÉCNICA

Direção: Cláudio Assis

Roteiro: Hilton Lacerda

Produtoras: Olhos de Cães Produções e Parabólica
Brasil

Direção de Fotografia: Walter Carvalho **Produtores:** Paulo Sacramento e Cláudio Assis **Coprodutores:** Labocine Laboratórios Cinematográficos, Quanta Centro de Produções Cinematográficas de São Paulo; Global Media Properties, Inc.

Produção executiva: Marcello Maia e Paulo Sacramento

Direção de arte: Renata Pinheiro

Direção de produção: Maria Odete Parente

Montagem: Paulo Sacramento

Trilha sonora: Jorge du Peixe e Lúcio Maia

Sinopse: *Guiados pela paixão, os personagens de Amarelo Manga vão penetrando num universo feito de armadilhas e vinganças, de desejos irrealizáveis, da busca incessante da felicidade. O universo aqui é da vida-satélite e dos tipos que giram em torno de órbitas próprias, colorindo a vida de um amarelo hepático e pulsante. Não o amarelo do ouro, dos brilhos e das riquezas, mas o amarelo do embaçamento do dia-a-dia, e do envelhecimento das coisas postas. Uma amarelo-manga, farto.*

>> **Trailer** - <https://www.youtube.com/watch?v=KWYhfj-4-6o>

O longa *Amarelo Manga*, lançado em 2003, apresenta tipos do subúrbio recifense. Sujeitos marginalizados que convivem em situações grotescas e são apresentados de forma visceral e brutal. É uma produção contundente, focada nos personagens e que também dá protagonismo ao Recife da periferia e da dureza. A obra é um marco da estética crua que marcou o primeiro decanato da nova retomada do cinema pernambucano.

Premiado em sete categorias no 35º Festival de Brasília (2001): melhor filme em três segmentos (júri oficial, júri popular e crítica), melhor fotografia, melhor montagem, melhor ator (Chico Diaz) e prêmio São Saruê de melhor filme pelo jornal Correio Brasiliense; Melhor fotografia, no 7º Festival de Cinema Brasileiro de Miami (2003); Prêmio da Confederação Internacional dos Cinemas de Arte e Ensaio como melhor filme do Fórum do Festival Internacional de Berlim (2003) e outros dez prêmios no XIII Cine Ceará (2003) nas categorias:

melhor filme, melhor diretor, melhor ator, melhor atriz, melhor roteiro, melhor fotografia, melhor edição, melhor trilha sonora, melhor direção de arte e melhor figurino.



FICHA TÉCNICA

Direção: Paulo Caldas

Roteiro: Paulo Caldas, Marcelo Gomes, Manuela Dias e Xico Sá

Produtora: Camará Filmes

Direção de Fotografia: Paulo Jacinto dos Santos

Direção de arte: Moacir Gramacho

Montagem: Vânia Debs

Som: Marcelo Dalla e Valério Ferro

Sinopse: *Jéssica é uma adolescente que mora no interior nordestino. Ela presencia a ruína de sua família e decide ir para o Recife, onde acaba se envolvendo com o turismo sexual. Assim, ela conhece um turista de Berlim chamado*

Figura 2: *Deserto Feliz (2007)*
Mark e se apaixona por ele.

>> **Trailer** - <https://www.youtube.com/watch?v=HcFqQak9V9U>

Inicialmente ambientada no sertão pernambucano, *Deserto Feliz* (2007), filme de Paulo Caldas, conta a jornada de uma jovem que se desloca até a capital fugindo do abuso e lá é engolida pela violência urbana, que a leva para o caminho da exploração sexual, mas também do amor. Novamente temos aqui uma narrativa fílmica que toca em problemas graves e cruéis, de forma corajosa, sem verniz ao apresentar-se ao público.

O filme foi premiado com quatro Kikitos de Ouro no Festival de Gramado de 2007, nas categorias de Melhor Filme - Júri Popular, Melhor Diretor, Melhor Fotografia e Melhor Direção de Arte. Também ganhou o Prêmio da Crítica no Festival de Gramado de 2007.

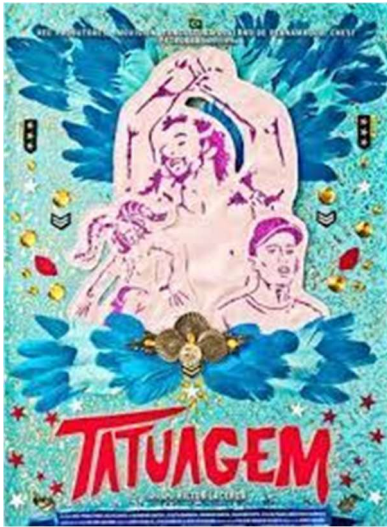


Figura 3: *Tatuagem* (2013)

FICHA TÉCNICA

Roteiro e Direção: Hilton Lacerda

Produção: João Vieira Jr., Chico Ribeiro e Ofir Figueiredo

Produção Executiva: Nara Aragão

Direção de Produção: Dedete Parente

Direção de Fotografia: Ivo Lopes Araújo

Montagem: Mair Tavares

Direção de Arte: Renata Pinheiro

Diretor Assistente: Marcelo Caetano

Edição de Som: Waldir Xavier

Produtora Associada: Malu Viana Batista

Sinopse: *Clécio Wanderley é o líder da trupe teatral Chão de Estrelas. Paulette é a principal estrela da equipe. Um dia,*

Paulette recebe a visita de seu cunhado, o jovem Fininha, que é militar. Encantado com o universo criado pela companhia, ele logo é seduzido por Clécio. Os dois engatam um tórrido relacionamento, que coloca Fininha em situação complicada: ele precisa lidar com a repressão existente no meio militar em plena ditadura.

>> **Trailer** - <https://www.youtube.com/watch?v=UwSX2SIHpEg>

Tatuagem (2013) vem discutir o amor em tempos difíceis. Mais ainda, vem retratar o amor entre dois homens durante a ditadura militar no país. O filme é um marco na discussão sobre liberdade sexual e afetiva, no seu conteúdo, e também no seu formato. O diretor faz uso da metalinguagem ao referenciar a arte como pano de fundo da história e adota uma linguagem crítica e irônica, o que traz singularidade não apenas pela forma de conduzir a trama, mas pelo ineditismo no cinema pernambucano.

A lista de prêmios que recebeu é longa e inclui o Kikito de Melhor Filme, no Festival de Gramado, além da Melhor Trilha Musical e Melhor Ator, no mesmo festival. Ganhou o Prêmio Especial do Júri - Ficção, Melhor Ator, Melhor Ator Coadjuvante, FIPRESCI de Melhor Longa Latino-Americano e Melhor Longa-metragem Ficção - Prêmio do Público no Festival de Cinema do Rio. Foi vencedor Prêmio de Melhor Longa-metragem Nacional no 57º Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte, de cinco categorias no 7º Festival de Cinema de Triunfo, ganhador do Mix Brasil Prêmio Coral de contribuição artística, do Festival de Havana, três prêmios no Festival de Punta del Este e o Prêmio Ibero-americano de Cinema Fênix.



Figura 4: *Boi Neon* (2015)

FICHA TÉCNICA

Roteiro e Direção: Gabriel Mascaro

Produção: Rachel Ellis

Produção Executiva: Rachel Ellis

Montagem: Fernando Epstein e Eduardo Serrano

Fotografia: Diego Garcia

Sinopse: *Iremar é um vaqueiro de curral que viaja pelo Nordeste, ao lado de Galega e a pequena Geise. Por onde passa Iremar recolhe revistas, panos e restos de manequins, já que seu grande sonho é largar tudo para iniciar uma carreira como estilista no Pólo de Confeccões do Agreste.*

>> **Trailer** - <https://www.youtube.com/watch?v=MVLBgO1RS4E>

Mais uma vez a temática LGBTQIA+ é pauta do cinema pernambucano, em um roteiro premiado. Dirigido por Gabriel Mascaro, o filme mostra a jornada do herói do protagonista e os desafios de ser quem é em um mundo que está se transformando. A cultura nordestina das vaquejadas que apesar de ter suas peculiaridades mostradas é apenas pano de fundo para um história de caráter universal: as angústias do ser humano e sua necessidade de pertencimento.

Recebeu os prêmios: Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, nas categorias Melhor Filme (Júri Popular), Ator, Fotografia e Roteiro Original. No Prêmio Guarani de Cinema Brasileiro levou Melhor Ator, Atriz Coadjuvante e Fotografia. Melhor Filme no Festival de Havana. Melhor Filme, Roteiro, Fotografia e Atriz Coadjuvante, no Festival do Rio. Troféu Especial do Júri na Mostra Horizontes, no Festival de Veneza e Troféu Plataforma, no Festival de Toronto 2015.



Figura 5: *Bacurau* (2019)
implacável?

FICHA TÉCNICA

Roteiro e Direção: Kleber Mendonça Filho & Juliano Dornelles

Produção: Emilie Lesclaux, Saïd Ben Saïd e Michel Merkt

Produtora Executiva: Dora Amorim

Direção de Fotografia: Pedro Sotero

Direção de Arte: Thales Junqueira

Montagem: Eduardo Serrano

Som: Nicolas Hallet

Sinopse: *Num futuro não muito longínquo, uma povoação de nome Bacurau, em pleno sertão brasileiro, some misteriosamente do mapa. Quando uma série de assassinatos inexplicáveis começam a acontecer, os moradores da cidade tentam reagir. Mas como se podem defender de um inimigo desconhecido e*

>> **Trailer** - <https://www.youtube.com/watch?v=1DPdE1MBcQc>

Lançado em 2019 por Kléber Mendonça Filho, **Bacurau** expõe a luta coletiva dos moradores de uma pequena cidade contra ataques orquestrados externamente. O filme fala de violência, mas também de força e resistência. Também é uma sátira ao preconceito regional e ao imperialismo estrangeiro.

Com ótima repercussão no mercado interno e externo, **Bacurau** venceu os prêmios do Júri do Festival de Cannes; Munich Film Festival; Festival de Cine de Lima (Melhor Direção, Melhor Filme e Prêmio da Crítica); Key West Film Festival (Prêmio do Juri de Melhor Filme Estrangeiro); Montréal Festival of New Cinema; Sydney Film Festival; New Zealand International Film Festival; Melbourne Film festival; BFI London Film Festival; Festival de Nova York NYFF; Vienna International Film Festival; 19º New Horizons IFF e Prêmio APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte (Melhor Filme e Melhor Diretor).

Como falamos, Marcelo Gomes faz parte do grupo de cineastas pernambucanos que vêm promovendo uma nova e constante onda de produções, desde os anos 2000. Ele trabalhou em alguns dos títulos mencionados acima, por isso, podemos encontrar algumas intersecções nos trabalhos feitos em Pernambuco. Mas, apesar da proximidade com o grupo, percebemos que cada obra contém a digital de seu diretor, que apresenta a temática a partir de sua perspectiva. A seguir, veremos mais trabalhos do diretor Marcelo Gomes.

4.3 A filmografia de Marcelo Gomes

Trabalhando com cinema desde o período da retomada da década de 1990, Marcelo Gomes faz parte do grupo de cineastas que segue produzindo filmes em Pernambuco e que, graças aos arranjos coletivos, é responsável pela repercussão positiva da cinematografia pernambucana. Seu nome pode ser encontrado nos créditos de obras como *Amarelo Manga* (2003) e *Baile Perfumado* (1997). Os primeiros trabalhos encabeçados por ele também contaram com a parceria de colegas como Cláudio Assis. Em seus anos de carreira, ele dirigiu onze filmes, sendo três curta-metragens e oito longas. Destes, não encontramos material na internet a respeito do longa *Os Brasileiros* (2000), os demais apresentamos breves sinopses e fichas técnicas.



