

Edson Costa Júnior

Universidade Estadual de

Campinas - UNICAMP

ORCID: 0000-0001-8523-8664

Email:

jredsoncosta@gmail.com

A política e as noites no cinema brasileiro recente

The politics and the nights in contemporary Brazilian cinema

La politique et les nuits dans le cinéma brésilien récent



Este trabalho está licenciado sob uma licença [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Copyright (©):

Aos autores pertence o direito exclusivo de utilização ou reprodução

ISSN: 2175-8689

COSTA JÚNIOR, E. A política e as noites no cinema brasileiro recente. Revista Eco-Pós, v.25, n. 2, p.258-283, 2022. DOI: 10.10.29146/ecops.v25i2.27662

RESUMO

A proposta deste ensaio é analisar a significação da noite como espaço-tempo social em filmes brasileiros realizados ao final da década de 2010. Para além da expressividade e simbologia negativas da treva, costumeiras na iconografia do cinema, busca-se investigar de que modo a noite articula-se a questões políticas. O enfoque recai sobre a sujeição da experiência social do trabalhador aos períodos diurno e noturno, em *Arábia* (Affonso Uchôa e João Dumans, 2017), o papel da escuridão num testemunho de violência policial, em *Sete anos em maio* (Affonso Uchôa, 2019), e o lugar da noite no contexto de militância, em *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados* (Pedro Maia de Brito, Cristiano Araújo, Camila Bastos, Aiano Bemfica, 2018). A análise privilegia o entendimento político das obras a partir de suas invenções formais, notadamente na narrativa e na plasticidade da imagem.

PALAVRAS-CHAVE: *Cinema brasileiro recente; Noite; Política; Estética; Trauma.*

ABSTRACT

This essay proposes to analyze the night as a social space-time in Brazilian films made at the end of the decade of 2010. Beyond negative expression and symbolism of darkness common in cinema iconography, it seeks to inquire how the night operates alongside political issues. The discussion focuses in particular the subjection of the social experience of the worker to the day-night succession in *Arabia* (Affonso Uchôa and João Dumans, 2017), the role of dark space to a testimony of police violence in *Seven years in May* (Affonso Uchôa, 2019), and the place of night in the context of militancy in *Tell that to those who say we were defeated* (Pedro Maia de Brito, Cristiano Araújo, Camila Bastos, Aiano Bemfica, 2018). The analysis privileges the political understanding of the works based on their formal inventions, notably in the narrative and in the plasticity of the image.

KEYWORDS: *Contemporary Brazilian cinema; Night; Politics; Aesthetics; Trauma.*

RÉSUMÉ

Cet essai propose d'analyser comment certains films brésiliens produits à la fin des années 2010 se servent de la nuit comme un espace-temps social. Au-delà de l'expressivité et du symbolisme négatifs des ténèbres, habituels dans l'iconographie cinématographique, on met en question la manière par laquelle la nuit fait partie des enjeux politiques. On s'intéresse particulièrement au rapport entre l'expérience sociale des ouvriers et le cycle du jour et de la nuit dans *Arabie* (Affonso Uchôa et João Dumans, 2017), au rôle de l'espace ombreux dans un témoin de la violence policière dans *Sept ans en mai* (Affonso Uchôa, 2019), et aux effets de la nuit sur le militantisme social dans *Tell this to those who say we've been defeated* (Pedro Maia de Brito, Cristiano Araújo, Camila Bastos, Aiano Bemfica, 2018). L'analyse met l'accent sur l'invention formelle, notamment dans le récit et la plasticité de l'image.

MOTS-CLÉS: *Cinéma brésilien récent; Nuit; Esthétique; Politique; Trauma.*

Submetido em 8 de Março de 2021

Aceito em 06 de Julho de 2021

1. Um pendor pela escuridão

Na história das ideias no Ocidente, o entendimento da luz como meio e metáfora para o acesso à verdade predominou em um conjunto diverso de tradições de pensamento, desde pelo menos a teoria da representação cognitiva em Platão, expressa pela alegoria da caverna. Essa linhagem amparada numa metafísica lumínica não raramente relegou a escuridão ao domínio do falso, do ilusório e das aparências (Blumenberg, 1993). Sem desfazer a polaridade entre o claro e o escuro, determinados momentos históricos favoreceram uma reavaliação das duas extremidades. Os partícipes do romantismo¹ no século XIX, por exemplo, descobriram uma liberdade expressiva residente sob os arcanos da treva, a partir de um modo de vida orientado pelo que Antonio Candido (2017), referindo-se aos expoentes brasileiros, denominou de uma *educação pela noite*. O misticismo das paragens noturnas e, de maneira mais abrangente, o ideário romântico, traziam em seu bojo uma perspectiva social avessa ao mundo burguês moderno (Löwy, Sayre: 2015), esboçando a devolução das sombras a um campo vasto de significados, incluindo o político.

Distantes de um legado romântico, mas igualmente engajados no enfrentamento de um mundo desencantado, expoentes do cinema brasileiro recente tem amiúde recorrido à noite como espaço-tempo de acolhimento para a práxis e a reflexão política em um período histórico que acumula adversidades. Vale pontuar que num intervalo relativamente curto o país vivenciou profundas transformações políticas, entre as quais, desde o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, em 2016, a intensificação de uma agenda econômica neoliberal, com “uma avalanche destrutiva das conquistas sociais do país” (Cohn, 2020, p. 130), incluindo a célere perda de direitos trabalhistas (Krein, 2018) e previdenciários. Seja por desdobramentos recentes, seja por

¹ Sem desconsiderar a dificuldade de precisar um denominador comum para o romantismo, em sua heterogeneidade de traços e em seu conjunto de contradições internas, Löwy e Sayre (2015) circunscrevem o movimento não meramente como vertente artística, mas visão de mundo, estrutura mental coletiva capaz de exprimir-se em campos culturais diversos. Entre seus predicados centrais, o impulso anticapitalista e a crítica ao mundo desencantado da modernidade.

questões históricas, o cenário político nacional tem recebido a atenção de um conjunto de filmes feitos em formatos e sob condições distintas, mas que, em comum, parecem ter encontrado na noite uma temporalidade e um espaço inerentes à vida social, propícios à elaboração dos traumas cotidianos, a modos de sobrevivência e a táticas de resistência. Essa potência da escuridão se verifica em pelo menos dois grupos. Um remete a filmes exclusiva ou majoritariamente noturnos, como *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados* (Pedro Maia de Brito, Cristiano Araújo, Camila Bastos, Aiano Bemfica, 2018), *Sete anos em maio* (Affonso Uchôa, 2019), *Tremor Iê* (2019, Elena Meirelles, Lívia de Paiva) e *República* (2020, de Grace Passô). O outro concerne a obras que exploram os desígnios e efeitos da noite, em contraposição ao dia, a exemplo de *Arábia* (Affonso Uchôa e João Dumans, 2017), *Chão* (Camila Freitas, 2019) e *Cadê Edson?* (Dácia Ibiapina, 2019).