FICHA TÉCNICA

Roteiro e Direção: Marcelo Gomes

Produção executiva e assistência de direção:
Cláudio Assis

Direção de Fotografia: Jane Malaquias

Direção de Produção e Arte: Luci Alcântara

Montagem: Vânia Derbs

Edição de Som: Nathália Rabczuk

Sinopse: *As diferenças culturais entre as várias gerações de integrantes do Maracatu rural, ritual afro-indígena que tem suas origens nos engenhos de açúcar de Pernambuco.*

Figura 6: *Maracatu, maracatus* (1995)

>> Disponível em- <https://www.youtube.com/watch?v=6HazO9iE5Us&t=145s>

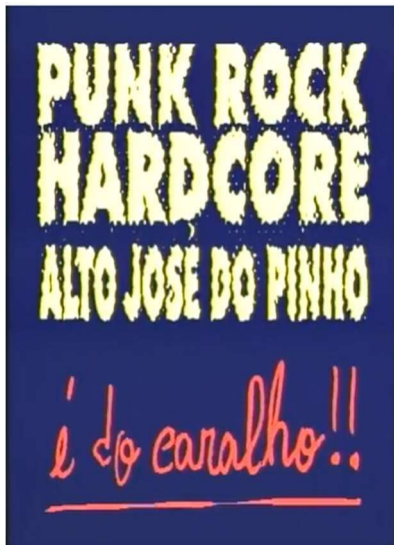


Figura 7: *Punk, Rock, Hardcore* (1999)

>> Disponível em- <https://www.youtube.com/watch?v=2evhocs-Cv8&t=4s>



Figura 8: *Clandestina Felicidade* (1998)

>> Disponível em- <https://www.youtube.com/watch?v=jaxbudiXK54>

FICHA TÉCNICA

Roteiro e Direção: Adelina Pontual, Cláudio Assis e Marcelo Gomes

Produção: Cecília Araújo

Direção de Fotografia: Marcos Molina

Edição: Natanarey Nunes

Sinopse: *O dia a dia dos jovens do Alto José do Pinho, bairro da periferia do Recife: como a música mudou suas vidas e a imagem do bairro, antes conhecido apenas por sua miséria e marginalidade.*

FICHA TÉCNICA

Roteiro e Direção: Beto Normal e Marcelo Gomes

Coordenação de Produção e Produção Executiva: Alcir Lacerda Filho

Direção de Fotografia: Jane Malaquias

Direção de Arte: Liz Donovan

Montagem: Vânia Derbs

Edição de Som: Eduardo Santos Mendes

Sinopse: *Baseado no conto homônimo de Clarice Lispector, o curta revela os fragmentos de infância e a descoberta do mundo pelo olhar curioso, perplexo e profundo da criança-escritora.*



Figura 9: Cinema, aspirinas e urubus (2005)

FICHA TÉCNICA

Roteiro e Direção: Marcelo Gomes

Roteiro: Marcelo Gomes, Paulo Caldas e Karim Aïnouz

Produção: Sara Silveira, Maria Ionescu e João Vieira Jr.

Direção de Fotografia: Mauro Pinheiro Jr.

Montagem: Karen Harley

Sinopse: *Em 1942, no meio do sertão nordestino, dois homens vindos de mundos diferentes se encontram. Um deles é um alemão fugindo da Segunda Guerra Mundial, que dirige um caminhão e vende aspirinas pelo interior do país. O outro é um homem simples que sempre viveu no sertão e que, após ganhar uma carona de Johann, passa a trabalhar para ele como ajudante. Aos poucos, surge entre eles uma forte amizade.*

>> Trailer- <https://www.youtube.com/watch?v=6V1PrhfqiA4>



Figura 10: Viajo porque preciso, volto porque te amo (2009)

FICHA TÉCNICA

Direção: Marcelo Gomes

Roteiro: Marcelo Gomes e Karim Aïnouz

Produção: João Vieira Jr., Daniela Capelato

Edição: Karen Harley

Sinopse: *Um geólogo é enviado para uma região isolada no Nordeste do Brasil para o levantamento de fontes de água, mas começa a sentir a sensação de abandono e solidão.*

>> Trailer- <https://www.youtube.com/watch?v=wn4ZBttHVuU>

FICHA TÉCNICA



Figura 11: *Era uma vez eu, Verônica* (2012)

Roteiro e Direção: Marcelo Gomes

Produção: João Vieira Jr. e Sara Silveira

Direção de Fotografia: Mauro Pinheiro Jr.

Produtora: Dezenove Som e Imagens Produções, Ltda.; REC Produtores Associados; Urban Factory.

Sinopse: *Recém-formada em medicina, Verônica atravessa um momento crucial em sua vida e questiona sua escolha profissional, seus laços afetivos e sua capacidade de lidar com a vida nova.*

>> **Trailer-** https://www.youtube.com/watch?v=3rGE0c0_vhM



Figura 12: *O homem das multidões* (2013)

FICHA TÉCNICA

Roteiro e Direção: Cao Guimarães e Marcelo Gomes

Direção de Fotografia: Ivo Lopes Araújo **Direção de Arte:** Marcos Pedrosa

Edição de Som: Marcos Moreira Marcos e Nelson Pimenta Soares Filho

Sinopse: *Juvenal é um maquinista do metrô em Belo Horizonte e Margô controla o fluxo dos trens. Ambos vivem em um estado de profunda solidão.*

>> **Trailer-** <https://www.youtube.com/watch?v=AzNEO45U5-4>



Figura 13: Joaquim (2017)

FICHA TÉCNICA

Roteiro e Direção: Marcelo Gomes

Produção: João Vieira Jr.

Direção de Fotografia: Pierre de Kerchove

Montagem: Eduardo Chatagnier

Edição de Som: Pedrinho Moreira e Moabe Filho

Sinopse: *A história do que levou Joaquim José da Silva Xavier, um dentista comum de Minas Gerais, a se tornar Tiradentes, transformando-se em um importante herói e mártir nacional que veio a liderar o levante popular conhecido como a Inconfidência Mineira.*

>> **Trailer-** <https://www.youtube.com/watch?v=xp-QoyX1E0>

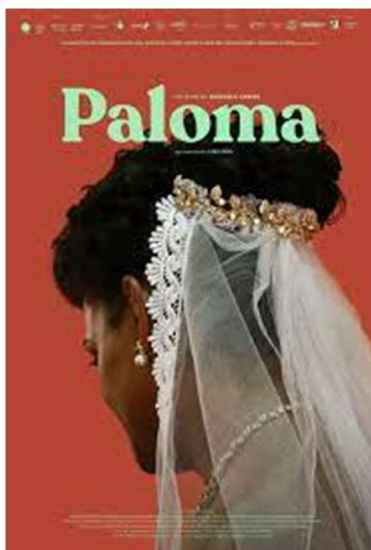


Figura 14: Paloma (2021)

FICHA TÉCNICA

Direção: Marcelo Gomes

Roteiro: Marcelo Gomes, Armando Praça e Gustavo Campos

Produção: João Vieira Jr. e Nara Aragão

Produtores Associados: Paula Cosenza, Caio Gullane e Fabiano Gullane

Direção de Fotografia: Pierre de Kerchove

Montagem: Rita M. Pestana

Direção de Arte: Marcos Pedroso

Sinopse: *Paloma é uma mulher trans que está decidida a realizar seu maior sonho: um casamento tradicional, na igreja, com seu namorado Zé. Ela trabalha duro como agricultora em uma plantação de mamão e está economizando para pagar a festa. A recusa do padre em aceitar seu pedido obriga Paloma a enfrentar a sociedade rural. Ela sofre violência, traição, preconceito e injustiça, mas nada abala sua fé.*

>> **Trailer-** <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=Ys3qs5X2Jds>

Como podemos ver, no início de sua trajetória como cineasta, Marcelo Gomes parece apresentar ou registrar a memória da cultura do estado, seja a tradicional, como no curta

Maracatu, Maracatus (1995), ou recém-despontada no cenário musical urbano, como em *Punk Rock Hardcore* (1998). Nesses dois exemplos também temos o diretor passeando pelo rural e pelo urbano, o que reforça a sensação de desbravamento que ele promove. Essas características conversam com o panorama das obras produzidas no final da década de 1990 pelo cinema terceiro-mundista, já mencionado.

Mesmo em obras que a priori não guardam semelhança com o conjunto de produções de Gomes, encontramos aproximações e marcas de estilo. As câmeras acompanham as protagonistas de *Clandestina Felicidade* (1998) e *Era uma vez eu, Verônica* (2012) nas suas andanças pelo Recife, em uma perspectiva intimista, que convida o espectador a passear junto. Como forma de melhor ilustrar essas similaridades, reuni os principais elementos das obras do cineasta que chamaram minha atenção, de modo a entender sua trajetória e melhor compreender a análise que seguirá no capítulo seguinte.

Cabe ressaltar que da lista de suas produções apenas duas não são ambientadas em Pernambuco: *Joaquim* (1997), um filme com a temática histórica do herói nacional Tiradentes, e *O homem das multidões* (2014), que dirige em parceria com Cao Guimarães e se passa em Belo Horizonte. Ainda assim, nesses enredos encontramos a impressão de Marcelo Gomes, que também pontuarei.

a) A constância do movimentar-se

Se há valorização da paisagem pernambucana e de seus elementos nas produções de Marcelo Gomes, também há a saída (passageira ou definitiva) dessa paisagem. Tudo é finito e seus personagens estão em constante movimento, em ruptura com alguma situação ou lugar. A transitoriedade da vida e das pessoas aparece como um componente comum e corriqueiro nas tramas; a vida para as personagens é fluida. Assim, as personagens do diretor são porque, em algum momento, se vão e se mexem. Até mesmo enquanto estão sendo entrevistados, como no caso dos documentários, os sujeitos continuam executando suas atividades.

E as razões para o ir e vir são muitas e passam por desde a busca por uma vida melhor, como a família que se muda para o Rio de Janeiro em *Clandestina Felicidade* (1998), ou pela procura da alegria passageira da festa coletiva, como faz a comitiva de brincantes de maracatu que se desloca para a zona rural a fim de dançar o folguedo, em *Maracatu, maracatus* (1995). É uma poesia cotidiana e subjetiva que, nos detalhes, mostra como os sujeitos estão dispostos a deslocarem-se em direção da felicidade, do novo.

O deslocamento aparece nas narrativas, nos diálogos das personagens que expressam o desejo de partir e no modo em que as películas são filmadas: constantemente, Marcelo usa a técnica da câmera no modo *travelling* que acompanha os movimentos das personagens e dão a sensação de continuidade, mesmo quando lentos, os movimentos de câmera passam a sensação de que a vida segue. Outro elemento imagético que também é marca desse deslocamento são as estradas retas e vazias que simbolizam continuidade e futuro e são, geralmente, mostradas a partir da perspectiva de quem dirige ou anda nela. Desse modo, independente de que a mobilidade seja feita nos carros, a pé ou de bicicleta, a nossa perspectiva, enquanto espectador, é acompanhar a viagem sob o ângulo de quem se movimenta e movimentarmos juntos.



Figura 15: Frame de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009)

Tais elementos podem ser vistos em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, que traz no seu título a perenidade da presença. Estradas são rotina na vida do protagonista, José Renato, e apesar da angústia com que viaja, em cada parada ele descobre histórias parecidas com as dele, que também podem ser parecidas com as do espectador. Neste filme a passagem de tempo é quase imperceptível, parece estar congelado nas cenas, na paisagem, na própria narrativa que é lenta, e querer fazer durar o tempo do próprio cotidiano. Mesmo assim, o protagonista e a vida seguem.

José Renato é geólogo, profissional dedicado a estudar as matérias que constituem a Terra, e que, mais do que ninguém, tem ciência do movimento constante e vital que nosso planeta realiza e que acontece nas profundezas deles, nas placas tectônicas. Inferimos, assim

que ele sabe que o movimento é parte constituinte da vida. Nosso protagonista resigna-se do ir e vir e enquanto se vai, observa. O seu movimentar-se é poético e contrastado com as pessoas que encontra de passagem, paradas, vendo a vida passar. Na solidão do seu deslocamento e nos eventuais momentos de angústia, ele conversa consigo mesmo, reflete divaga sobre a vida e está sempre acompanhado de seus pensamentos e do rádio, que traz alento e doses necessárias de pequenas alegrias, além da lembrança da sua amada.



Figura 16: Frame de Cinema, aspirinas e urubus (2005)

Além da vida na estrada de José Renato, na cinematografia de Gomes outro filme que evidencia a característica de deslocamento é *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), cuja premissa é sustentada na ideia de movimentação. Ele é um exemplar do estilo “filme de estrada”, uma trama que acompanha personagens em viagens. No caso do filme pernambucano, acompanhamos a viagem de um caixeiro-viajante pelo sertão nordestino, acompanhado de um alemão como carona. Além dele, outros caroneiros eventuais sobem na boleia do caminhão e compartilham experiências, sonhos, conhecimento de mundo... mesmo na estrada deserta de um lugar que parece esquecido e parado, o filme é um desfile de riquezas de histórias e de movimento.