A proposta deste ensaio é investigar em que medida as diferentes pautas políticas desse cinema recente estão imantadas à ambientação noturna e, por vezes, são dela dependentes. Em razão do limite de espaço, vou me restringir a discutir três filmes: *Arábia*, *Sete anos em maio* e *Conte isso...* De pronto, é forçoso reconhecer que a heterogeneidade nos modos de produção, na estética, e na circulação dessas obras influencia diretamente os desdobramentos da questão proposta. Em *Arábia*, drama ficcional, as cenas noturnas corroboram a expressividade do universo diegético, emprestam sua força à encenação, inscrevendo-se desde o princípio na modulação fílmica, na busca de uma forma consentânea à fábula. Já a natureza híbrida de *Sete anos em maio*, em que o testemunho real de uma vítima de tortura policial é reencenado a partir de operações ficcionais, permite indagar: a noite atende a uma circunstância factual, a um lastro real – a lembrança do período do dia em que a tortura aconteceu – ou à dramaturgia visual, à plasticidade? Por fim, *Conte isso...* é certamente o filme mais desigual do trio. Não apenas pela sua forma proeminentemente documental, ou porque os dois anteriores têm Affonso Uchôa assinando a direção ou codireção. Sua singularidade deita raízes no formato de produção coletiva, além do contexto em que é produzido, o de militância política e luta social pela moradia urbana. É preciso entender melhor tais especificidades para justificar sua presença neste ensaio.

Conte isso... foi realizado por membros da frente de comunicação do Movimento de Luta nos Bairros, Vila e Favelas (MLB), como extensão da atuação política do movimento, em alinhamento orgânico com as diretrizes que segue e as disputas que trava no campo do real (Bemfica Mineiro, 2020)². A natureza coletiva do filme o situa fora do modelo tradicional de criação baseado na hierarquia de um indivíduo que toma a frente do processo de realização imprimindo à obra a sua marca autoral, o seu estilo, uma forma que exprime o seu olhar. A existência de uma causa política a mobilizar a realização faz do filme, sim, um documento das contingências vivenciadas pelo MLB, resultante de diálogos, tensões e da convivência entre um conjunto de agentes sociais. Como sublinha César (2017, p. 108), os filmes militantes “são regidos por uma questão material de justiça e atuam no momento mesmo de sua emergência em instâncias de mobilização sociopolíticas”, buscando dar visibilidade e reconhecimento a pautas sociais. Sob tais condições, são importantes pelo que mostram, mas sobretudo pelas relações que disparam no seu fora de campo, pela mudança de sensibilidade que operam no mundo real. Desse modo, o cinema militante é compreendido não apenas como texto, mas conjunto de iniciativas, “soma de práticas, ações, gestos, representações simbólicas (obras), e suas relações mútuas, tecidas ao longo de uma vida”, de uma luta social (Brenez, 2013, tradução nossa).

Sem desconsiderar a importância dos argumentos expostos, concentrarei minha análise de *Conte isso...* no filme como texto. Opto pelo enquadramento aceitando suas patentes limitações ou, o que também poderia ser dito, enfocando um entre outros aspectos que participam do engajamento político. Dito isso, e retomando o fio da meada, sublinho que as cenas noturnas na obra são correspondentes à filmagem de tomadas de terreno pelos membros do MLB, a fim de erguer Ocupações. Diferentemente de *Arábia e Sete anos em maio*, portanto, a ambiência na escuridão responde, a princípio, a uma demanda no seio do real, ao imperativo de agir na

² Bemfica Mineiro (2020) aponta que a produção de material audiovisual pelo MLB faz parte da constituição de memória e acervo do movimento, da produção de conteúdo para as redes, e da criação de registros que apoiam eventuais peças jurídicas envolvendo o movimento. Em complemento, é possível recobrar o comentário de Oliveira (2019, p. 81-82) sobre a zona de atuação de produções audiovisuais em torno de movimentos urbanos: “as imagens feitas por documentaristas em colaboração com movimentos urbanos desempenham um papel tático no interior de uma luta e se relacionam muitas vezes com uma ideia mais ampla de comunicação. Essa ideia, que pode estar mais ou menos sistematizada no interior do movimento, se refere ao modo como este articula sua atuação a práticas comunicacionais que visam dar apoio à luta, seja para difundir as pautas, seja para dar visibilidade à causa, ou ainda para manter os militantes mobilizados. Ela pode envolver também o cinema, mas normalmente este é ‘apenas’ mais um dos campos onde as imagens podem circular.”

clandestinidade. Ao mesmo tempo, é prudente reconhecer que a montagem do filme com imagens exclusivamente noturnas tem valor estético, contribuindo para as qualidades expressivas e, naturalmente, para a produção de significações mais amplas do que a de mero registro de uma ação do MLB.

Feitas as ressalvas iniciais sobre a heterogeneidade do *corpus*, cabe dizer que a proposta de abordar um cinema político a partir da noite dialoga com dois eixos de pesquisa. O primeiro está associado a estudos de cultura visual e história da arte dedicados a compreender os predicados estéticos, técnicos e simbólicos que envolvem a representação da noite, geralmente em correspondência com a iconografia da sombra, em diferentes meios visuais, incluindo o cinema. Autores como Victor Stoichita (2016), Max Milner (2005), George Banu (2005) e Jacques Aumont (2012) compõem uma bibliografia de referência.

O segundo eixo remete ao que, em um dossiê recente da revista francesa de ciência política, *Cultures & Conflits* (Candela, 2017), foi denominado de uma *sociologia política da noite*. A expressão recobre as especificidades do tempo social noturno, suas apropriações e suas regulações. Inclui-se aí a vocação da noite para a mobilização política a partir de levantes noturnos, como *la nuit des barricades*, em maio de 1968, na França; a marcha feminista *Take back the night*, a partir da década de 1970, nos EUA; *La marcha negra*, organizada pelo sindicato dos mineiros em 1992, na Espanha; e, seria possível acrescentar, as jornadas de junho de 2013 no Brasil, com a ocupação da cobertura do Congresso Nacional. O leque proposto pelo dossiê ainda compreende as ações públicas para a regulação de profissões e espaços noturnos, as tensões de grupos sociais pelo direito à cidade, e, o que não é alheio à reflexão deste ensaio, autores que identificaram na noite um território a ser conquistado para a imposição de uma ordem política e econômica que governa o dia, como na análise do trabalho noturno por Marx, ou do capitalismo contemporâneo por Jonathan Crary. Não citada pela revista, a recuperação de Pasolini por Didi-Huberman (2011) também acena para um imaginário político tributário dos desígnios de noite e dia, sombra e luz.

Levanto os dois eixos de pesquisa não para cravar a diretriz metodológica ou teórica a ser seguida à risca neste ensaio, mas para situar os campos com os quais se mantém em pontual

contato. A proposta de discutir o lugar da noite no engajamento político do cinema brasileiro recente será conduzida, primordialmente, pela análise das narrativas e dos aspectos figurativos, alinhada à consulta de textos de outros pesquisadores que já abordaram o mesmo *corpus*, à comparação com outros filmes, e, em menor grau, a testemunhos dos realizadores. Uma fundamentação teórica externa às obras será convocada discretamente, somente quando houver necessidade ou desejo de acenar para possíveis desdobramentos dos debates tecidos, e não para orientar ou determinar a análise.