Figura 17: Frame de O homem das multidões (2014)

Apesar dos dois exemplos anteriores serem de filmes com paisagens áridas e interioranas que parecem inóspitas e convidam a seguir, em obras totalmente urbanas também encontramos o movimento de deslocar-se. Esse é o caso de *O homem das multidões* (2014), ambientada na metropolitana Belo Horizonte. Talvez Juvenal, o protagonista, seja o mais contemplativo e parado das personagens de Marcelo Gomes. Em contraponto, ele é maquinista do metrô e passa os dias cercado do ir e vir dos passageiros. Consumido por sua solidão, é na multidão que ele encontra alento e se deixa levar pelo movimento da vida (dos outros) como uma fuga.



Figura 18: *Frame de Joaquim (2017)*

Também fora do cenário pernambucano, *Joaquim* (2017) apresenta um personagem conhecido da história do país, mas reconta sua trajetória com toques de ficção. Neste título, o herói é um militar que tem como missão a captura de contrabandistas. Por essa tarefa, deslocar-se e embrenhar-se na mata fazem parte de sua rotina. Porém, se na obra citada anteriormente, a paisagem urbana pulsa; aqui, estamos em um cenário rural que sintetiza calma para a vida agitada do protagonista. Imagens amplas mostram a imensidão da natureza e ressaltam a pequenez dos sujeitos. Os deslocamentos, em geral, são apressados e afoitos e feitos por um propósito maior: salvar a amada, defender a honra ou cumprir uma missão.

b) O cenário personagem

Das onze produções feitas por Marcelo Gomes ao longo de sua carreira, cinco são ambientadas no Recife. A cidade assume protagonismo, especialmente quando os entrevistados declaram seu amor por ela ou quando vemos o resultado da efervescência cultural que a capital sedia. Porém, Gomes não se furta de mostrar as imagens de uma cidade abandonada, que tem profundos problemas sociais. Vemos o Recife da área de classe média, em *Era uma vez, eu Verônica* (2012), e também o Recife dos morros, em *Punk, Rock, Hardcore* (1999). Dois cenários mostrados com naturalidade.



Figura 19: Frame de Era uma vez, eu Verônica (2012)



Figura 20: Frame de Punk, Rock, Hardcore (1999)

O cotidiano da cidade, os tipos comuns e o que é banalizado rotineiramente ganha as tintas da poesia nas telas. É o Recife com suas cores, sons, sabores e dissabores, com histórias e manifestações que são próprias de sua gente, mas, que podem reverberar em outras geografias e corações. As paisagens da capital, mais do que pano de fundo, são um alento, um refúgio para os personagens em momento de aflição. Como por exemplo, em *Era uma vez, eu Verônica* (2012) a heroína banha-se nos mares da cidade, vaga pela orla ou simplesmente passeia à ermo, encontrando o silêncio dos seus pensamentos na agitação da metrópole para extravasar a angústia que sente pela inquietude sobre seu futuro. Verônica percorre as ruas da cidade em transporte público (e mais uma vez temos o descolar-se) e também aproveita o carnaval, como típica recifense.

As comunidades também encontram lugar nas obras de Marcelo Gomes e são quase um personagem, como em *Punk, Rock, Hardcore* (1999). Ao subir o morro do Alto José do Pinho, o diretor embrenha-se nas ruelas do lugar para registrar a força do movimento de punk rock local. Lá, encontra uma comunidade modificada pela arte, com moradores orgulhosos em falar de pertencimento. Longe da orla e dos bairros ricos tradicionais, ele volta-se para os tipos comuns do Recife e para o cotidiano da comunidade, visto como um microcosmo social rico e vibrante.



Figura 21: Frame de Clandestina Felicidade (1998)

Como para Gomes, todos os pontos da cidade pulsam e podem ter beleza mesmo nas suas adversidades, sua câmera movimenta-se, em dados momentos, como se apresentasse a capital ao público, brindando a beleza e diversidade recifenses. Pelas lentes também podemos ter uma experiência imersiva, cuja sensação varia de acordo com o estado de espírito da personagem em cena. Em ocasiões de alegria, como nas cenas de carnaval de *Clandestina Felicidade* (1998), quando entramos na roda de foliões e brincamos com a garotinha, ou quando simplesmente fazemos um descomprometido e tranquilo passeio pelas ruas da cidade, em lentos movimentos de câmera.

c) A busca pela felicidade

Outra marca presente nas obras de Marcelo Gomes é a constante a procura por um estado de alegria, um contentamento, ou a realização de um sonho. Os personagens não se encolhem nas problemáticas da vida e continuam se permitindo sonhar, pensar em outra realidade melhorada, mesmo diante das dificuldades. Nesse estado de ânimo, há resiliência, fé, alegria, força e otimismo, mas também há fuga, nos sujeitos e nas narrativas trazidas pelo cineasta.



Figura 22: *Frame de Maracatu, maracatus (1995)*

Os motivos que geram expectativa de alegria são variados. A dureza da vida pobre da zona rural é esquecida durante as apresentações de Maracatu no curta *Maracatu, maracatus* (1995). Marcelo Gomes acompanha desde os preparativos para o grande dia da festa e mostra uma espera e uma preparação que por si só já trazem felicidades e orgulho a homens e mulheres. O colorido e pesado figurino é quase um troféu e a oportunidade de dançar o maracatu é a chance de ser protagonista por um breve momento, visitando (e sendo bem recebido) em lugares distantes. É uma alegria simples, genuína, vivida na coletividade e que preserva tradições culturais de antepassados.

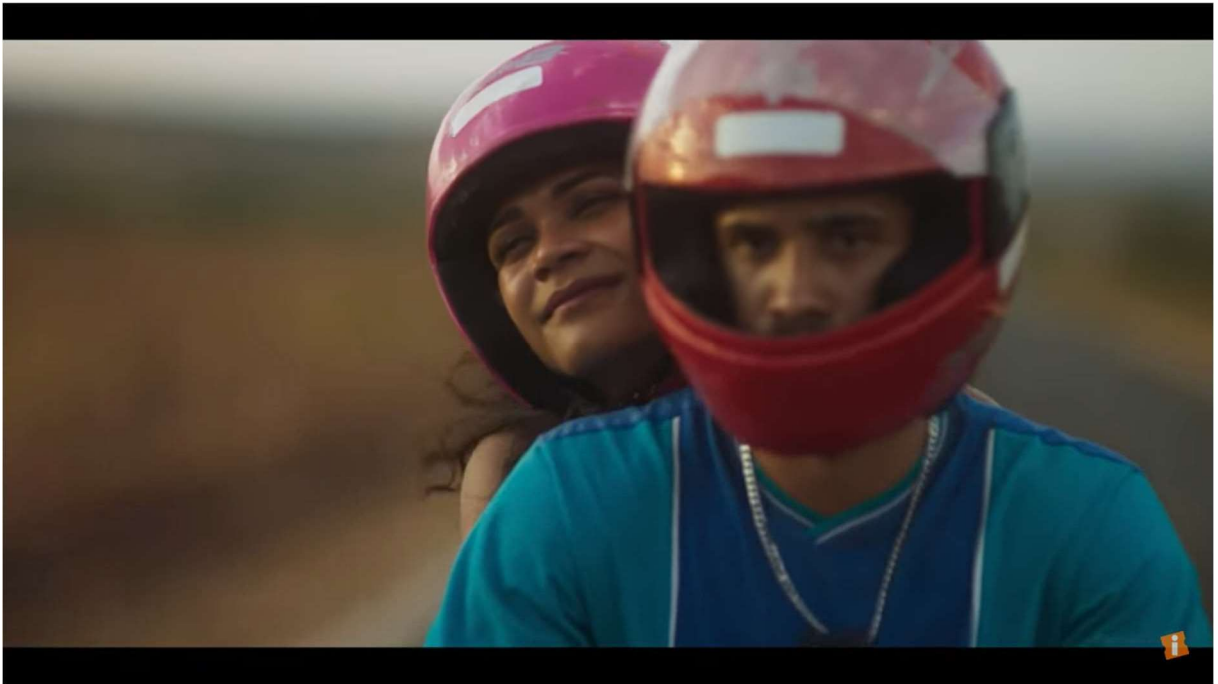


Figura 23: *Frame de Paloma (2021)*

Já em outra produção de Marcelo Gomes, a felicidade individual reverbera e representa os anseios de uma coletividade, como é o caso da personagem-título de *Paloma* (2021). Ela, uma mulher trans, se desloca para o interior, lugar onde nasceu, para realizar o grande sonho de se casar. Apesar da felicidade cotidiana materializada em uma família com relações saudáveis e amorosa, nossa protagonista deseja além, ela quer uma alegria que é subjetiva e só sua. Seu noivo a questiona o porquê da insistência pelo casamento religioso, mas Paloma tem trajetória e identidade próprias e não abre mão do que considera ser sua felicidade. O filme retrata a força e a leveza com que ela encara as adversidades do caminho até seu objetivo e é uma ode à perseverança do nordestino e sua contestação à lógica vigente.

Diante do exposto vimos que o diretor Marcelo Gomes costuma explorar os temas da transitoriedade dos sujeitos e da vida, na busca pela felicidade e no encantamento que parece ele próprio ter pelas suas paisagens, especialmente Recife, em suas produções. Essas temáticas influenciam as tomadas de cenas, escolhas do roteiro, cenário, figurino, paisagem e ambientação onde a filmografia será produzida. Este diretor já recebeu inúmeros prêmios e indicações de prêmios por dar visibilidade sobretudo ao estado do Pernambuco e suas questões políticas, econômicas, culturais e sociais, sempre prezando pela narrativa simples de um personagem comum, como se quisesse nos lançar para dentro das películas a ponto de protagonizarem o enredo de suas histórias.

Veremos que esses pontos destacados das produções de Marcelo Gomes também estão presentes no documentário *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* (2019), que sinaliza sobre os aspectos de pertencimento a um lugar, deslocamento, a fuga para uma felicidade breve, mas intensa, e resiliência às adversidades manifestada pelas pequenas alegrias do cotidiano. Como elencado anteriormente, esses tópicos se apresentam em menor ou maior grau em toda a filmografia do diretor, independente da temática abordada. No caso do documentário de 2019, também verificamos esses elementos mesmo se tratando de uma obra que aborda a dureza dos novos modos de organização de trabalho, como pontuaremos em detalhes no capítulo seguinte.



DETALHE: O ACABAMENTO DAS PEÇAS

5. AS MUITAS CAMADAS DE *ESTOU ME GUARDANDO PARA QUANDO O CARNAVAL CHEGAR*

Toritama cidade festiva,
Um pedacinho do meu Brasil.
Tú és jovem e hospitaleira,
Tú és a primeira diante outras mil.
Industrial, exportadora, muita beleza e clima feliz.
Toritama tão evoluída,
Se acha conhecida “capital do jeans”
(Adolfo Gonçalves de Melo e Emerson Petrimperni)

Trabalhar é um ofício necessário à maioria da população brasileira. A rotina de muitas jornadas de trabalho geralmente não contém coisas extraordinárias, especialmente se o labor estiver relacionado às categorias de quase subempregos. No entanto, todo trabalhador deseja por um descanso da lida diária. Ainda que seja para ficar em casa (a casa que, nunca é o lugar ideal para tirar uma folga, pois, como um organismo vivo é repleta de coisas por fazer), ainda assim, as pessoas anseiam pelas férias, o merecido descanso depois de tanto labor. O documentário *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*, de Marcelo Gomes, vem justamente jogar luz sobre esse tema que, aparentemente, é tão comum.

Nesta seção, tomo o documentário como forma para pensar algumas categorias: a) trabalho e lazer e b) experiência e estética anunciadas anteriormente. Cada uma dessas categorias traz perspectivas teóricas que dialogam com as discussões apresentadas e, ainda, buscam ampliar a reflexão com outros autores. Além disso, duas perspectivas interessam: a) trazer memórias de minha vivência como frequentadora/consumidora dos produtos de jeans produzidos em Toritama e, ao mesmo tempo, tentar me distanciar deste ponto de vista para b) analisar essas categorias enquanto pesquisadora. Paralelamente trago *frames* do documentário para problematizar algumas passagens olhando para elas de modo técnico, descritivo e reflexivo.

A opção por *frames* para basear as discussões vem da compreensão de que mesmo uma imagem congelada no cinema guarda uma dimensão de possibilidades e é capaz, em sua profunda singularidade, de instigar pensamentos e quebrar paradigmas. Além disso, o *frame* convida quem vê a refletir, “ver sabendo-se olhado, concernido, implicado. E, contudo, mais: parar, manter-se, habitar durante um tempo nesse olhar, nessa implicação. Fazer durar esta

experiência. E logo, fazer dessa experiência uma forma, depreender uma forma visual” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 215). É uma estética que resgata o afetivo e possibilita uma experiência contemporânea.

5.1 O “ouro azul” do agreste pernambucano



Figura 24: Estou me guardando para quando o carnaval chegar (2019)

FICHA TÉCNICA

Direção e Roteiro: Marcelo Gomes

Produtoras: Carnaval Filmes, Rec Produtores Associados, Misti Filmes.

Direção de Fotografia: Pedro Andrade

Produtores: João Vieira Jr., Nara Aragão

Coprodutores: Chico Ribeiro, Ofir Figueiredo, Ernesto Soto, Marcelo Gomes

Produção executiva: João Vieira Jr., Ernesto Soto

Montagem: Karen Harley

Som: Pedro Moreira, João Lucas, Lucas Caminha

Música: O Grivo

Direção de Produção: Karina Nobre, Luna Gomides

Assistência de Montagem: Gustavo Campos

Sinopse: *Na cidade de Toritama, considerada um centro ativo do capitalismo local, mais de 20 milhões de jeans são produzidos anualmente em fábricas caseiras. Orgulhosos de serem os próprios chefes, os proprietários destas fábricas trabalham sem parar em todas as épocas do*

ano, exceto o Carnaval: quando chega a semana de folga, eles vendem tudo que acumularam e partem para praias paradisíacas.

>> Trailer - <https://www.youtube.com/watch?v=zNAmtxJNe6o>

Gilles Deleuze (2007, p. 192) diz que “a imagem cinematográfica deve ter um efeito de choque sobre o pensamento e forçar o pensamento a pensar tanto em si mesmo quanto no todo”. Coadunado com este movimento. A escolha deste longa-metragem é pertinente por tocar em questões quase invisibilizadas socialmente que aqui ganham nova projeção. Por se tratar de um documentário sobre um contexto muito específico de uma região brasileira (quase desconhecida para alguns) e que dialoga com questões universais, a obra já recebeu indicações, menções e prêmios.

Fora do país, no ano de seu lançamento, em 2019, *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* foi exibido no criterioso Festival de Berlim, durante a Mostra Panorama; no *Chicago International Film Festival*, nos Estados Unidos, onde recebeu Menção Especial; no *Sheffield Doc Fest*, do Reino Unido; no espanhol *Valladolid International Film Festival*; no *Docaviv International Documentary Film Festival*, em Israel; e no *International Documentary Film Festival Amsterdam (IDFA)*, na Holanda.

Em território nacional, a trama também teve uma boa recepção por parte da crítica e garantiu a participação em importantes eventos cinematográficos. Em 2019, na 24ª edição do festival *É tudo verdade*, o documentário conquistou o Prêmio da Crítica, entregue pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine), a Menção Honrosa, do Júri Oficial, e a Menção Honrosa, do Júri da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD-SP). Ainda em 2019, o documentário foi selecionado para a Mostra Olhares Brasil, do *Olhar de Cinema – Festival Internacional de Curitiba*. Em 2020, a participação nos festivais continuou: concorreu na categoria Melhor Documentário no *Prêmio Guarani de Cinema Brasileiro* e foi vencedora do *Grande Prêmio do Cinema Brasil* e da *Mostra Sesc de Cinema*, ambas como melhor documentário.

A campanha bem-sucedida do documentário no circuito de festivais de cinema nacionais e internacionais, ajuda a ventilar a obra. Esse tipo de evento é um importante mecanismo da indústria não apenas por ser um local de debates e discussões como também um meio de divulgação dos trabalhos, primeiro, entre os formadores de opinião; depois, entre o público em geral. Como uma espiral, a temática vai ocupando novos espaços e disseminando a diversidade

de pensamentos, impulsionada pelo formato do cinema e pela repercussão da participação nesses eventos.

Leal (2008) ratifica a importância dos festivais como uma eficiente vitrine para a difusão das obras. Ele enumera uma série de benefícios promovidos por esse tipo de evento, especialmente para produções locais frente a hegemonia das obras estadunidenses e europeias, como:

[...] ampliar o acesso do público às produções nacionais; formar novas platéias; criar modelos alternativos de exibição; estimular o surgimento de novos talentos e a produção de novas obras; promover intercâmbio com a cinematografia estrangeira; estimular a discussão nos seminários e workshops; abrir espaço para a realização de negócios; garantir a presença dos filmes brasileiros no exterior; inserir, expandir e consolidar o mercado para o produto nacional tanto no Brasil quanto fora do país (LEAL, 2008, p. 11).

Além da repercussão positiva entre a crítica em eventos especializados, *Estou me guardando para quando o Carnaval chegar* conseguiu um feito um tanto incomum entre os documentários brasileiros e esteve disponível no catálogo do maior serviço de *streaming* mundial, a Netflix, no período de outubro de 2019 a novembro de 2022. No primeiro trimestre de 2022, o serviço possuía 221,6 milhões de assinantes em todo o mundo¹⁰, sendo uma grande vitrine em termos de alcance, a despeito da armadilha dos algoritmos, que podem esconder o conteúdo entre os milhares disponibilizados pela plataforma.

Fato é que a projeção propiciada pelos serviços *on demand* e pela Netflix, em especial, ajuda a pulverizar as ideias e provocar pensamentos a partir do conteúdo da obra, em um público maior além de alcançar lugares e pessoas muito distantes da realidade retratada, provocando fissuras na homogeneidade cultural.

[...] a importância desse fenômeno é tremenda quando se leva em consideração que vivemos em um cenário marcado historicamente pela homogeneização cultural, apesar de todos os movimentos locais de resistência. [...] Hoje, no entanto, os maiores fluxos globais de mídia ocorrem pela internet, com a popularização de plataformas como o YouTube, o Facebook e a Netflix (PENNER e STRAUBHAAR, 2020, p. 143).

E é também na internet que, por meio das resenhas críticas, às produções cinematográficas são divulgadas e debatidas não somente por pesquisadores especializados, mas, por internautas entusiastas da sétima arte que conseguem ampliar as discussões temáticas, inclusive sobre tópicos que não estão no primeiro plano da trama. Um exemplo concreto de

¹⁰ Disponível em: <https://www.istoedinheiro.com.br/netflix-falta-de-series-de-qualidade-e-filmes-pop-pode-derrubar-ainda-mais-numero-de-assinantes/>

como o filme é uma obra aberta que atinge os espectadores de forma diversa lançando espaço para a continuação da reflexão e seus desdobramentos.

Nas críticas e resenhas disponibilizadas na internet, cada autor, à sua maneira, reflete sobre as escolhas do diretor Marcelo Gomes trazendo informações sobre os temas, apresentando dos, citando leis concernentes às questões da obra, além de perspectivas distintas sobre os assuntos expostos. Os textos ampliam a experiência promovida pelo filme ao compartilharem análises que podem se mesclar com a experiência do espectador, seja como contraponto e/ou ratificação.

Ademais, apesar do lançamento recente, o documentário de Gomes já foi objeto de estudos acadêmicos, sendo tema de alguns artigos e capítulo de livros publicados. Na busca pelo título da obra na página Google Acadêmico¹¹, as publicações encontradas versam, principalmente, sobre a temática do trabalho, sob a perspectiva de diferentes áreas do conhecimento, como Administração, Sociologia, Educação e Psicologia. Os escritos usam o documentário como exemplo para ilustrar as discussões e/ou fazer conexões com outros modos de trabalhar, a exemplo da uberização e das Tecnologias da Informação e da Comunicação (TIC's).

Em Trabalho e Subjetividade no documentário “Estou me guardando para quando o carnaval chegar” (CARDUNER e ALVARENGA, 2021), por exemplo, os autores traçam uma reflexão teórica sobre a obra do ponto de vista da relação entre o modo de organização do trabalho e a subjetividade dos trabalhadores. Após fazer uma breve contextualização dos modos de trabalho no capitalismo, o referido texto passa a pontuar passagens do documentário e trechos das falas dos entrevistados para demonstrar como a dinâmica da cadeia produtiva de Toritama segue a tendência mundial do trabalho mais flexível e informal visando maior produtividade, comprometendo, em contrapartida, o tempo livre do trabalhador.

Já em consulta pelo título do documentário ao Banco de Teses e Dissertações¹², foram encontrados dois trabalhos que usam a obra de Marcelo Gomes como ilustração do desenvolvimento da pesquisa: Costurando histórias: o papel da montagem no cinema documentário contemporâneo (2022), de Tainá Moraes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, e O sentido do corte e da sua negação : reflexões sobre a montagem no documentário brasileiro contemporâneo (2022), de Daniel Ifanger, da Universidade Estadual de Campinas. Ambas discorrem sobre a montagem no cinema documentário, importante etapa na produção

¹¹ Pesquisa realizada em 13 de jan de 23

¹² Pesquisa realizada em 13 de jan de 23

cinematográfica. Desse modo, nenhum dos trabalhos encontrados é conduzido nos mesmos termos que este, fazendo relação ao cinema como artefato cultural estimulador do pensamento dos sujeitos.

Bem, posto isso, dois pontos me chamam atenção na sinopse oficial de *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*: trabalho e carnaval. Desde o título vemos o destaque para a questão do carnaval. Este evento é o ápice, a glória tão desejada pelos trabalhadores de Toritama e confesso, enquanto leitora, que parece ser uma espera ansiosa por toda a cidade. A sinopse dá a entender que a espera é exaustiva e o trabalho em Toritama é gigante em números de produção. Ao assistir ao longa vemos que também existe um desgaste físico e emocional dos trabalhadores. Como não poderia deixar de ser, ambos — título e sinopse — descrevem de modo antecipado o teor da obra.

Desde a primeira cena, somos guiados pelas ruas de Toritama entremeadas às memórias do diretor e roteirista Marcelo Gomes. Ele confronta suas recordações da cidade pacata de sua infância com economia predominantemente rural com a atual que efervesce nas facções de jeans. Ao interpelar trabalhadores e moradores da cidade, o diretor exhibe ao público um cenário diferente da imagem que guardava anteriormente: a cidade é habitada, agora, por trabalhadores, que na informalidade e na precariedade das condições de trabalho, buscam incessantemente a riqueza com o “ouro azul”. O ritmo taylorista¹³ das casas fábricas, faz com que as pessoas nos locais de produção, tenham um custo, uma espécie de valor-hora de trabalho, valor-peça-de-jeans produzido que é dito pelos entrevistados ao longo da trama. Por outro lado, esses trabalhadores se orgulham de serem seus próprios patrões.

Por uma hora e doze minutos, o espectador assiste pessoas simples se entregando quase que devotamente ao trabalho. Na montagem do documentário, os respiros do cansaço visível são dados pelo diretor, por meio de suas lembranças, memórias de quem também conheceu uma Toritama anterior ao ciclo do jeans. A pausa na rotina das fábricas é tão curta no filme quanto na vida; somente durante quinze minutos conseguimos acompanhar o descanso de alguns trabalhadores. Esta pausa acontece no período carnavalesco, o clímax do descanso. Mas, para conseguir aproveitar o feriado, muitos deles têm que se desfazer de pouco dos bens materiais

¹³ De acordo com Idalberto Chiavenato (Introdução à teoria geral da administração, 2003), o taylorismo trata-se de uma forma de organização da produção industrial que prima pela maior produtividade pelo menor custo, na qual o trabalhador desempenha uma única função da cadeia produtiva, de forma repetitiva, com rígida divisão de tarefas. Na busca por uma produtividade ainda maior, foram introduzidas técnicas para uma produção mais rápida e barata. Essa técnica foi nomeada como fordismo. Outro modo de produção industrial é o toyotismo, no qual há pouca divisão de tarefas e o trabalhador conhece várias etapas da linha de produção.

que dispunham, já que o dinheiro ganho no trabalho extenuante não parece ser suficiente para arcar com os dias de folga.

A realidade do empreendedorismo atinge diversas pessoas nesta cidade tão interiorana e acaba fazendo parte do sonho de muita gente, expondo como as garras do capitalismo alcançam lugares improváveis até mudar a rotação de um sistema social que parecia consolidado. Como o tema do trabalho é universal, pode tocar outras realidades em qualquer lugar do mundo, não é surpresa que o documentário tenha ecoado e virado pauta para críticas especializadas, provocando amplas discussões sobre os temas levantados na trama. Assim, tento problematizar a primeira categoria elencada a partir do documentário, em torno do duo: trabalho e lazer.

a) Trabalho e lazer

O trabalho pode ser estudado e definido sob as mais diferentes perspectivas e áreas de conhecimento. Porém, como já citado, não temos a pretensão de discorrer sobre tal conceito teoricamente, mas somente percebê-lo a partir das impressões do documentário. Entretanto, é importante ressaltar a relevância do trabalho para os sujeitos e como este possui nuances que reverberam na subjetividade e na sociedade, bem como é um reflexo desses.