1. O trabalho e as noites

Iniciarei o percurso prometido a partir de *Arábia*. A história se concentra em torno de Cristiano, um ex-presidiário que deixa o bairro Nacional, na periferia de Contagem, Minas Gerais, para pegar a estrada e buscar trabalho. Passa a viver como “peão de trecho”, indo de cidade em cidade, pulando de um ofício a outro, de acordo com as oportunidades que aparecem e as contingências de sua vida pessoal. A jornada compreende três blocos principais, delineados a partir dos trabalhos na lavoura, na construção civil e na indústria. Da matéria-prima à matéria industrializada, da terra ao ferro/aço, *Arábia* expõe o recrudescimento da precarização das condições de trabalho e da fratura do universo social do operário. A epopeia é interrompida quando Cristiano sofre um acidente durante o expediente na siderúrgica, em Ouro Preto, cidade situada também em Minas Gerais, e entra em coma³.

A fábula descrita é modulada a partir da alternância entre cenas diurnas e noturnas, que, como defenderei, existe para além da mera indicação da passagem do tempo, alinhando-se diretamente à reflexão do filme sobre a violência que impera no universo do trabalhador de baixa renda. Mais precisamente, a noite remete ao tempo não regulado pela produtividade capitalista, portanto, às horas que o empregado desfruta para si, em vez de comercializá-las com

³ A história não é contada de modo linear. *Arábia* inicia nos meses em que Cristiano trabalha na siderurgia. A partir do acidente, a narrativa opera uma analepse, uma volta no tempo pela qual serão contados os episódios da vida do protagonista, a começar pelo seu cotidiano no bairro Nacional. O que organiza a narrativa desde então é um diário escrito por Cristiano, cuja leitura chega ao espectador pela voz *off* da personagem.

sua força de trabalho. Assim se vê em pelo menos três cenas de *Arábia*, distribuídas entre o bloco da lavoura e o da construção civil. Em uma delas, logo após a sequência de colheita durante o dia, Cristiano e outro companheiro se revezam no violão (Fig. 1). O protagonista canta sua própria história, a de um homem que renuncia ao crime, pega a estrada, e quer provar a si mesmo que mudou. Em outra cena (Fig. 2), ele está com operários da construção civil, em um pequeno dormitório. Novamente, a confraternização é animada por um violão. O grupo entoia *Cowboy fora da lei*, de Raul Seixas. A celebração parece residir nos antípodas dos tradicionais cantos de trabalho, tão comuns no cinema brasileiro, de Humberto Mauro a Leon Hirszman. Não se trata, pois, de amenizar a labuta, mas celebrar o descanso. As duas cenas sucedem as horas de trabalho, e delas contrastam. O indício mais notório é a condição do corpo. Enquanto na colheita e na construção civil, as imagens mostram o esforço físico da labuta, o cansaço ou o gesto regrado por uma tarefa, insinuando um corpo expropriado de seu próprio ritmo em prol do cumprimento de um dever, os encontros noturnos operam sob outra lógica. Entre bebidas, cigarros e cantoria, é à noite que Cristiano e os companheiros se despojam dos códigos de disciplina do trabalho.

Figuras 1 e 2 – Os trabalhadores descansam e confraternizam durante a noite.



Fonte: *Arábia*, 2017, Affonso Uchôa e João Dumans

É no mesmo dormitório e também à noite que, mais à frente do filme, os operários se reúnem para escutar a leitura de uma carta. Escrita pela mãe de um deles, a missiva partilha notícias da família e da vizinhança. A cena evoca a de outro filme que, como *Arábia*, focaliza o trabalho e o lugar da palavra na narrativa do operário. Refiro-me ao *O homem que virou suco* (Joaquim Batista de Andrade, 1981), em que Deraldo (José Dummont), também em um

dormitório, lê a carta da noiva de um dos trabalhadores da construção civil, enquanto os outros escutam atentos. A incumbência recai sobre o protagonista porque ali é um dos poucos alfabetizados. Nos dois filmes, as cartas iniciam de modo similar. Em *O homem que virou suco*: “[...] já faz mais de quatro meses que não recebo carta sua e todo mundo aqui fica preocupado quando você não escreve”. Em *Arábia*: “[...] eu e sua irmã ficamos preocupadas com a falta de notícias suas”. As renúncias exigidas pelo ofício, especialmente o desterro e a separação dos entes queridos, são um entre outros aspectos subjetivos elididos durante a jornada de trabalho, e que somente podem vir à tona durante a noite. O período acolhe e influi sobre os afetos, costurando os fragmentos dispersos da experiência. Mais importante, as cenas citadas de ambos os filmes são moduladas a partir de uma curta panorâmica que, durante a leitura das cartas, passeia pelas figuras dos operários, atando-as num mesmo plano, conferindo-lhes uma unidade. Pelo movimento da câmera, percebe-se também como as palavras reverberam nas expressões fisionômicas. Cada história, a princípio endereçada a um indivíduo, é acolhida conjuntamente. À atomização dos sujeitos no trabalho diurno, atentos a suas respectivas tarefas, opõe-se a experiência do comum no repouso noturno.

Outras cenas de *Arábia* corroboram a noite como refúgio temporal da vida sensível, caso do encontro entre Cristiano e Ana no parque de diversões. Mas, para um adensamento do que proponho, é mais importante demonstrar uma condição inversa à descrita até aqui, quando o protagonista é transferido para o expediente noturno na siderúrgica de Ouro Preto. No diário, ele relata que a partir de então “dormir de dia era um trabalho. Não descansava direito. [...] Vale mais dormir duas horas de noite do que de dia. O corpo da gente dói, e a cabeça não sossega por nada”. As imagens que recobrem o relato mostram Cristiano na fábrica. Já não se sabe se a escuridão do plano tem sua origem na noite ou no ambiente insalubre, pois não há janelas para o exterior. Os pontos de luz se dividem entre as lâmpadas e as labaredas que jorram do maquinário. Com as chamas do início da sequência e o vapor ascendente, a cobrir parte da imagem, tudo parece em vias de entrar em combustão, de desfazer-se pelo calor. A figura de Cristiano é a única âncora de solidez (Fig. 3). Mas a resistência dura pouco: no plano seguinte (Fig. 4), ele aparece com o corpo lasso, alquebrado sobre a cama. A perna fora do colchão e a

posição desconjuntada insinuam que a personagem ali despencou. Não há conforto ou descanso, mas o indicativo de um corpo caído, maltratado pela exaustão física e jornada noturna. Uma frase dita na primeira noite da lavoura, em seu primeiro dia de trabalho, no auge do ímpeto por mudar de vida, perde a validade: “Dormir para mim é o de menos”.

Figuras 3 e 4 – O expediente noturno na siderúrgica dificulta o repouso de Cristiano.



Fonte: *Arábia*, Affonso Uchôa e João Dumans, 2017.

Embora *Arábia* não precise com exatidão o ano em que se passa a fábula, um ou outro elemento situam o filme nas últimas décadas do século XX ou no início do XXI.⁴ Apesar da distância temporal e geográfica, acredito ser válido para o entendimento da relação entre trabalho e noite no filme mencionar uma pintura que remete aos primórdios da industrialização na Inglaterra, *Os moinhos de algodão de Arkwright à noite* (*Arkwright's Cotton Mills by Night*, Joseph Wright of Derby, 1782) (Fig. 5). No quadro, em plena noite de lua, a iluminação artificial da fábrica demonstra a relação entre tempo e trabalho dissociada dos ciclos do dia e da noite, e, de maneira mais geral, das temporalidades sazonais, das condições naturais em torno das quais formas de trabalho pré-industriais foram organizadas, como a agricultura. Jonathan Crary (2014), por uma perspectiva marxiana, identifica na tela de Wright uma reorganização do tempo pelo capitalismo a partir de operações produtivas ininterruptas, incluindo o trabalho lucrativo em funcionamento 24/7. A fábrica moderna teria surgido como espaço autônomo, em que a

⁴ A menção às greves do ABC paulista, no final dos anos 1970, como algo temporalmente distante, durante um diálogo sobre a personagem de Barreto, é um dos indicativos. Outro é a perda do poder político dos sindicatos, deduzida de uma fala da personagem de Cascão, cenário que remete, pelo menos, aos anos 1990.

organização do trabalho se desvincula do ambiente, da comunidade, da família, e de modos tradicionais de dependência mútua ou associação.⁵

Figura 5 – A pintura de Joseph Wright expõe a dissociação entre o trabalho industrial e os ciclos do dia e da noite



Figura 5: *Os moinhos de algodão de Arkwright à noite*, Joseph Wright of Derby, 1782.

Em *Arábia*, a privação da noite decorrente da mudança do turno de expediente na siderúrgica alinha-se a um processo mais amplo de renúncias compulsórias. O expediente na fábrica acentua não apenas a espoliação decorrente da incompatibilidade entre a força de trabalho e o salário, já existente na lavoura e na construção civil, mas a perda do tempo desvinculado de monetização. Até então, o dia de Cristiano correspondia às horas de labuta; a noite, à temporalidade das confraternizações, afetos e lembranças. Como na imagem de Wright, a industrialização cinde o tempo balizado pelos ciclos da natureza. A racionalização do trabalho fabril cria um ambiente autônomo, que solapa os diminutos momentos de alegria do operário, os últimos redutos de vida alheios à produtividade: o descanso, as relações humanas e a sua

⁵ Sem espaço para retomar em filigrana o argumento de Cray, cabe, pelo menos, mencionar sua reflexão sobre a intensificação da ruptura entre o tempo orgânico da natureza e o tempo humano em meio à globalização do neoliberalismo, com a disponibilidade de serviços, imagens e formas de consumo em vigência num regime 24/7. A permeabilidade de cultura tecnológica nos dias atuais insinua, defende o autor, a ocupação progressiva do cotidiano por um não-tempo ou, em outras palavras, uma produtividade antes restrita às horas de trabalho, estreitando os espaços e intervalos não-regulados.

identidade – quem é ou o que resta de Cristiano para além do sujeito que comercializa a sua mão-de-obra?

David Harvey (2000), na esteira de Marx, precisa que a duração da jornada de trabalho deve levar em consideração as necessidades de ordem física e moral do trabalhador. Em condições ideais, a prioridade seria preservar a plenitude da pessoa e do corpo do empregado. O direito à força de trabalho ser vendida como mercadoria, pelo trabalhador, devendo existir na mesma medida que o não-direito, por parte do empregador, à *pessoa* que é portadora dessa mercadoria. O psicológico, a moral e o corpo demarcam, portanto, uma fronteira. Em *Arábia*, a experiência na fábrica assinala a violação, já iniciada pelos ofícios anteriores, desses limites. A troca de turno e a privação da noite correspondem ao esgotamento de Cristiano: desprovido das antigas motivações para trabalhar e sem laços sociais, na indústria é o próprio corpo que entra em colapso. O acidente na fábrica e o coma explicitam o cimo do processo de reificação: não apenas o trabalho humano e o seu resultado, mas a unidade sensível do sujeito no mundo, seu corpo, adquire o aspecto de coisa, ser inerte.

2. Habitar a treva: entre o fogo e o trauma

Dedicarei o segundo momento deste ensaio a discutir as possíveis significações da noite em uma obra também de Affonso Uchôa, *Sete anos em maio*. O filme se concentra no testemunho real de um jovem periférico torturado por policiais ao ser confundido com um traficante. Rafael dos Santos Rocha, morador de Contagem, Minas Gerais, voltava para casa do trabalho e foi surpreendido por duas viaturas. Os policiais diziam estar ali para averiguar uma denúncia de que havia droga enterrada em seu quintal. Entraram em sua casa, reviraram os cômodos e destruíram objetos e móveis que viam pela frente. Sem nada encontrar, levaram Rafael para a subestação da Companhia Energética de Minas Gerais (Cemig), onde o socaram e o chutaram repetidamente, asfixiaram-no com um saco na cabeça, enfocaram-no, feriram sua boca com um revólver, queimaram seu dorso com isqueiro e quase o mataram. Ameaçaram voltar à casa do rapaz alguns dias depois para buscar R\$ 15.000,00 (quinze mil reais), em drogas e dinheiro.

Dossiê **O Choque dos Acontecimentos: Retórica e Política das Comoções Públicas**

<https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 25, n. 2, 2022

DOI: 10.29146/ecops.v25i2.27662

Apavorado, Rafael foi obrigado a mudar de cidade. O desterro iniciou com a ida a São Paulo, capital, onde começou a usar drogas, tornou-se dependente químico, trabalhou em uma boca de fumo e em desmanches de carros, até ser preso. Saindo da prisão, continuou sua errância por Belo Horizonte, por onde vagou pelas ruas sob o fantasma do crack, até retornar a Contagem. Ainda hoje, conta o rapaz, sonha que os policiais irão matá-lo.

O testemunho lancinante de Rafael, em sua partilha da violência sofrida, cuja brutalidade e barbárie dificilmente seriam recompostas por meu relato abreviado, desenrola-se durante 17 minutos, em um plano fixo, sem corte. A narração acontece em um diálogo com outro jovem negro, pobre, também vítima da violência policial. É uma personagem ficcional que, depois de escutar Rafael, afirma: “Já passei por tanta coisa que quase toda história que eu ouço parece a minha”. A experiência real da tortura é amplificada pelo diálogo. Deixa de ser uma injustiça individual para adquirir uma abrangência coletiva, apresentando-se como parte do genocídio corrente da população negra e pobre nas periferias do Brasil, pelas mãos do Estado. A primeira justificativa para a ambiência exclusivamente noturna do filme vem da conversa: “Tem muita gente morrendo todo dia. A gente tá cercado por uma pilha de gente morta. E essa pilha só tá crescendo, desde antes da gente nascer. E ela já tá tão alta que já tapou até o céu. E é por isso que tá tudo tão escuro. Mas não tem noite que dure para sempre”, diz o interlocutor de Rafael.