É fundamental destacar que a dimensão essencial de análise do trabalho é invisível aos olhos. Ela é formada pela subjetividade. Nela estão inclusas nossas vivências de afeto, de sofrimento, de dor, de prazer. Nada disso pode ser medido com tanta exatidão quanto como se mede a temperatura, a intensidade de um som e o peso de uma estrutura de concreto (CARDUNER e ALVARENGA, 2021, p. 77).

Assim, o trabalho é mais do que uma simples tarefa remunerada; ele traz em si indícios de organização e dinâmica sociais, revelam arranjos e jogos de poderes, bem como impactam na própria subjetividade dos trabalhadores. Compreender os direcionamentos que tomam os modos de organização de trabalho é buscar entender os rumos da sociedade. Ademais, em um panorama de cargas prolongadas de serviço, também podemos inferir que o trabalho pode enfraquecer a sensibilidade dos sujeitos e até dificultar o surgimento de outras sensibilidades possíveis. Nesse aspecto, também é necessário problematizar o lazer, o tempo de descanso, do ócio.

A procura incessante pela riqueza (ou seria por uma melhor qualidade de vida?) sacrifica o ócio quando o trabalho invade as casas e desaparece o limiar entre o trabalho e o descanso. Em uma sociedade que exalta a produtividade e que tem como uma das máximas, o lema “o

trabalho dignifica o homem”, assistir às cenas do documentário leva a muitas reflexões. Porém, não tenho a pretensão de esgotar a discussão em torno das categorias *trabalho* e *lazer*, até porque muito já se foi dito e pensado sobre elas. O que apresento aqui são minhas impressões primeiras, sensações e atravessamentos tomando o documentário como artefato para pensar.

Para fazer isso, duas personas dialogam em mim: a *visitante* eventual de Toritama que fui por algum tempo e a *pesquisadora* que problematiza as questões abordadas e busca analisar as imagens e a narrativa construída pelo documentário e o que elas podem provocar no espectador. Ciente que ambas são fagulhas escolhidas pelo diretor para retratar uma fogueira maior que é a problemática que, certamente, coabita a cidade e afeta a vida de seus moradores. Ou, nos termos de Pellejero (2016), a ficção de Marcelo Gomes faz “proliferar uma série de mundos possíveis, isto é, colocando em variação as representações do que tendemos a denominar o mundo real” (p. 25).

Minha experiência como trabalhadora sempre se deu no serviço público. Passei pelas três esferas do executivo tendo estabilidade na jornada de segunda a sexta-feira, horários definidos e férias garantidas. Por isso, sempre me inquietaram os trabalhadores em jornadas não convencionais de emprego, que trabalham em condições diversas enquanto outras pessoas descansam. As feiras que começam de madrugada e continuam dia adentro, comuns em polos têxteis como o do agreste pernambucano, são cenários comuns neste tipo de emprego. Nas bancas e lojas desses lugares, impressionam a quantidade de compradores — muitos deles com suas próprias jornadas extenuantes de “sacoleiros” —, além do cansaço visível dos vendedores e sua ânsia pelas vendas. *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* revela que a feira é a etapa final de um ciclo que consome os trabalhadores em toda a cadeia produtiva das casas fábricas às vendas e, posteriores, revendas do jeans para além do limite territorial de Toritama.

No documentário, os personagens explicam a entrega devota ao trabalho por um motivo lógico: toda a cadeia de fabricação do jeans da cidade é baseada na produtividade. Quanto mais zíperes colocados, botões costurados, calças rasgadas ou limpas pós-costura, mais os trabalhadores receberão, terão dinheiro para adquirir bens materiais ou desfrutar das merecidas férias “de patrão”. O tempo precisa ser preenchido com a produção extenuante para que a recompensa seja a contento. Nessa matemática, homens e mulheres, crianças e idosos, trabalham de dez a doze horas por dia para garantirem bons resultados. A felicidade que declaram pela pretensa flexibilidade de jornada causa estranheza ao diretor, Marcelo Gomes, e a mim.

A estranheza, dele e minha, no entanto, fica no ar junto com outros questionamentos que a obra desperta. Ela é aberta, mesmo diante de afirmações incômodas ditas pelos entrevistados. É uma narrativa que incomoda e uma experiência cinematográfica que nos afeta ao colocar uma “pulga” atrás da nossa orelha sobre um assunto trivial, como o trabalho, e ao apresentar todo um sistema laboral complexo e único. Uma afetação, aliás, que é força motriz do cinema, assim como o é de outras artes. É um atravessamento arrebatador e pungente, quando o espectador pode “entregar-se a sensações que não dizem e, quem sabe, ultrapassar o modo habitual com que lidamos com as imagens” (LEITE, 2017, p. 32).

Na minha entrega ao documentário de Gomes, a pergunta mais gritante é sobre o futuro dos trabalhadores. Sem direitos trabalhistas, expostos a um serviço repetitivo e em cargas horárias exageradas e, na maioria das vezes, sem cuidado com a saúde. O que será deles se adoecerem? E se outra cidade vier a substituir Toritama na produção eficiente e numérica de jeans? Para qual trabalho migrarão? Outra inquietação diz respeito ao fato das pessoas trabalharem tanto e, ainda assim, não terem recurso suficiente para tirarem uma folga de quatro dias em uma cidade próxima. Se as casas fábricas são tão eficientes na produção a ponto de responderem por 20% dos jeans do país, com quem fica o lucro deste trabalho? Onde está o Estado nesse microcosmo social?

As imagens e falas do documentário não respondem a essas questões como também deixam espaço para outras serem feitas. Além das inquietações, a obra desperta angústia em cenas repetitivas, filmadas bem de perto, em primeiro plano e, recorrentemente, sem mostrar o rosto do trabalhador — afinal, ele é apenas uma peça na grande máquina produtiva. A rapidez maçante com que trabalham com equipamentos de potencial risco como máquinas de costura, tesouras e agulhas lembrou-me das cenas do filme *Tempos Modernos* (1936), no qual Charles Chaplin fazia o serviço de apertar parafusos sem parar. Se no cinema mudo de outrora, a repetição já era enfasiante, agora ao som das máquinas de costura, das máquinas de lavar jeans, das cortadoras de tecido industrial, o trabalho na fábrica parece ser ainda mais enfadonho.

O trabalho invade todos os espaços do documentário. O tempo produtivo é o tempo em que se está trabalhando. Somos sufocados e lembrados disso mesmo quando saímos das fábricas e facções, como é o caso das cenas panorâmicas das ruas de Toritama que são cortadas pelas motos de pequeno porte abarrotadas de calças jeans ou as imagens das calçadas ocupadas por pessoas a realizarem serviços ou, ainda, das cenas de jovens carregando pesados carrinhos cheios de mercadoria. Nada nem ninguém escapa.



Figura 25: Frame de Estou me guardando para quando o carnaval chegar (2019)

Em Toritama, a roda esmagadora da produtividade sequestra até os momentos em família já que a casa se transformou em local de trabalho, o que permite uma falsa ideia de maior flexibilização da jornada e do convívio familiar. A mulher ao fundo da imagem se dedica à costura, quase engolida pela pilha do que parecem ser tecidos e outros materiais relativos ao serviço, enquanto o marido e filho fazem a refeição. A mesa farta, contrasta com as paredes deterioradas, o que viabiliza uma possível leitura: o dinheiro obtido com tanta dedicação ao trabalho é suficiente para prover o alimento, mas, somente ele. O recurso não é capaz de custear mudanças na vida dos trabalhadores, mesmo que sejam na estrutura da casa. Por outro lado, todas essas questões podem diminuir quando pensamos que a família está reunida, a mãe tem a possibilidade de acompanhar de perto a rotina do filho e, ao mesmo tempo, inferir que tenha independência financeira, fruto de seu próprio trabalho.

Outro aspecto que salta aos olhos é a questão de gênero. A atividade da costura é, historicamente, feminina, mas, em Toritama, o serviço também é realizado por muitos homens. Eles, que são a maioria dos personagens mostrados no documentário, costumam, fazem acabamento, design, lavagem, limpeza e transporte das peças, dominam a cadeia produtiva. Às mulheres, cabe o serviço nas máquinas de costura que, trazidas para dentro de casa, possibilitam acumular o serviço com o trabalho doméstico. Enquanto trabalham, elas precisam cuidar das crianças, cozinhar, limpar a casa, etc. No longa-metragem, há, pelo menos, três momentos em que as trabalhadoras pausam as máquinas para atenderem os filhos que pedem atenção.

A ausência ou, pelo menos, a não definição clara entre o público e o privado também parece ser um ponto importante em Toritama. As casas transformadas em pequenas fábricas deixam de ser um espaço de recolhimento, descanso e privacidade e passam a ser locais de trabalho, convívio e movimentação. As portas dos imóveis parecem estar sempre abertas, facilitando a entrada de visitantes e colocando seu interior à vista de eventuais olhares curiosos. A mudança não afeta apenas os trabalhadores do jeans, mas, os demais moradores do lugar, que têm a dinâmica alterada com a invasão da produção e a transformação do lar em casas fábricas.

Nesse movimento, as máquinas de costura passam a compor a rotina familiar e ganham protagonismo no espaço. Cômodos são construídos ou esvaziados para abrigar os equipamentos, o que possibilita que funcionárias sejam contratadas para aumentar a produção. São pessoas estranhas ao grupo familiar que agora ocupam as casas fábricas e passam a interagir diariamente com os demais membros da família. Com esse eventual aumento da população demográfica das casas, novas relações têm potencial de surgir, visto que as casas, mesmo com ares de fábrica, denotam intimidade.

No *frame* abaixo, as crianças parecem ser das mais impactadas nas casas fábricas. Entre linhas e tecidos, elas precisam adaptar as brincadeiras enquanto tentam chamar a atenção das mães ocupadas nas máquinas de costura, que a todo instante precisam avisá-las que os equipamentos não são brinquedos (mesmo estando na casa deles). Além disso, pessoas desconhecidas “invadem” as casas e uma nova dinâmica pode surgir: mais mulheres para cuidar das crianças, vigiá-las, impedi-las de brincar. Por outro lado, para as costureiras a presença de crianças pode trazer leveza à rotina extenuante de trabalho e render um respiro de descontração. As casas fábricas abrem, assim, uma nova necessidade de adaptação por parte de todos que a frequentam ou a habitam.



Figura 26: Frame de Estou me guardando para quando o carnaval chegar (2019)

Toda essa dinâmica acontece no documentário enquanto estamos diante de uma das profissões mais antigas da humanidade, a costura - trabalho artesanal. Agora, há uma atualização nos modos como podemos entendê-la e ressignificá-la. Se tomarmos por exemplo, a discussão atual sobre a **uberização do trabalho**¹⁴ contemporâneo e estabelecermos com os trabalhadores de Toritama um paralelo, veremos que os trabalhadores com a ideia de que são seus próprios patrões, acabam não tendo direitos assegurados pela ausência de vínculo empregatício com as empresas ou com as pessoas/plataformas que consomem os seus produtos e serviços.

Na uberização do trabalho temos um modelo de negócios que dá a impressão de ser mais flexível, onde o trabalhador atua de acordo com a demanda de trabalho, sem que haja vínculo empregatício de algum contratante. Sem regulamentação efetiva do trabalho (em horas, direitos e deveres), cada casa fábrica de Toritama funciona a partir das orientações do dono do negócio e garante que o trabalhador faça seu próprio horário condicionando o valor do que receberá com a quantidade de coisas realizadas e entregues na lógica da produção fabril. Há nesta proposta

¹⁴ Sobre a uberização do trabalho sugiro a leitura - SLEE, Tom. *Uberização: a nova onda do trabalho precarizado*. São Paulo: Editora Elefante, 2017. ANTUNES, Ricardo; FILGUEIRAS, Vitor. Plataformas digitais, *Uberização do trabalho e regulação no Capitalismo contemporâneo*. *Contracampo*, Niterói, v. 39, n. 1, p. 27-43, abr./jul. 2020. FRANCO, D. S.; FERRAZ, D. L. S. *Uberização do trabalho e acumulação capitalista*. Cad. EBAPE.BR, v. 17, n. spe, p. 844-856. Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S167939512019000700844&lng=en&nrm=iso

um aparentemente benefício ao empreendedor (dono da casa fábrica) e do trabalhador, ambos parecem contar com a flexibilidade em gerenciar suas horas de trabalho.