O encontro entre os dois jovens acontece na quarta e principal parte de *Sete anos em maio*. O filme pode ser dividido em cinco seções. A primeira apresenta Rafael, sob a penumbra, andando sozinho por uma rua erma; a segunda encena a sua tortura; a terceira, breve, resume-se a um plano do rapaz caminhando pelo lugar onde fora torturado; e a última consiste no jogo do morto/vivo. No breve comentário que farei, interessa-me pontuar como, além de anunciar a pilha de cadáveres que “tapou até o céu”, a noite pode ser entendida como espaço visual que envelopa o sujeito e se presta ao acolhimento dos fragmentos sofríveis de sua experiência, ajustando-se ao trabalho de perlaboração do passado traumático.

Alguns dos apontamentos que gostaria de fazer já foram antecipados por Cláudia Mesquita (2019). No que concerne à primeira parte, com a chegada do rapaz, caminhando do fundo da imagem em direção ao primeiro plano, em contraluz, sob a forma de silhueta, a pesquisadora

observa: “A errância do personagem, sua fuga e desterro são aí cifrados, bem como um movimento de ‘volta’, para contar. O plano figura ainda a solidão extrema do sobrevivente, condição de quem não sucumbiu ao próprio assassinato”, de quem vivenciou a ruptura com a vida cotidiana e familiar, experimentando, desde então, a sina de morto-vivo (Mesquita, 2019, p. 178-179).

O ponto de vista de Mesquita é reforçado se se considerar que a condição umbrática de Rafael no plano traz consigo a carga de negatividade e ambivalência da figura humana convertida em sombra, a meio caminho entre um corpo material e seu avatar espectral: “Aparição fugaz e mutável, ela [sombra] é ao mesmo tempo índice e negação do corpo, do qual dissolve a substância e os contornos estabelecidos, signo de sua presença incontestável e de sua ausência” (Belting, 2004, p. 248, tradução nossa). Se a sombra projetada é o rastro de um ser material que intercepta a luz, também é verdade que um *topos* literário existente desde a *Divina Comédia* (*La divina commedia*, 1472), de Dante Allighieri, diferencia os seres que projetam e os que são sombra. Os últimos amargam a perda de substancialidade corporal, possível indicativo da aproximação com a morte ou pertencimento a outro estatuto ontológico diante dos seres vivos (Stoichita, 2016; Belting, 2004). Ora, não é preciso adentrar uma argumentação fundamentada no fantástico para afirmar que a sombra de Rafael no início de *Sete anos em maio* sugere a condição límbica. O rapaz é retratado entre dois tempos, passado e presente. Não está inteiramente entre os vivos, que seguem seus dias sem a assombração de um quase-assassinato, e tampouco entre os mortos pela violência do Estado brasileiro. Vaga entre dois mundos separados pelo trauma da tortura.

Vale observar ainda que nessa abertura do filme a caminhada inicia pela intermitência dos postes de luz da rua, mas segue em direção a um espaço integralmente túrbido. A sombra de Rafael adentra a escuridão e ali se perde. Nessa rápida passagem, o corpo e o espaço, o sujeito e a noite, tornam-se um só. O que retirar dessa imersão na treva?

Uma possível resposta talvez resida na maneira com que *Sete anos em maio* retoma o episódio da tortura e sua difração no presente. O passado é recontado por operações plurais: a encenação da tortura, a partir da anunciação do próprio dispositivo performático para a câmera;

a caminhada diante da estação da Cemig; o testemunho de Rafael; a interlocução de seu depoimento pelo diálogo; o jogo do morto/vivo. Dito de outro modo, o passado não é revisto por um único ângulo e tampouco submetido à reconstituição de sua verdade factual,⁶ mas defrontado pela ficção. Há uma afinidade dessa proposta com aquela que subsidia o campo da literatura do testemunho, comprometido com a narrativa do real, com a lida de eventos traumáticos que resistem à representação. Ao recuperar narrativas de sobreviventes da *Shoah*, e mesmo de estudiosos que não a vivenciaram, mas que se dispuseram a narrá-la a partir da documentação existente, Seligmann-Silva (2003) aponta para a força e a necessidade da ficção diante do real traumático, da incomensurabilidade de acontecimentos catastróficos refratários à simbolização; ou cujos sobreviventes não conseguem dar uma forma narrativa ao terror vivenciado. *Sete anos em maio* me parece seguir por essa via. Se estiver correto, a predominância da noite no filme poderia ser justificada como um dos signos do passado revisto poeticamente, um fragmento da ocasião da tortura que se alastra pelo presente, contaminando-o. A narrativa do trauma, pela fala de Rafael e pela forma do filme, não poderia acontecer a partir de um ponto de vista privilegiado, do qual um passado fixo seria reproduzido à distância, com exatidão e clareza, mas por uma imersão na lembrança como bolsão sombrio, sem balizas seguras, um meio aberto à ficção, à reescritura. Se no cinema “a entrada na sombra sempre porta um risco, no mínimo o de se perder; e, geralmente, significa a morte” (Aumont, 2012, p. 111, tradução nossa), em *Sete anos em maio* a passagem pela escuridão é a travessia, não isenta de perigos – dado o retorno à ferida aberta pelo trauma –, ao território da memória. O testemunho não se inscreve numa página branca de um documento judicial, mas no negrume da noite e do cinema.

⁶ A afirmação certamente dá margem para um amplo debate sobre a relação entre história, memória e testemunho. Sem objetivar enveredá-lo com profundidade, embora *Sete anos em maio* permita, e talvez até convide tal perspectiva, restrinjo-me aqui a aludir sumariamente ao extrato de uma reflexão de Jeanne-Marie Gagnebin (2009), em que contrapõe a verdade histórica à verdade factual. A primeira não se esgotaria nos procedimentos de adequação e verificação empíricos, na descrição positivista, mas comportaria também uma referência não descritiva ao mundo, por intermédio da linguagem poética. Gagnebin retoma a proposição de Ricoeur de substituir a referência pela reconfiguração, com a “ficção remodelando a experiência do leitor pelos únicos meios de sua irrealidade, a história o fazendo em favor de uma reconstrução do passado sobre a base dos rastros deixados por ele” (Ricoeur apud Gagnebin, 2009, p. 43). A noção de rastro aí presente problematiza a memória e a escrita da história. Será nesse sentido que a autora esboça “[...] uma definição certamente polêmica, paradoxal e, ainda, constringedora da tarefa do historiador: é necessário lutar contra o esquecimento e a denegação, lutar, em suma, contra a mentira, mas sem cair em uma definição dogmática de verdade” (Gagnebin, 2009, p. 44).

Um segundo aspecto que parece secretado pela penumbra é a de uma percepção distinta do sujeito sobre sua condição. Por essa via, a noite não apenas altera as referências existentes durante o dia, em prol de uma sensação espacial distinta⁷, mas igualmente favorece o recolhimento de si, um olhar interior, protegido do mundo.⁸ Não caberia aqui recuperar universos longínquos que seguem nessa direção, de pintores como Georges La Tour, ou de escritos como os de Charles Péguy⁹. Uma referência mais próxima certamente seria o cinema de Pedro Costa¹⁰, contudo, dada a limitação de espaço deste ensaio, é mais proveitoso evocar a presença em *Sete anos em maio* de um motivo visual já explorado em *Arábia*, e que corrobora a perspectiva indicada: a figura humana sentada diante do fogo.