Mesmo que a venda de jeans não aconteça por plataformas digitais e, sim, numa feira em Toritama, a gestão do negócio pode dialogar com a ideia de uberização, especialmente por fazer acreditar que cada pessoa neste tabuleiro é o seu próprio chefe. As relações informais favorecem que nas casas fábricas exista um clima amistoso entre os trabalhadores e os donos, todos trabalham juntos dividindo o pequeno espaço de produção ao mesmo tempo em que há um pacto invisível de exploração entre eles. Há um clima de amizade, de partilha de sonhos, de planos de viagem que chegam até serem trilhados por um tempo e por alguns desses sujeitos como um desejo comum, mas, às vezes este sonho é interrompido pela própria realidade que impõe um ritmo árduo, pedindo que o trabalhador busque outros empregos, faça “bicos”, como subterfúgio e continuação de sua sobrevivência.

O tempo é absorvido quase que integralmente pela rotina do trabalho. Nesse ritmo, onde fica o espaço para o lazer? Um direito constitucional imprescindível para a manutenção da saúde física e mental, além de ser o tempo da reposição de energia do trabalhador. Essa pergunta é respondida pelos personagens. Não há espaços de lazer na cidade, apenas nos municípios vizinhos. Sem opções de diversão, a TV parece ocupar esse lugar, como indicam duas senhoras que relatam ser esse o passatempo quando chegam em casa, após a jornada diária de trabalho. Mas, sabemos que é pouco.

Na falta de lazer e perspectivas, tudo em Toritama parece estar no tempo presente e esse raciocínio vai além da produção que precisa ser rápida para que o pagamento aconteça. Em um dado momento do documentário, uma mulher vende a geladeira, um eletrodoméstico essencial para o funcionamento da rotina da casa, para viajar durante o feriado de carnaval e afirma que depois, trabalhará para conseguir comprar outra (ainda que isso lhe custe muitas horas extras de dedicação).

Abrindo fissuras na ideia socialmente difundida de acúmulo de bens, inclusive como sinônimo de felicidade, o documentário mostra as pessoas felizes por conseguirem trabalhar ou terem bens que possam se desfazer e, assim, custear a fuga momentânea da rotina de serviço. É uma disruptura da lógica predominante, uma espécie de subversão ao capitalismo, resiliência ao encarar os desafios, uma forma de ver a vida que faz sentido para os trabalhadores de Toritama e que parece proporcionar leveza ao cotidiano. Por apresentar uma realidade única, mas não apenas por isso, *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* é capaz de instigar profundas reflexões em quem o vê. O documentário “faz desassossegar o olhar para

perder-se. Perder-se num movimento que difere da classificação ou do julgamento entre “certo” e “errado” (...)” (LEITE, 2017, p. 27).

Não se espera, por exemplo, música, dança e alegria entre trabalhadores que à noite seguem no ofício minucioso e cansativo. Porém, entre ou por cima de montanhas de calças jeans, os jovens profissionais cantam, interagem entre si e sorriem... São pequenos momentos de lazer que abrandam a rotina puxada e proporcionam interação no grupo. Na música que escutam e cantam os jovens do *frame* abaixo, a mensagem é de dias melhores:

*Fé em Deus que ele é justo!
Ei, irmão, nunca se esqueça
Na guarda, guerreiro, levanta a cabeça, truta
Onde estiver, seja lá como for
Tenha fé, porque até no lixão nasce flor¹⁵*



Figura 27: *Frame de Estou me guardando para quando o carnaval chegar (2019)*

Vemos muitos jovens como esses nas casas fábricas de Toritama. O trabalho em excesso não lhes rouba a descontração típica da juventude, assim como nos adultos, eles também se entregam ao tempo presente e apressam-se para viver. Um deles diz que a paternidade aos 19, 20 anos de idade, é comum na cidade. Muitos casais se conhecem na produção de jeans, dentro

¹⁵ Trecho da música Vida Loka (parte 1), do Racionais Mc's

das casas fábricas, ali eles namoram e, com o tempo, acabam tendo filhos o que intensificará a necessidade de mais trabalho e mais renda no final do mês.

Entre os entretenimentos dados pela TV, a paquera, a cantoria das músicas, as piadas, as histórias partilhadas que desviam minutos da atenção das máquinas de costura, nossos personagens cotidianamente estão imersos entre trabalho e pequenas horinhas de lazer. O lazer aparece na força movente dos sonhos, dos desejos de aquisição de bens ou mesmo de uma merecida viagem ao litoral nos dias de carnaval. É o sonho, que alimenta uma espécie de relaxamento na face de alguns, que em silêncio, muitas vezes, sacodem a cabeça para cima e para baixo como quem sinaliza: “este é o caminho! Preciso continuar para o merecido descanso!”

Mas, talvez o personagem que melhor represente o duo trabalho-lazer seja o faz-tudo Léo. Confesso que um certo incômodo me atingiu quando ele foi interpelado pela primeira vez pelo diretor, durante seu descanso. “Tu vai ficar aí sentado?”, questiona Gomes. Diante da intervenção, o trabalhador levanta do breve repouso e filosofa sobre as questões do trabalho, da vida, da riqueza e chega a mostrar as mãos calejadas do serviço. Conhecendo sua história, fica nítido que se trata de uma pessoa dedicada a toda espécie de labor, mas, que não alcança a prosperidade anunciada pelo neoliberalismo que diz que quem trabalha conquista abundância. Léo, o faz-tudo, segue pensando que apesar de tudo, o melhor é não trabalhar para ninguém.

Vemos no audiovisual que o corpo de Léo demonstra e fala sobre sua rotina pesada de trabalho. Uma demonstração que extravasa seu conhecimento de vida, construído no trânsito entre corpo, mente e ambiente. O corpo bem como a construção de conhecimento, nunca é passiva e remete ao reconhecimento e às maneiras de usar/ler efetivamente as informações. Greiner (2012) explica que esse contexto é uma rede composta por

[...] sistema cognitivo (mente), mensagens que fluem paralelamente, a memória de mensagens prévias que foram processadas ou experienciadas e, sem dúvida, a antecipação de futuras mensagens que ainda serão trazidas à ação mas já existem como possibilidade (GREINER, 2012, p.130).

No caldeirão dos múltiplos saberes estão vivências corriqueiras, compartilhadas com os meios de comunicação que, ao mesmo tempo em que catalisam as informações da atmosfera social, também são fontes para a formação e conhecimento. Nessa perspectiva, as informações são corporificadas através de vários sentidos e por vários meios, afinal se aprende com o corpo inteiro. A agilidade que demonstra ao levantar do chão, ao carregar tijolos e mexer massa de cimento são experiências corporificadas que Léo expressa em cada uma de suas ações.

Entendo que não são apenas os aspectos físicos que compõem os sujeitos, a corporalidade abrange também a apresentação pessoal, os gestos, hábitos e todas as

características corporificadas. Elas expressam a subjetividade e também são marca do pertencimento do indivíduo em um grupo social ao mesmo tempo em que performam sua individualidade. Em *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* a corporificação é perceptível nos trabalhadores da costura com suas posturas encurvadas, posto que estão constantemente com a atenção (e o corpo) voltado para os afazeres com o jeans, a forma casual (e confortável) que se vestem, os olhos apurados para detectar possíveis imperfeições nas peças. Tudo isso compõe o que Hartmann (2011) explica ser performance narrativa, quando os sujeitos, individual e coletivamente, expressam suas vivências.

A grande questão, no entanto, é que não estamos tratando apenas da linguagem falada ou escrita, de códigos gramaticais, mas de algo muito mais amplo, daquela linguagem que se desenvolve através de gestos, de sons, da relação com o espaço físico e do contato como o outro, aquilo que chamamos de “performance” (HARTMANN, 2011, p. 230).

Não apenas na corporificação da rotina que vivência e do grupo ao qual pertence, Léo é representativo. Ele também é uma síntese dos trabalhadores de Toritama na idealização da autonomia, no insucesso da riqueza proveniente do trabalho e, especialmente, no sonho de fugir da rotina e interromper a lida diária. Uma pausa breve, mas muito aguardada por ele e pelos moradores da cidade. Costume comum no interior nordestino afastado do litoral, onde os trabalhadores escolhem apenas um dos feriados nacionais para o deleite do lazer que lhes falta na cidade. É no carnaval, a festa da carne, momento em que as ruas ficam vazias e as casas fábricas silenciam as máquinas de costura em toda Toritama.

Cabe um parêntese para falar sobre o título do documentário, que faz menção ao título da canção de Chico Buarque, *Quando o carnaval chegar* (1972). Na letra, o relato de uma espera ansiosa e silenciosa pelos dias de carnaval: “Eu tenho tanta alegria, adiada, abafada, quem dera gritar” parece ilustrar perfeitamente as histórias que são relatadas pelos moradores de Toritama. No compasso da espera eles guardam alegrias, prazeres, sonhos. A espera ansiosa pelo carnaval talvez, seja porque ele é o período de ruptura, onde a lógica se inverte e quase tudo é permitido. Neste outro trecho da canção nos lembramos dos olhares perdidos que vagam sem direção fixa de alguns personagens quando respiram fundo e tentam argumentar que o dia do descanso chegará:

[...] Quem me vê sempre parado, distante
 Garante que eu não sei sambar
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar
 Eu tô só vendo, sabendo, sentindo, escutando
 E não posso falar

Tou me guardando pra quando o carnaval chegar (grifo nosso)

Para viver esse momento de euforia (que não significa necessariamente estar na folia, mas, permitir-se aproveitar os dias de alguma forma), é preciso viajar cerca de duzentos quilômetros até a praia. Um êxodo passageiro tem custo que nem todos podem pagar e, mais uma vez, o lazer fica comprometido. Aqueles que não conseguem arcar com a viagem com o tempo vendido de seus trabalhos, vendem móveis e eletrodomésticos. Para mim, este é um dado desconcertante e que permanece sempre que assisto às imagens repetitivas do documentário.

Por outro lado, Léo também é uma síntese dos trabalhadores de Toritama na idealização da autonomia, no insucesso da riqueza proveniente do trabalho e, especialmente, no sonho de fugir da rotina e interromper a lida diária. Uma pausa breve, é claro, mas muito aguardada por ele e pelos moradores da cidade. Costume comum no interior nordestino afastado do litoral, onde os trabalhadores escolhem apenas um dos feriados nacionais para o deleite do lazer que lhes falta na cidade. É no carnaval, a festa da carne, momento em que as ruas ficam vazias e as casas fábricas silenciam as máquinas de costura em toda Toritama.

A cerca de duzentos quilômetros da praia, o êxodo do passageiro tem custo que nem todos podem pagar e, mais uma vez, o lazer fica comprometido. Aqueles que não conseguem arcar com a viagem com o tempo vendido de seus trabalhos, vendem móveis e eletrodomésticos. Este é um dado desconcertante sempre que assisto às imagens repetitivas deste documentário.

O tempo das cenas na praia, como já dito, é curto em comparação ao restante do filme. Foram gravados por Léo e mostram momentos em família, brincadeiras no mar e o festejo com os mascarados - típica animação do agreste pernambucano. Nas imagens dessa segunda parte da obra, acompanhamos um trabalhador que parece expurgar o cansaço acumulado da labuta e se engrandece pela primeira vez. Como no *frame* abaixo, Léo está no centro da imagem, orgulhoso da pescaria, sozinho com a imensidão do mar. Por outro lado, podemos problematizar que, mesmo na brincadeira, o faz-tudo foi pescar: mais um trabalho para subsistência que garante o almoço quase sem custos financeiros, mas com custo de horas dedicadas à pescaria, reforçando também que trabalho e lazer neste documentário estão sempre juntos... Léo pesca, brinca, toma banho no mar e garante o peixe.



Figura 28: *Frame de Estou me guardando para quando o carnaval chegar (2019)*

Mesmo durante o trecho dedicado à diversão do carnaval, fico na apreensão em saber como será a volta à rotina. Como as pessoas seguirão sem os móveis/eletrodomésticos vendidos? Como a cidade e, particularmente as facções, se recuperam dos dias de abandono? Cenas de casas fábricas movimentadas sob a noite escura e do próprio Léo com o rosto, em close, coberto por uma máscara para proteção contra as substâncias usadas na lavagem do jeans, respondem a pelo menos um desses questionamentos deixando outros para nós, espectadores. A obra acende a fagulha do pensar e, nós, assopramos a labareda e direcionamos o sentido do fogo.

b) Experiência e estética

Ao considerar os primórdios do cinema e a possibilidade de que um filme possa impactar o espectador inclusive fisiologicamente, entendo porque diante de alguns filmes passamos dias e dias pensando sobre as coisas que vimos. Isso aconteceu comigo diante do documentário *Estou me aguardando para quando o carnaval chegar*. Impossível não se impressionar com os espaços apertados das casas fábricas, o excesso de trabalho que se inicia com a luz do dia e adentra algumas horas da noite, os gestos manuais repetitivos, o suor, o corpo cansado (quase prostrado) em cima da máquina de costura... Cenas que se repetem cotidianamente em Toritama na busca do “ouro azul”.

O exercício de assistir ao documentário sem o áudio deu ainda mais ênfase às imagens captadas, escolhidas e montadas por Marcelo Gomes, a repetição dos gestos fica ainda mais evidente. Em alguns momentos os trabalhadores parecem fundir-se às máquinas de costura e continuam trabalhando mesmo enquanto são entrevistados: as mãos não param. É um exercício deveras angustiante e que me trouxe incômodo com cenas enfadonhas que parecem se repetir.

Mas, também há respiros na obra silenciada: o pastoreio dos bodes e cabras, lembram que apesar da loucura das casas fábricas, Toritama ainda é uma cidade interiorana; o vento que faz dançar a copa das árvores em uma das cenas; os sorrisos fáceis dos entrevistados; a cadência e a agilidade com que trabalham; a brincadeira das crianças entre as máquinas; a sensação de comunidade. Tudo fica mais perceptível no silêncio das máquinas e o diretor percebe isso. Em um momento da trama, ele substitui o som ambiente por uma música clássica, sob o argumento de diminuir o incômodo trazido pelo ritmo uníssono da produção.

Isso acontece porque Toritama tem uma cadência de produção que ressoa em toda a cidade, seja o barulho das motos, das máquinas de costura, das lavanderias ou das tesouras. É um som ambiente muito próprio que a identifica e distingue de outros lugares, como explica Catunda (1998):

[...] cada cidade, lugarejo, vila, cada ponto de uma estrada, floresta ou deserto tem seu timbre único, formado de centenas de milhares de outros que só a ativação de níveis diferentes de escuta, podem captar para a identificação (...) Este novo ambiente sonoro passa a predominar como um todo coerente de sons contínuos, monótonos, fatigantes, cujos fons e decibéis expulsam gradativamente da percepção sonora: a voz humana (p. 121).

Como afirma a pesquisadora, o som mecânico e coletivo acaba se sobrepondo à voz humana. Deve haver implicações práticas nesse processo, em virtude da necessidade de subir o tom para ser ouvido, mas aqui ressalto o fato disso exemplificar como a individualidade dos sujeitos estar incorporada ao organismo vivo que é a cidade de Toritama. Nesse aspecto, o documentário tem a importância de dar luz, trazer para o centro do palco, repercutir as vozes abafadas dos sujeitos e problematizar aquele microcosmo social, pois:

[...] os filmes deixam de apresentar uma história para desenvolver problemas, invadindo definitivamente a seara do pensamento: há o encontro do pensamento com a imagem, ou, como diz Deleuze: um filme deixa de ser uma mera associação de imagens, o pensamento torna-se imanente à imagem (VASCONCELOS, 2008, p. 159).

Todos os elementos do documentário estão alinhados para promover uma experiência reflexiva em quem vê. Como já citado, os planos fechados mostrando os rostos concentrados dos trabalhadores, as imagens que exibem o vai e vem das motos com montanhas de jeans

empilhados, os enquadramentos de cena que revelam o trabalho contínuo dentro e fora das casa fábricas, todos eles ilustram a dura rotina de produção e têm a potência de fazer pensar sobre as novas formas de organização do trabalho, enquanto a obra em si também faz isso.

Refletir sobre problemas sociais ou ‘somente’ apresentar questões que circundam uma dada sociedade é um modo de conhecer esse sistema, valorizar seus elementos culturais, questionar situações, deixar registrado para as futuras gerações um momento, que por mais cotidiano que seja, compõe a identidade da cultura. Enfim, é colocar em prática a ideia de “falar em voz alta para melhor compreender”. Como expliquei, o cinema é pensativo e consegue, assim como outras expressões artísticas, captar nuances sociais e colocá-las sob a lente de aumento da câmera.

Inúmeros são os exemplos de como o cinema é capaz de trazer à tona discussões, gerar debates e reverberar em públicos distantes e distintos. A internet e os serviços de *streaming* ajudam a propagar as possibilidades de viver outras possibilidades, pelo cinema, além dos filmes da rota comercial predominantemente dominada pela indústria norte-americana. Como consumidora frequente de filmes, vivi o impacto de obras sobre assuntos que sem a sétima arte provavelmente não teria conhecimento, e sinto que, de alguma forma, me mudaram.

Como acompanhar a vida simples de uma apicultura de uma área isolada da Macedônia do Norte e a partir dela refletir sobre a necessidade de equilíbrio com a natureza? Essa viagem eu fiz com *Honeyland*¹⁶ (2019), de Ljubomir Stefanov e Tamara Kotevska (2020). Ou, ainda, como ser possível conhecer a Paris dos subúrbios marcados por conflitos entre imigrantes e violência policial, sem a ajuda de obras como *Os miseráveis*¹⁷ (2019), de Ladj Ly? Não somente somos tocados por filmes que revelam questões sociais, é claro. *Minha família feliz*¹⁸ (2017), dirigido por Nana Ekvtimishvili e Simon Groß, fala sobre liberdade e independência ao retratar um drama familiar da Geórgia, um país do leste europeu que poderia facilmente ser uma família brasileira.

Pelos filmes podemos ter diferentes perspectivas sobre um mesmo tema ou constatar que algumas problemáticas se repetem mundo afora. É o que acontece com o tema das novas formas de organização e de relação do trabalho, retratado em *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*, que também é discutido em outros títulos de diferentes países. Dois exemplos recentes de obra com essa temática são *Indústria Americana*¹⁹ (2019), de Julia

¹⁶Trailer disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cPWp_39eWHA

¹⁷Trailer disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rdsZVhISN5A>

¹⁸Trailer disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s9j8MvV7tE0>

¹⁹ Trailer disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5sFFttgfljU>

Reichert, Steven Bognar e *Você não estava aqui*²⁰ (2019), dirigido por Kenn Loach. Enquanto o primeiro é um documentário americano ambientado em uma fábrica de carros, o segundo é um filme de ficção britânico que mostra a exaustiva rotina de trabalho de um prestador de serviço e o impacto dela na vida familiar.

No título americano, somos apresentados a outras problemáticas que envolvem o trabalho contemporâneo, como os obstáculos colocados pelo patronato à sindicalização dos funcionários e o choque cultural organizacional entre os empregados norte-americanos e os novos empregadores chineses. Consigo observar aproximações com o documentário de Marcelo Gomes especialmente na fragilidade atual das relações trabalhistas, na repetição de uma única tarefa, nas condições precárias de trabalho, na rotina puxada... Chama a atenção a predominância de mulheres na fábrica de automóveis, especialmente as mulheres negras.

Encontro outros elementos similares em *Você não estava aqui*, um drama que fala com dureza sobre a vida de um trabalhador autônomo e como as dificuldades de seu labor trazem consequências devastadoras nas relações familiares. Se em Toritama, apesar de exaustivo, o trabalho proporciona aproximação e sentido de comunidade, no Reino Unido, a longa jornada se repete, mas fora de casa e traz afastamento e fragiliza as relações familiares. Porém, talvez o maior denominador entre os dois títulos seja o “roubo” do tempo pelo trabalho. Isso fica claro em duas cenas: enquanto o trabalhador britânico precisa urinar em uma garrafa para dar conta das entregas sob sua responsabilidade, o trabalhador brasileiro precisa almoçar na mesa de trabalho para parar a produção o mínimo de tempo possível.

São cenas que pelo absurdo da possibilidade de serem reais desconcertam quem vê. Assistir a essas cenas é, de certa forma, embarcar em uma viagem sem saber qual será o destino e como será o trajeto; é abrir-se a uma experiência para a qual não conseguimos prever os resultados, como afirma Larrosa, “a experiência não é o caminho até um objetivo previsto, até uma meta que se conhece de antemão, mas é uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar nem pré- ver e nem pré-dizer” (2002, p. 28).

França complementa que “há na experiência estética a invenção do espectador como sujeito do cinema, sujeito da experiência vivida, que é a projeção de um filme. É toda uma filosofia da relação, na qual o hiato entre o que se vê (imagens) e o que se diz (sons, diálogos, música) condiciona as tramas perceptivas, cognitivas e afetivas que tecem tal relação (2010, p.

²⁰ Trailer disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qqAsnupNKG8>

229-230). Na poética do cotidiano apresentado por Marcelo Gomes vemos imagens que, mesmo num espaço de um *frame*, dizem muito da pensatividade que possibilitam.

No *frame* abaixo, captado intencionalmente ou não pelo diretor, vemos uma senhora adormecida pelo cansaço de um dia duro de trabalho. A posição em que as calças expostas estão dão a impressão de barras de celas carcerárias. Seria uma metáfora ao aprisionamento dos moradores de Toritama ao trabalho exaustivo das fábricas de jeans? Provavelmente, não é uma pergunta que o espectador faz de imediato quando vê o documentário, principalmente se for pela primeira vez. É uma questão silenciosa, não posta, não dita, que pode abater ao público quando entra em contato com a subjetividade de cada indivíduo.



Figura 29: *Frame de Estou me guardando para quando o carnaval chegar (2019)*

A vida do trabalhador cansado pode não impactar tanto alguns, afinal, é uma realidade que muitos estão aprisionados. Encontramos novamente a força do cinema e sua sagacidade de olhar para o comum, encontrar o incomum e transformá-lo em arte. A ‘prisão’ do jeans tem liberdade, ainda que provisória, em Toritama, e Marcelo Gomes volta-se aos deslocamentos e à busca por felicidade, presentes em seus trabalhos anteriores, mas que em cada um deles apresenta uma perspectiva diferente, possibilita uma nova vivência porque:

[...] a experiência revela e oculta, tem espaços de luz e de sombras. A experiência não é apreendida para ser repetida, simplesmente, passivamente transmitida; ela acontece para migrar, recriar, potencializar outras vivências, outras diferenças. Há uma constante negociação para que ela exista, não se isole. Aprender com a experiência é, sobretudo, fazer daquilo que não somos, mas poderíamos ser, parte integrante de nosso mundo. A experiência é mais vidente que evidente, criadora que reprodutora (LOPES, 2007, p 27).



Figura 30: Frame de Estou me guardando para quando o carnaval chegar (2019)

Pelas imagens de caminhões que cortam a estrada de Toritama, a vida segue e o mundo fora das casas fábricas é maior. Ao enquadrar a máquina de costura à venda, à beira da estrada, Marcelo Gomes repercute um grito de liberdade e de desapego dos trabalhadores do jeans, um gesto que vai ao encontro do acúmulo de bens materiais, característica tão presente na sociedade contemporânea. E o cinema, mais uma vez, causa um abalo, mesmo pequeno, na forma de perceber a estrutura social.



TUDO CARNAVAL TEM SEU FIM, MAS A PESQUISA NÃO

6. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Chega um tempo na vida
Em que a gente presta atenção
Vê que nem tudo no mundo
Carece de explicação
(Dominginhos)

Quando sobem os créditos de um filme, a narrativa, as imagens e todas as possibilidades que se apresentaram na tela continuam conosco. Com a pesquisa e sua redação, o movimento é similar. Ambos são obras abertas, provocativas, que apresentam uma versão dos fatos deixando espaço para que o público/leitor concorde, refute, mas, sobretudo, reflita e sinta o conteúdo apresentado. Assim, chegar nesta seção não significa que o trabalho foi concluído e que todos os temas suscitados por *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* foram debatidos, alguns talvez não foram abordados com a profundidade necessária, observando todos os vieses possíveis. Tanto o filme quanto a dissertação buscam são um princípio de discussão sobre alguns temas a partir da visão de seus respectivos criadores.

No caso desta pesquisa, acreditamos ter respondido à pergunta que norteia a investigação, quer seja: “Como o cinema, a partir do documentário *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* (2019), propõe formas de pensar as categorias de trabalho e lazer e experiência e estética?”. Tomamos a realidade ficcionada pelo cinema para perceber como ela foi (e é) capaz de afetar o público e tirá-lo da sua zona de conforto. A dissertação ativa o pensamento de que o cinema é um artefato cultural produtor de sentidos e de significados que capta, problematiza e pode atravessar diferentes grupos sociais em um dado tempo e contexto, seja produzindo filmes, seja assistindo e pensando junto.

Apresentamos imagens do documentário do diretor Marcelo Gomes para tensionar especialmente a precarização do trabalho e suas consequências nas vidas e nas relações dos sujeitos de Toritama. Pontuamos também na análise da obra fílmica os momentos de lazer presentes no cotidiano dos trabalhadores do jeans, a despeito da rotina exaustiva que lhes rouba boa parte do tempo, que tem como seu ápice no êxodo temporário à época do carnaval, em direção ao litoral.

Seguindo a perspectiva das categorias *trabalho e lazer e experiência e estética* buscamos atingir os objetivos traçados para esta pesquisa. Mostramos como Marcelo Gomes usa de reticências (imagéticas e/ou discursivas) para instigar através da montagem das cenas o

funcionamento da cidade de Toritama no documentário *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*. Suas provocações são elementos constituintes do cinema e de sua essência pensativa, como apontamos na fundamentação teórica construída a partir de autores como Jacques Rancière (2005 e 2012), Walter Benjamin (1994), Denilson Lopes (2004 e 2007) e Arlindo Machado (1997), entre outros, e também quando trouxemos outros títulos filmicos para ratificar essa ideia.

Também conseguimos compreender como o diretor articula diferentes narrativas para apresentar como se dá a organização e a lógica de trabalho nas fábricas de jeans no interior do Pernambuco, às quais relacionamos com o conceito de uberização, fenômeno contemporâneo de modelo de trabalho autônomo, feito e remunerado por demanda, sem vínculo empregatício. Os discursos de grande parte dos personagens, por vezes, deixam espaço para que o espectador questione se a autonomia e flexibilidade do trabalho são, de fato, vantajosas, especialmente sob os direitos trabalhistas e o espaço para o lazer.

Ao viajar para o interior pernambucano, Marcelo Gomes deu a ver não somente um panorama local de como se dão as relações de trabalho da sociedade contemporânea, mas também jogou luz sobre os principais envolvidos: os trabalhadores. Gente da costura, do corte, da lavagem, da venda do jeans que ao contrário do que eu imaginava (e acredito que muitos outros espectadores) enxerga os benefícios de uma vida sem patrão e sem as amarras de horário que a formalidade impõe.

Para longe de qualquer discussão legalista, que obviamente acho que cabe no âmbito trabalhista, fiquei refletindo sobre se os trabalhadores têm razão em certos aspectos. Ao buscarem a autonomia, flexibilização de horário, local de trabalho e remuneração por produtividade eles procuram pela independência que não é encontrada na jornada de 44 horas semanais, na truculência de alguns padrões e nas tensões normais de um emprego formal. Na balança das vantagens e desvantagens que cada organização possui, os moradores de Toritama optam por se autogovernarem.

Essa decisão provoca mudanças no ritmo, no tempo e nas relações afetivas e sociais da cidade. Vemos isso na transformação dos lares em casas fábricas, na infância acontecendo entre materiais de costura, na ânsia dos toritamenses por viverem o presente, no vai e vem das pessoas da cidade ávidas por preços mais baratos. Todas essas nuances não escapam das lentes de Marcelo Gomes. O documentário descortina mais do que o trabalho e o lazer, ele também apresenta como o novo modo de trabalhar repercute nos aspectos da vida, do trabalhador e no pulsar de uma cidade. E repercute, também, em quem assiste à obra.

Comigo não foi diferente. Ao longo da pesquisa, fui me dando conta de quantos temas tão distantes de mim já me atravessaram após vê-los no cinema. Não significa que me tornei especialista em nenhum deles, nem que os conheça em sua totalidade e sob todos os seus aspectos, mas, por algum momento, seja breve ou longo, fiquei reflexiva sobre algo que não estava sequer no meu radar de possibilidades. Com o documentário de Marcelo Gomes não foi diferente. Passei a conhecer uma Toritama que não tinha ciência enquanto era apenas consumidora eventual do jeans barato.

Colocar-me como sujeito participante da pesquisa, expondo além de questões técnicas da linguagem cinematográfica, aspectos subjetivos da minha percepção, foi um dos grandes desafios deste trabalho. Porém, devo confessar que o processo de escrita foi ficando mais fluido, especialmente quando considerava que ao me colocar na análise, corroboro com os apontamentos das discussões teóricas e metodológicas que embasam a escrita.

Outro tópico que também seguiu a subjetividade desta pesquisadora foi a escolha dos *frames* a serem analisados. Neste caso, além do *feeling*, busquei imagens que tivessem muitos elementos em sua composição, que trouxessem camadas para análise e que pudessem trazer contribuições mais ricas para a pesquisa em sua proposta de dar a ver o pequeno, a nuance, o ínfimo. Mas, acho mesmo que o grande desafio foi fugir de uma análise reducionista do dualismo bem *versus* mal, evitando julgar o posicionamento e/ou a defesa dos trabalhadores pela autonomia do trabalho autônomo sob o viés do capitalismo. Confesso que esse foi meu primeiro pensamento, inclusive. Ao refletir sobre a liberdade que é se permitir viver e até aproveitar o carnaval, apesar do sistema que empurra trabalhadores para as margens da sociedade, compreendi a postura dos toritamenses como quase uma anarquia da felicidade.



Figura 31: *Frame de Estou me guardando para quando o carnaval chegar (2019)*

Por fim, trago um *frame* do documentário, o último desta dissertação. Ele demonstra a alegria radiante e contagiante de dois trabalhadores do jeans que vendem seus bens, mas, estão felizes pelos dias de carnaval que viverão. Longe de romantizar a precariedade do trabalho nas casas fábricas, a imagem faz reverberar a interrogação que mais me tocou diante desta experiência fílmica, o riso como pequeno lampejo de felicidade enquanto se sonha um sonho comum. Um gesto de resistência às adversidades cotidianas. E você já sorriu como eles hoje?



DESFILE DE PRODUÇÃO (SOBRE OS AUTORES)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAPTISTA, Maria Manuel. O quê e o como da investigação em Estudos Culturais. In: _____ (Coord.). **Cultura: metodologias e investigação**. Coimbra: Grácio Editor, 2012. p. 15-28.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BENJAMIM, Walter. Experiência e Pobreza. In: Walter Benjamin. **Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema?** São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BORGES, Gabriel Caio Correa. A ideia de narrativa de Walter Benjamin e seus desdobramentos. In: **Revista Lampejo**. Fortaleza, v. 6, n. 2, 2017. Disponível em: http://revistalampejo.org/edicoes/edicao-12-vol_6_n_2/artigos/4%20-%20A%20IDEIA%20DE%20NARRATIVA%20DE%20WALTER%20BENJAMIN.pdf Acesso em: 7 abr. 2021.
- CAMOZZATO, Viviane Castro. Sociedade pedagógica e as transformações nos espaços-tempos do ensinar e do aprender. **Em Aberto**. Brasília, v. 31, n. 101, p. 107-119, 2018.
- CARDUNER, Bernardo Serruya e ALVARENGA, Eric Campos. “Trabalho e subjetividade no documentário Estou me guardando para quando o carnaval chegar”. In: MÉLOU, Ana Carolina Secco de Andrade e NOGUEIRA, Laura Soares Martins (Orgs.). **Trabalho, subjetividade e saúde mental: leituras cinematográficas**. Curitiba: Editora CRV, 2021.
- CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre Estudos Culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003.
- CHAUÍ, Marilena. Cultura e democracia. In: **Crítica y emancipación: Revista latinoamericana de Ciencias Sociales**. Ano 1, n 1, jun. 2008. Buenos Aires: CLACSO, 2008.
- CUCHE, Denys. Gênese social da palavra e da ideia de cultura. In: CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. 2. Ed. Bauru: EDUSC, p. 17-31, 2002.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema II: a imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes**. EBA/UFMG, [S. l.], p. 206–219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 2 abr. 2022.
- DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio. **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005.
- DUARTE, Rosália. **Cinema e Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Estudos culturais: uma introdução. In: Silva, Tomaz Tadeu da. (org). **O que é, afinal, estudos culturais?** 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica; 2004. p.133-166.
- FLAXMAN, Gregory. Fora do Campo: O futuro dos estudos de cinema. In: AMORIM, Antônio Carlos, GALLO, Sílvio e OLIVEIRA JR, Wenceslao. Machado (Org.). **Conexões: Deleuze e Imagem e Pensamento e...** Petropolis: De Petrus; Brasília: CNPq, 2011.
- FRANÇA, Andréa. Imagens de itinerância de cinema brasileiro. In: FRANÇA, Andréa e LOPES, Denilson. **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó: Argos, p. 219-244, 2010.
- GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Editora Atlas, 2007.

- GREINE, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. Coimbra, PT: Ed. Annablume, 2012.
- HILGERT, Ananda Vargas. **Alteridade e experiência estética: o olhar, o outro e o cinema**. Dissertação (Mestrado em Educação)- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre: 2014.
- JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: SILVA, Tadeu Tomaz da (Org.). **O que é, afinal, Estudos Culturais**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 7-131.
- LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: **Revista Brasileira de Educação**, nº 19, Jan-abr, 2002.
- LEAL, Antonio (Org.) **Festivais audiovisuais: diagnóstico setorial 2007/indicadores 2006**. Rio de Janeiro: Fórum dos Festivais, 2008.
- LEAL, Bruno Souza. O jornalismo à luz das narrativas: deslocamentos. In: LEAL, Bruno Souza; CARVALHO, Carlos Alberto (orgs.). **Narrativas e poéticas midiáticas: estudos e perspectivas**. São Paulo/SP: Intermeios, 2013.
- LEITE, Amanda Maurício Pereira. Qual é o lugar da ficção na educação? In: **Leitura: Teoria & Prática**, v.35, n.69, p.25-35, Campinas: 2017.
- LEITE, Amanda Maurício Pereira. **Fotografia para ver e pensar**. 2016. Tese (Doutorado em Educação)- Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.
- LOPES, Denilson. **A delicadeza: estética, experiência e paisagens**. Brasília: UNB, 2007.
- LOPES, Denilson. Entre a literatura e o cinema. In: MACIEL, Maria Esther; SEDLMAYER. (Org.). **Textos à Flor da Tela. Relações entre Literatura e Cinema**. Belo Horizonte: Núcleo de Crítica Textual/Faculdade de Letras da UFMG, v. 1, p. 23-35, 2004.
- MACIEL JR., Auterives; DE ASSIS, Sérgio Franklin. Imagem-pensamento: Deleuze e a função pedagógica do cinema. In: **Estudos da Língua(gem)**, Vitória da Conquista/BA, v. 12, n. 1, p. 45-60, junho, 2014.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas/SP: Papyrus, 1997.
- MARTIM, Maciel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Universidade de Brasília, 2013.
- MOURA, Hudson. O cinema intercultural na era da globalização. In: França, Andréa e Lopes, Denilson. **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó: Argos, p. 43-66, 2010.
- PELLEJERO, Eduardo. O espaço da ficção. In: **Revista do Programa de Pós- Graduação em Geografia e do Departamento de Geografia da UFES**, Vitória, p. 25-31, 2016.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO/Editora 34, 2005 .
- RANCIÈRE, Jacques. **O que significa “Estética”**. Trad. de R. P. Cabral, 2011. Disponível em: [<http://cargocollective.com/ymago/Ranciere-Txt-2>]. Acesso em: 20 abr. de 2022.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- RENOVATO, Rogério Dias et al. Significados e sentidos de saúde socializados por artefatos culturais: leituras das imagens de advertência nos maços de cigarro. In: **Ciência & Saúde Coletiva [online]**, v. 14, supl. 1, p. 1599-1608, 2009.
- ROCHA, Everardo. Culpa e prazer: imagens do consumo na cultura de massa. In: **Comunicação, Mídia e Consumo**. Vol. 2, n. 3. p. 123-138. São Paulo, 2005.
- SANCHES, Tatiana Amendola Sanches (Org.). **Estudos Culturais uma abordagem prática**. São Paulo: Editora Senac. 2011.
- SANTAELLA, Lúcia. E NÖTH, Winfried. **Imagem, Cognição, Semiótica, Mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SANTOS, José Luiz. **O que é cultura**. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SCHORN, Mariana da Costa, **O eu e o espelho (do cinema): ficção e realidade**. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social e Institucional)- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre: 2011.

SIFUENTES, Lirian. **Estudos Culturais, marxismo e classe social: relações e contradições**. VOL. 21, Nº 2, Mai.-Ago. 2019. Revista Eptic p. 106-122.

TARGINO, M. G. Libertação pela redação técnico-científica. In: **Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Atlas, p. 364- 380, 2005.

VASCONCELLOS, Jorge. A Pedagogia da Imagem: Deleuze, Godard - ou como produzir um pensamento do cinema. In: **Educação & Realidade**, vol. 33, núm. 1, jan-jun, p. 155-167, Porto Alegre, 2008.