No filme anterior de Uchôa e Dumans, a cena de Cristiano a olhar introspectivamente as labaredas de uma fogueira aparece duas vezes. A primeira (Fig. 6-7) é depois que a personagem, dirigindo no breu da noite, atropela uma pessoa, e enterra o corpo. O acontecimento, aparentemente desconectado do tema principal da fábula, agrega-se às demais amarguras de seus dias, como se a indicar o imperativo de um destino atroz, alheio aos seus atos, uma vida sob diapasão trágico. Uma continuidade da cena – ou assim interpreto – retorna no epílogo do filme, durante a narração do diário em que Cristiano expressa a tristeza de trabalhar na fábrica, a solidão de não ter amigos, e a consciência de que sua vida não mudará. “Me sinto um cavalo velho, cansado. Meus olhos doem, minha cabeça dói. Não tenho força para trabalhar. [...] Queria puxar

⁷ Segundo Merleau-Ponty (2018, p. 380): “Ela [noite] não é um objeto diante de mim, ela me envolve, penetra por todos os meus sentidos, sufoca minhas recordações, quase apaga minha identidade pessoal [...]. Para a reflexão, todo espaço é produzido por um pensamento que liga suas partes, mas esse pensamento não se faz de parte alguma. Ao contrário, é do ambiente do espaço noturno que me uno a ele”.

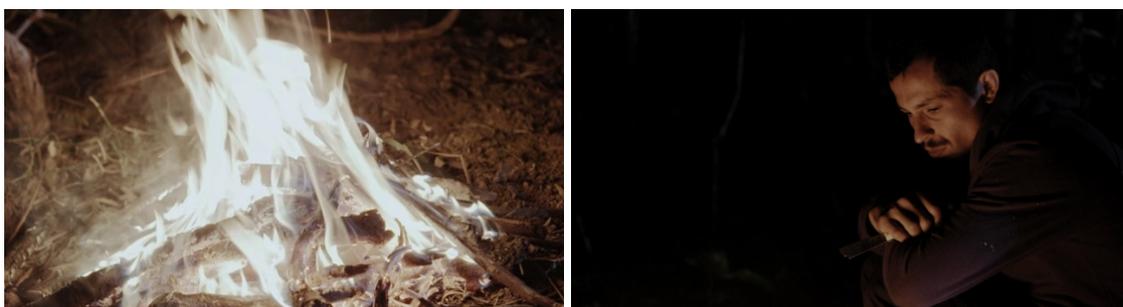
⁸ Aumont (2012, p. 119, tradução nossa) comenta o refúgio na treva em obras de Jean-Luc Godard, Alexander Sokurov e Bill Viola como indicativo da “condição de meditação, de repouso e de reapropriação de si. Habitada, a sombra é uma metáfora, ainda que vivenciada, da poesia. Nela se experimenta o tempo necessário para pensar”.

⁹ Para Milner (2005), a presença de uma chama em certas telas de La Tour evoca a ação protetora das trevas, que apagam o mundo exterior para deixar subsistir um reduto criado pela pura suspensão de uma chama vacilante. Sobre Péguy, o autor destaca a noite como reserva do ser.

¹⁰ Particularmente *No quarto da Vanda* (2000), nas cenas em que, num cômodo escuro, à luz de velas, moradores da favela de Fontainhas compartilham verbalmente suas histórias dolorosas de miséria, tecendo uma memória coletiva do bairro. Enquanto conversam, seus corpos são eludidos pela noite, diluídos na “horizontalidade visual da escuridão [...]”. Um tecido túrbido abarca conjuntamente as figuras num mesmo todo, recriando imageticamente a partilha experimentada”, a comunidade dos expropriados (Costa Jr, 2020, p. 277).

meus colegas pelo braço e dizer para eles que eu acordei, que enganaram a gente a vida toda”. Assim, a segunda aparição da cena da fogueira se conecta à primeira pela impotência esmagadora. A diferença é que dessa vez não se resume a um drama individual. A narração do diário indica se tratar de uma classe: a do trabalhador pobre que tenta, em vão, mudar sua condição social.

Figuras 6 e 7 – Cristiano se recolhe diante de uma fogueira depois de um acidente na estrada.



Fonte: *Arábia*, Affonso Uchôa e João Dumans, 2017.

Figuras 8 e 9 – O fogo participa do evento traumático e de seu testemunho em *Sete anos em maio*.



Fonte: *Sete anos em maio*, Affonso Uchôa, 2019.

Os ares de tragédia que permeiam Cristiano diante do fogo retornam em *Sete anos em maio*. Nesse último, a cena da fogueira (Figs. 8 e 9) se passa durante o diálogo de Rafael com a personagem ficcional. Como adiantado, a conversa é o momento em que uma narrativa individual adquire contornos mais amplos, situando a “experiência traumática numa história coletiva de violências, apagamentos e injustiças” (Mesquita, 2019, p. 180). Igualmente, é a

ocasião em que o mundo exterior é silenciado e encoberto pela noite a fim de propiciar os meios de encarar o horror, de atribuir-lhe uma mensura além da repetição do episódio traumático. Nessas condições, o fogo crepitante sob o céu turbido não é um ponto de luz, uma saída da escuridão, mas um espaço íntimo, clandestino, reservado aos que decidem testemunhar, resguardando-os das ameaças externas, dos riscos que acometem os sobreviventes decididos a depor contra os seus agressores, especialmente quando estes são acobertados e impunes pelo Estado brasileiro¹¹.

3. A linha da sombra

Como *Sete anos em maio, Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados* é modulado inteiramente sob o véu da noite, o que me conduz à hipótese de que a sombra participa de um meio particular de experiência no mundo, além de ter o papel de “operador formal, operador figurativo” (Aumont, 2012, p. 105, tradução nossa). A matéria constitutiva do filme é a ação noturna de chegada de militantes do MLB em imóveis e terrenos ociosos. As operações mostradas deram início a três ocupações entre 2015 e 2017: *Temer Jamais*, *Manoel Aleixo* e *Paulo Freire*. As imagens e os sons da tomada de terreno são registrados sob o tremor da câmera na mão e dos ruídos de respiração, indicando a aderência dos sujeitos-da-câmera às contingências do momento, a implicação corporal e ética naquela luta. É por esse olhar que, entre lanternas em movimento e outros pontos de luz a furar o tecido noturno, divisam-se vultos caminhando de um lado a o outro no início do filme. Eles portam malas, mochilas, barracas, pedaços de pau, crianças de colo. A aparente barafunda visual logo se mostra uma ação precisa e coordenada em várias frentes simultâneas, pela qual os militantes cavam buracos e iniciam a montagem das barracas, enquanto outros se responsabilizam pela vigilância, pelo hastear das bandeiras, pela alimentação e por outras funções. São cenas que, dentro de contextos de militância distintos,

¹¹ Reproduzo o argumento de Araújo e Leandro (2020) de que as filmagens de Uchôa na calada da noite remontam à clandestinidade imposta aos testemunhos de jovens negros e pobres brasileiros, que, ao denunciarem a violência sofrida, correm o risco de desaparecerem, serem executados ou presos. Há, ainda, a possibilidade do testemunho não se tornar audível, ser privado de ressonância nos meios legais, dada a impunidade e o acobertamento dos agressores, por exemplo, pelos autos de resistência.

repetem-se em filmes brasileiros recentes, nomeadamente: *Era o Hotel Cambridge* (2016, Eliane Caffé), *Chão*, e *Cadê Edson?* A migração de imagens formal e tematicamente similares entre os filmes sinaliza a urdidura a partir de um *ethos* político comum.

Se nessas três obras a tomada de terrenos (ou de imóveis) é articulada a outras perspectivas, questões e vivências dos movimentos sociais, *Conte isso...* ergue sua estrutura, funda sua pedra angular na ocupação ou, mais precisamente, no *ocupar*, de territórios e da noite. A escolha por edificar-se sobre uma ação em curso, um gesto em desenvolvimento, sem terminação, portanto, num presente contínuo, permite à obra a façanha de cristalizar um devir, mobilizar uma potencialidade – naturalmente, inerente à luta social. Aos que assistem ao curta desavisados sobre as circunstâncias de produção e o destino daquelas Ocupações – revelado apenas ao final –, a impressão é a de que as histórias pregressas e a posteridade daquelas imagens e sons interessam menos do que mostrar a coordenação e efetivação coletiva de uma ação, tão significativa, aliás, para o movimento e para as famílias sem-teto.

O filme parece criar um paradigma próprio das sombras. Entre as obras analisadas neste ensaio, certamente é a que aposta com mais veemência na força da escuridão, e dela se beneficia. Afirmo isso sem almejar buscar laivos metafísicos e tampouco uma restrição aos aspectos formais, mas em atenção aos rastros do real; igualmente, diante das escolhas de montagem, de onde o filme retira parte de sua potência. Por essas duas vias, a noite sobrepõe-se ao próprio território tomado, demarca os seus limites, e vela a tática do MLB com a clandestinidade, único meio – como em *Sete anos em maio* – de fazer justiça.

Se a escolha pela ação noturna sugere a necessidade do ocultamento pelas sombras, uma justificativa só vem com a cena em que um militante aparece durante seu turno de vigilância. Protegido pelo desnível do terreno, pela escuridão e pelas árvores, ele espia numa direção que o espectador não tem acesso pleno, seja pela falta de foco, seja pelo tremor das imagens. A câmera parece intencionar o registro da atuação do militante, mais do que mostrar o seu campo de visão. Apesar disso, a sequência acaba por revelar o destino do olhar: uma via iluminada, fora das fronteiras do terreno, além da linha da sombra (Fig. 10). É por ali que, vez em outra, avista-se a ameaça, o inimigo, representado pelas viaturas de polícia que passam. Cabe lembrar que outros

filmes do MLB, especialmente *Na missão, com Kadu* (Kadu Freitas; Pedro Maia de Brito; Aiano Bemfica, 2016), expõem a crueldade e a desigualdade acachapante de forças nas ações policiais contra os militantes do movimento, quando do cumprimento do mandado de reintegração de posse do terreno das Ocupações, ou mesmo em ocasiões sem mandado judicial. Dessa maneira, a cena do vigilante de *Conte isso...* expõe o perigo que reside sob a luz: a vigilância das forças repressoras do Estado, o risco de fracasso da tomada de terreno e, em corolário, da possibilidade de ter uma moradia. Apesar disso, deve-se sublinhar: a polícia está primordialmente fora de campo. O filme focaliza os militantes, expressa o seu ponto de vista, porta uma lembrança poderosa de suas ações, um retrato em movimento de suas conquistas.

Figura 10 – Sob os auspícios da sombra, um dos militantes faz a vigilância durante a ocupação.



Fonte: *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados*, Pedro Maia de Brito, Cristiano Araújo, Camila Bastos, Aiano Bemfica, 2018.

Em outro momento de *Conte isso...*, repete-se o dualismo sombra e luz, “nós” e “os inimigos”. Dessa vez, jovens militantes tentam hastear a bandeira do MLB em frente a uma das Ocupações. O gesto precisa ser frequentemente interrompido pelos veículos que passam pela rua em frente, incluindo as viaturas policiais. O que chama a atenção é a naturalidade com que os militantes se escondem e voltam a aparecer para concluir o hasteamento da bandeira. O corpo revela um duro

hábito gestual: o costume à clandestinidade e à interrupção de suas atividades em decorrência das recorrentes ameaças das forças repressoras do Estado. Se não for ir longe demais, acredito haver no hábito gestual citado um sinal de recalcitrância, de obstinação em resistir. A sina do filme, como mencionado, parece ser a de abrigar a potência para a luta.

Tendo em vista os comentários até aqui, é importante lembrar das circunstâncias de realização de *Conte isso...* O filme foi resultante de um processo coletivo dos membros do MLB de revisão do material bruto registrado ao longo de anos. O início da montagem datou do despejo das Ocupações *Temer Jamais* e *Manoel Aleixo*, quando “a sensação de 'luto' pós derrota marcava muitos de nós e, ao mesmo tempo, havia uma saturação da violência policial que pairava entre nós e nas próprias imagens” (Bemfica Mineiro, 2020, p. 306). Revisitar o material filmado correspondente àquelas duas Ocupações e à *Paulo Freire* foi uma maneira dos membros do movimento reelaborarem o passado violento e traumático, para, a partir de então, reorganizarem-se para a luta. O depoimento coincide com a frase verbalizada por uma das militantes do MLB em *Entre nós talvez estejam multidões* (Aiano Bemfica; Pedro Maia de Brito, 2020): “Às vezes é preciso dar um passo para trás para a gente dar dois para frente.”

O ímpeto em seguir adiante, em não ceder às derrotas, encontra seu reduto definitivo na noite de *Conte isso...* Pelas escolhas da montagem, ela se converte no tempo da ação, em intervalo sem descanso, povoado pelos gestos obstinados dos militantes, um presente circunscrito pela luta. Em outro sentido, a treva contribui para as táticas de resistência, pois atende à exigência real de clandestinidade, operando como espaço não regulado ou, se não, menos exposto às tecnologias de vigilância e poder do Estado. Há, por fim, uma consubstanciação entre a noite e o território tomado. É na escuridão que o amplo e complexo trabalho do MLB encontra a terra, em que o direito à moradia se torna palpável, concreto, literalmente cravado no solo, reforçando, junto à atenção ao esforço corporal, o pendor do filme pelo universo físico. Essas condições criam uma estranha ambiência em que a noite, simbolicamente associada, por exemplo, a fantasias e devaneios (Milner, 2005), torna-se o espaço-tempo da materialização. Se nela os militantes ainda sonham, acordados, é pelo esforço coletivo de suas mãos.

Figura 11 – Militantes do MLB cavam o solo para armar as barracas de lona.



Fonte: *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados*, Pedro Maia de Brito, Cristiano Araújo, Camila Bastos, Aiano Bemfica, 2018.

Considerações finais

Este ensaio bosquejou um primeiro esforço de compreensão da noite como elemento estético e político no cinema brasileiro recente. Se aqui concedi privilégio ao gesto da análise fílmica, espero que minha proposta possa incentivar visadas futuras sobre o tema, calcadas em abordagens que adensem a articulação entre as obras e os aspectos históricos, políticos e culturais que participaram de suas gestações.

Embora endereçadas a filmes heterogêneos em seus formatos e modos de produção, as análises realizadas permitiram discernir uma estirpe noturna ou, ainda, uma vocação notívaga no cinema nacional. Mais significativo do que buscar uma expressão apropriada para o pronunciado lugar conferido à noite, acredito, é compreender o que motivaria a sua convocação como elemento da narrativa e da plasticidade em filmes engajados politicamente, especialmente num cenário tão infausto como o do Brasil da segunda metade da década de 2010. Por essa

perspectiva, pode-se indagar: haveria uma rede sub-reptícia a conferir unidade entre *Arábia*, *Sete anos em maio*, e *Conte isso...*?

As análises mostraram a prevalência de uma significação plural da noite, subsumida à especificidade das pautas sociais: a precarização do trabalhador de baixa renda, o genocídio da população negra e periférica, o déficit habitacional nos centros urbanos. São questões com lastro histórico na sociedade brasileira, mas que permanecem como feridas abertas no presente, conforme os filmes mostram. Seria temerário afirmar a partir daí que a tendência à escuridão vem recobrir homoganeamente um pessimismo residente nas obras ou em suas circunstâncias de produção. Parece-me sim, que, entre suas várias facetas, a noite nos filmes discutidos representa um reduto spatiotemporal diante das forças políticas do Estado que operam contra o sujeito, seja pelo não cumprimento dos direitos constitucionais (em *Arábia*, da legislação trabalhista), seja pela violência desmedida do aparato de repressão (em *Sete anos em maio*, e *Conte isso...*). Talvez não seja por acaso que *Arábia*, único da tríade a tratar da invasão do refúgio noturno, avariado pelo trabalho fabril, flerte com contornos trágicos. Narrado a partir de um corpo em coma, é um filme privado de futuro. Contrapõe-se, assim, às narrativas noturnas de *Sete anos em maio* e *Conte isso...* Neles, a existência de traumas políticos pregressos não refreia, mas impulsiona e pavimenta a resistência dos sujeitos, pela coragem do testemunho e pela memória de lutas passadas. Seus protagonistas, afinal, habitam a sombra, enredam-se na noite, mas atentos à réstia do amanhã.

Referências bibliográficas

AUMONT, J. *Le montreur d'ombre: essai sur le cinéma*. Paris: J.VRIN, 2012.

BANU, Georges. *Nocturnes: peindre la nuit, jouer dans le noir*. Paris: Biro, 2005.

BEMFICA MINEIRO, A. A Imagem Tática: reflexões sobre o papel das imagens na atuação do MLB. In: PILAR, Olívia; GUERRA, Ana; BRITO, Alessandra (org.). *Comunicar, Insurgir: Engajamentos metodológicos na pesquisa em Comunicação*. Belo Horizonte: Fafich/PPGCOM/UFMG, 2020, p. 295-310.

BELTING, H. *Pour une anthropologie des images*. Paris: Gallimard, 2004.

BLUMENBERG, H. Light as a Metaphor for Truth: At the Preliminary Stage of Philosophical Concept Formation. In: LEVIN, David Michael (org.). *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley: University of California Press, 1993, p. 129-169.

BRENEZ, N. Political cinema today. The new exigencies: for a Republic of Images. *Screening the past*, Setembro 2013. Disponível em: <http://www.screeningthepast.com/2013/09/political-cinema-today---the-new-exigencies-for-arepublic-of-images/>. Acesso em: 15 jan. 2021.

CANDIDO, A. "A educação pela noite". In: *A educação pela noite*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017, p. 13-27.

CANDELA. Pour une sociologie politique de la nuit: Introduction. *Cultures & Conflits*, N. 105-16, primavera/verão, L'harmattan, 2017, p. 7-27. DOI <https://doi.org/10.4000/conflits.19432>.

CÉSAR, A. Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento. *Revista Eco-Pós*, v. 20, n. 2, 2017, p. 101-117. DOI <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v20i2.12493>.

COHN, A. As políticas de abate social no Brasil contemporâneo. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, n. 109, 2020, p. 129-160. DOI <https://doi.org/10.1590/0102-129160/109>.

COSTA JÚNIOR, E. P. da. A comunidade na expropriação: modos de alteridade no cinema de Pedro Costa. *MATRIZES*, v. 14, n. 1, jan./abr. 2020, p. 267-288. DOI <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v14i1p267-288>.

CRARY, J. *24/7: capitalismo e os fins do sono*. Tradução: Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

GAGNEBIN, J. *Lembrar escrever esquecer*. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2009.

HARVEY, D. *Spaces of hope*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2000.

KREIN, J. O desmonte dos direitos, as novas configurações do trabalho e o esvaziamento da ação coletiva. Consequências da reforma trabalhista. *Tempo social*, v. 30, n. 1, 2018, p. 77-104. DOI <https://doi.org/10.11606/0103-2070.ts.2018.138082>.

LEANDRO, A.; ARAÚJO, M. Torturadores e torturados: a violência de Estado em dois filmes brasileiros recentes. *Doc On-line*, n. 28, set. 2020, p. 40-63. <https://doi.org/10.25768/20.04.02.28.03>.

LÖWY, M.; SAYRE, R. *Revolta e melancolia*. Tradução: Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo, 2015.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 5ª edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

MESQUITA, C. Sete anos em maio: entre a solidão do sobrevivente e a expansão do trauma. In: *Forumdoc.bh*. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2019, p. 178-182. Disponível em: www.forumdoc.org.br/wpcontent/uploads/2019/11/Catalogo-forumdoc-2019-1.pdf. Acesso em: 20 jan. de 2021.

MILNER, M. *L'envers du visible: essai sur l'ombre*. Paris: Éditions du seuil, 2005.

OLIVEIRA, V. *Intervir na história: modos de participação das imagens documentais em lutas urbanas no Brasil*. Orientadora: Cláudia Cardoso Mesquita. 2019. f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG, Belo Horizonte, 2019

SELIGMANN-SILVA, M. O testemunho: entre a ficção e o real. In: *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2003, p. 371-385.

STOICHITA, V. *Breve história da sombra*. Lisboa: KKYM, 2016.

Edson Costa Júnior - Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

Pesquisador de pós-doutorado (FAPESP 21/02448-5) e Professor Participante Temporário no Instituto de Artes da Unicamp. Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, com estágio de pesquisa na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Realizou pesquisa de pós-doutorado no Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, período em que atuou como professor colaborador no PPGAV.

Email: jredsoncosta@gmail.com

Financiamento

Bolsa PNPd/CAPES durante estágio de pós-doutorado no Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP.