

# NO FINAL DOS DIAS, OU SEJA, TODOS OS DIAS:

O DIÁRIO ÍNTIMO COMO SUBJETIVAÇÃO NO FILME *ARÁBIA*<sup>1</sup>

PEDRO RENA<sup>2</sup>

CÉSAR GUIMARÃES<sup>3</sup>

EDUARDO DE JESUS<sup>4</sup>

**RESUMO** Neste ensaio fazemos uma análise do processo de subjetivação política do personagem Cristiano no filme *Arábia* (2017), de Affonso Uchôa e João Dumans, tendo em vista a sua escrita de um diário íntimo. Fazemos comparações com o cinema de Leon Hirszman, em filmes como *São Bernardo* e *Abc da Greve*, para observar a linhagem estético e política na qual *Arábia* se insere.

**PALAVRAS-CHAVE** *Arábia*; diário; cinema brasileiro.

**ABSTRACT** In this essay we analyze the process of political subjectivation of the character Cristiano in the film *Arabia* (2017), by Affonso Uchôa and João Dumans, in view of his writing of an intimate diary. We make comparisons with the cinema of Leon Hirszman, in films such as *São Bernardo* and *Abc da Greve*, to observe the aesthetic and political lineage in which *Arabia* is inserted.

**KEYWORDS** *Arábia*; daily; Brazilian cinema.

1 Este texto foi escrito a partir da dissertação de Pedro Rena, orientada por César Guimarães, que contou com a participação de Eduardo de Jesus na banca. A pesquisa de mestrado foi financiada pela FAPEMIG. Agradecemos também às contribuições de Roberto Said e Cláudia Mesquita que igualmente fizeram comentários relevantes a este trabalho também na banca de defesa.

2 Doutorando em Teoria da literatura e Literatura comparada pela UFMG.

3 Professor do PPGCOM do departamento de Comunicação Social da UFMG.

4 Professor do PPGCOM do departamento de Comunicação Social da UFMG.

Em *Arábia* (Affonso Uchôa e João Dumans, 2017) temos acesso à vida ordinária do personagem Cristiano através da leitura de seu diário, no qual ele narra suas memórias e histórias de vida, assim como os acontecimentos do seu dia a dia. Com sua escrita, Cristiano recria sua vida com os recursos da linguagem. Convocado a escrever sua própria vida pelo grupo de teatro da fábrica, a escrita, que era algo distante da realidade do personagem – ele diz que há muito tempo não pegava em uma caneta –, torna-se um hábito e, de certa maneira, uma força vital para este homem comum em sua vida marcada por diversos trabalhos precários e por momentos de alegria e amor. Nas conversas e cantorias com seus companheiros, assim como na sua relação com Ana – supervisora de Cristiano na fábrica de tecidos, por quem ele se apaixona e nos diz que é o assunto principal sobre o qual gostaria de escrever em seu diário –, Cristiano experimenta momentos de liberdade, intensidade e afeto, nos quais a ação da máquina do trabalho é interrompida. Antes, porém, de nos contar sobre este encontro, que depois se transforma em um desencontro, Cristiano precisa nos contar sua dura trajetória até aquele momento, atravessada por uma temporada na prisão, pelas andanças na estrada, pelos conflitos nos trabalhos por onde ficou por curtos períodos.<sup>5</sup>

5 Ver a leitura que João Campos (2017) dedicou ao filme no momento de seu lançamento. Disponível em: <https://x.gd/8p9yp> Acesso em: 06 de setembro de 2022. Neste ensaio, no entanto, não abordamos a figura de Cristiano como um “narrador” tipicamente benjaminiano, mas como um personagem que escreve suas histórias em um diário íntimo.



Mariana Souto (2019) repara que, nas primeiras décadas do século XXI, a figura do operário, central nos filmes engajados da segunda metade do século XX, se torna escassa, retornando no filme *Em trânsito* (2013), de Marcelo Pedroso. Em *Arábia* o trabalhador operário reaparece, portanto, de forma emblemática. Neste filme, a presença da siderúrgica, em um modelo de trabalho industrial que permanece como resíduo no Brasil do século XXI, aparece como mecanismo de exploração de seus trabalhadores precarizados, tornando insalubre a vida daqueles que moram em seus arredores, como vemos no começo do filme, na vida de André e de seu irmão. André é quem encontra e lê o diário de Cristiano.

No filme, acompanhamos a trajetória de vida de Cristiano, que, depois de seu colapso na siderúrgica, tem seu caderno encontrado e lido pelo jovem André em uma complexa operação fílmica que coloca passado e presente lado a lado de forma sutil e delicada. Ao longo do filme, acompanhamos, como se pelo caderno que lê o jovem André, o itinerário traçado por Cristiano no interior de Minas Gerais (de Contagem a Ouro Preto), submetido a inúmeros regimes de trabalho precarizado em diversos lugares (da plantação de mexerica ao trabalho industrial). Com a escrita, Cristiano pôde testemunhar suas experiências e transmiti-las a André, que as lê, tornando-as visíveis aos espectadores do filme. Se o filme nos mostra a vida instável de Cristiano, que está sempre à procura de empregos e fontes de renda para sobreviver, nos mostra também suas relações de afeto, amizade e amor com diferentes personagens ao longo de suas andanças.

Antes de entrar na análise do filme, faremos uma breve caracterização do seu modo de produção e de seu processo criativo a partir de uma aula que João Dumans ofereceu no Núcleo de Audiovisual do Grupo Galpão, que aconteceu em maio de 2022.<sup>6</sup> Ao contrário do senso comum, que acredita que o diretor de cinema é aquele que tem domínio sobre todo o processo de um filme – como aquele que sabe e tem certeza sobre o que faz – Dumans afirma que, para ele, a direção cinematográfica é o lugar do não saber: a direção é a condução de um processo de busca e de investigação da realidade. Segundo ele, existem diversos caminhos possíveis para a escrita de um projeto de cinema. O modelo tradicional narrativo estaria vinculado a uma “ciência do roteiro” (com suas fórmulas dramáticas de criação de personagens que se desenvolvem psicologicamente através de um incidente inicial, depois passam por complicações progressivas, até atingir uma crise e um clímax, que o levaria a uma revelação final de sua história). Dumans, por outros caminhos, defende um processo de escrita experimental, que se concretiza a partir da proposição de ações aos personagens; um processo em que se descobre, no próprio ato da filmagem, um modo para se apresentar uma experiência de vida (através da encenação concreta de um texto escrito, através da proposta de ações).

6 Disponível em: <https://x.gd/PGiSw>. Acesso em: 05 de julho de 2023.

A decupagem, para Dumans, é tanto uma etapa técnica da direção (como posicionar a câmera, em qual ângulo, operando quais movimentos) como um processo subjetivo (o modo como um criador organiza o espaço e o tempo de uma cena). Dumans defende a direção como um trabalho processual: os métodos escolhidos (filmar com atores ou não atores; filmar diálogos decorados ou improvisados; usar uma grande equipe ou uma equipe reduzida; usar iluminação artificial ou não) impactam no resultado estético obtido com o filme finalizado.

Em *A vizinhança do tigre* (2014), por exemplo, o diretor Affonso Uchôa se dedicou a fazer filmagens documentais do Bairro Nacional, em Contagem, capturando cenas do cotidiano das pessoas naquele espaço, promovendo encontros e situações mediados pela câmera. Em um segundo momento, Uchôa selecionou, a partir de seu material de pesquisa, os atores com quem queria continuar as filmagens (entre eles Aristides Jr. que faz o personagem Cristiano em *Arábia*), e só então começou a pensar como aquela realidade ganharia uma forma estética. O roteiro funciona, neste modelo de cinema, como um mapa, um diagrama da existência, e não como uma fórmula ou uma estrutura rigorosa. A filmagem, por sua vez, é um laboratório, em que se descobre o que se quer fazer ao longo da própria busca artística. A filmagem é uma cena aberta aos gestos performáticos.

João Dumans e Affonso Uchôa se inspiram no método criativo de Roberto Rossellini. Nas cartas que Ingrid Bergman trocou com o diretor italiano, no final dos anos 1940, a atriz expressou seu desejo de atuar em um filme do neorealismo italiano após ter assistido *Paisá* (1946), de Rossellini, que filma as ruínas do pós-guerra europeu. Na resposta à carta, Rossellini apresenta à atriz a sua ideia para a filmagem de *Stromboli* (1950), que surgiu a partir da sua visão de uma cena concreta. O pensamento se faz através de um olhar. A visão – a percepção visual – é um aprendizado estético. A carta se tornou o roteiro do filme. A filmagem é um modo de ler as contradições dramáticas e as tensões de forças discrepantes da realidade. O filme é um processo que coloca algo do mundo em movimento. A narrativa surge a partir da visão (e não o contrário, em que a imagem surgiria depois do texto escrito).

O filme *Arábia* surge, então, de um desejo, como o de Rossellini, de fazer um filme com Aristides Jr. a partir de sua realidade e suas experiências de vida. Este ator não profissional foi convidado a escrever um caderno de notas sobre sua própria história ao longo da pré-produção do filme:

no *Arábia*, a gente pediu para o Juninho [Aristides Jr.] escrever um caderno durante o processo. Ele também escreveu um diário, que não foi a base do roteiro (o roteiro é completamente diferente do seu caderno), mas foi uma ótima experiência pra ele organizar pensamentos e lembranças. (Uchôa, 2020, p. 202)

A partir desses escritos, Dumans e Uchôa criaram as situações dramáticas e um enredo (não propriamente um roteiro) através do qual a vida de Aristides seria reconfigurada em um filme de ficção. Affonso Uchôa (2020, p. 200) afirma que *Arábia* é uma ficção ancorada “numa experiência real. Porque ela contamina a ficção, traz uma força insuspeitada, evita a impostura de criar um mundo sem lastro.”

No filme *Arábia* temos acesso a uma narrativa escrita a partir das memórias do personagem Cristiano, que transforma a sua vida ordinária (os acontecimentos aparentemente desordenados de sua experiência) em uma sucessão de “detalhes” que, em conjunto, nos apresentam a história de sua vida. Jacques Rancière (2017, p. 35) analisa a ficção moderna como uma narrativa não mais regida pela “necessidade e pela verossimilhança” – pelas relações de causa e efeito do regime representativo, em que as ações e as partes da narrativa se organizam em um todo orgânico –, mas como uma sucessão de “acontecimentos sensíveis liberados das cadeias da causalidade”. *Arábia* se conecta a esta ficção moderna, pois a ideia inicial do filme era uma adaptação do conto homônimo de James Joyce. Porém, essa ideia foi descartada logo quando as filmagens começaram. Apesar de não ser uma adaptação literária, o filme traz ainda consigo marcas do universo estético joyceano pois retrata a vida ordinária de homens e mulheres comuns que vivem em uma vila operária marcada pelos traços de religiosidade, como no conto do livro *Dublinenses* (1914). Outro traço em comum entre as duas obras é a *epifania*, compreendida como momento revelação, que ambos os personagens, no livro e no filme, têm. A epifania aparece no filme quando Cristiano toma consciência de sua situação de trabalhador, como se atingido por um raio. Há um livro de Joyce em que o autor narra diferentes casos em que os personagens têm essa iluminação, como no livro *Epifanias*, em histórias em que o autor irlandês começou a escrever em 1901.<sup>7</sup>

Em *Arábia*, Cristiano conta sua vida através das lembranças em sua memória dos acontecimentos e dos encontros que teve em sua vida. Em sua narrativa – que ouvimos na sua leitura em *off* e vemos nas cenas – apreendemos cenas de sua vida, que se passa em diversos lugares no interior de Minas Gerais. No narrar, os momentos dispersos da experiência de Cristiano encontram conexões, formando um mosaico que constitui sua vida. O fluxo contínuo e indivisível da experiência vivida se recompõe através da rememoração (a reconstrução da vida) no presente da escrita. Ao longo da elaboração do roteiro do filme, como dissemos, o ator Aristides Jr. escrevia um caderno anotando memórias de sua própria vida, a vida de um homem comum. Esse material da vida empírica do ator foi reelaborado pelos diretores do filme em uma narrativa ficcional (uma história com começo, meio e fim) transformando a vida real em uma estrutura narrativa. O trabalho ficcional do roteiro, fortemente calcado na experiência de vida de Aristides, transfigura a vida ordinária (o simples relato de uma vida) em

7 Ver a análise feita por Mike Broida comparando o filme *Arábia* com a obra de Joyce. Disponível em: <https://x.gd/QuwV7>. Acesso em: 05 de julho de 2023.

uma estrutura de racionalidade: um modo de apresentação que torna as coisas, as situações ou os acontecimentos perceptíveis e inteligíveis; um modo de ligação que constrói formas de coexistência, de sucessão e encadeamento causal entre os acontecimentos e confere a essas formas as características do possível. (Rancière, 2017, p. 11)

O filme não nos apresenta um documentário construído em torno de uma vida tal qual ela foi, não reproduz a história de Aristides, mas nos apresenta a vida de Cristiano através do signo da ficção e dos recursos dramáticos do cinema e da encenação. *Arábia* nos mostra a vida de um trabalhador como ela poderia ter sido, conjugando a história de uma vida particular com uma comunidade de personagens de nossa história social, como, por exemplo, os operários do ABC paulista. Não se trata, tampouco, de figurar a vida de Cristiano como um tipo sociológico, como se sua vida representasse toda a experiência dos trabalhadores do Brasil. Trata-se, sim, de observar como uma vida comum é marcada por uma série de acontecimentos contingentes e históricos. Interessa-nos observar como, no filme, uma vida pessoal e subjetiva é atravessada pela história do Brasil; como a vida se abre para a história, conectando Cristiano com outros trabalhadores do nosso país. O filme nos faz pensar que a vida de uma pessoa (de todas as pessoas) é constituída por uma série de experiências e acontecimentos, grandes – grandes amizades, grandes paixões, grandes sentimentos – e pequenos, pois vividos no tecido da vida cotidiana.

Em uma entrevista concedida a Cláudia Mesquita, em torno de *Santo forte* (1999), Eduardo Coutinho esboça uma ideia de um filme: “Eu sempre digo: o ideal seria fazer um filme sobre o Brasil com uma pessoa. [...] Pensar o Brasil.” (OHATA, 2013, p. 238) *Arábia* é um filme sobre um país através do ponto de vista de um personagem, trabalhador, que é uma figura excluída das grandes narrativas históricas. Não se trata, como dissemos, nem de uma caracterização sociológica, generalizante, nem metonímica, como se em Cristiano encontrássemos *todo* o Brasil, todos os brasileiros. Como nos filmes de Coutinho, presenciamos como a vida de uma pessoa ordinária, apreendida em sua singularidade, é atravessada pelas questões sociais e históricas de um país. Vemos, na vida singular, como um sujeito comum vive as contradições do Brasil: como sua vida subjetiva é afetada pela história econômica e social.

No filme *Arábia* (2017) há, sim, uma relação de distância entre os cineastas e o ator, mas também está presente – podendo ser visto na própria materialidade do filme, na intimidade e proximidade com que os diretores filmam os personagens do povo – um forte desejo de aliança, uma vontade de *fazer com*, de construir uma cena em comum para que Aristides/Cristiano possa expressar sua própria experiência de vida, compartilhando-a com o espectador. *Arábia* é uma ficção que, a partir da experiência concreta, recria a vida do personagem sondando as virtualidades

do real, em um movimento duplo de diferenciação: do próprio ator que, ao interpretar Cristiano, se difere de sua vida concreta; e do espectador que, ao assistir ao filme, experimenta uma história de vida que não é a sua, mas com a qual pode se identificar, e dela se ver separado.

Os próprios enquadramentos do filme nos apresentam sensivelmente essa relação de proximidade e identificação com os personagens. Entramos no universo do filme em pleno movimento, no meio do passeio de bicicleta de André pelas estradas de Minas. A câmera faz um longo *travelling* acompanhando a descida do jovem, em meio às montanhas da paisagem mineira, que o levam de volta à Vila Operária. O filme nos apresenta primeiramente este personagem, em um plano-sequência que dura quase três minutos. A princípio, parece ser o protagonista do filme. Primeiro vemos um plano fechado apenas da bicicleta com sua sombra projetada no chão, para depois vermos seu corpo por inteiro em meio à paisagem. Sua expressão é séria, concentrada, um pouco cansada do passeio. Na trilha sonora extra-diegética escutamos a música americana chamada *Blues run the game* (1965), de Jackson C. Frank. A música estrangeira cria um deslocamento do cenário do interior de Minas, como se *desenraizasse* o personagem, na defasagem da trilha em relação à paisagem. Ao mesmo tempo que vemos uma história de personagens vinculados a um espaço específico, há uma abertura das imagens em direção a outras tradições (musicais, cinematográficas) de outros países, fazendo referência aos filmes *folks*, histórias de formação de jovens norte-americanos. Esse deslocamento geográfico se faz presente também no título do filme, que nos remete à Arábia. Na música de Frank, ouvimos a história de um sujeito que viajou para a Inglaterra ou para a Espanha (indicando a indeterminação e indiferença do lugar). Em todos os lugares por onde passava, o *blues* (a música e a sua melancolia) o acompanhavam, como se a canção, com sua dor e resistência, estivesse presente em diferentes lugares. Em Ouro Preto e em qualquer outro lugar, como a Arábia. Affonso Uchôa (2020, p. 205) reconhece que a música de um lugar diferente daquele filmado nos faz

perceber a conexão entre Joanesburgo e Contagem, e ampliá-la para outros lugares: o interior de Minas também é o Arkansas, e pode ser o Kentucky. A música nos filmes vem explicitar esse diálogo subterrâneo, mostrar como essas vidas se conectam.

Esses personagens que são multidão, ao mesmo tempo singulares e plurais, resguardam suas particularidades, mas também compartilham traços em comum com outros personagens dentro e fora do filme. Ao som desse blues, André transcende a “história brasileira, abraçando uma outra história mais vasta, que acontece em toda parte.” (Uchôa, 2020, p. 206).

Este primeiro plano que nos mostra um momento de leveza (pois o personagem e a câmera como que deslizam suavemente pela paisagem) é entrecortado duramente pelo som ruidoso da siderúrgica, que aparece em uma imagem noturna. Vemos a fumaça subindo do chão ao céu, iluminada pela luz de um poste. Na sequência somos transportados para o interior da casa de André, onde vemos seu irmão, na penumbra, iluminado por um fecho de luz que vem de fora, tomado por uma tosse constante. A sombra de André adentra o quadro obstruindo a visão do menino, quase que escurecendo por completo o quadro. O filme nos mostra a relação direta da exploração ininterrupta da fábrica com a degradação da saúde daqueles que vivem na sua proximidade. A poluição produzida pela indústria afeta não apenas a vida dos trabalhadores, como também a das crianças e dos jovens, dos homens e das mulheres daquela região. A casa é o contracampo da fábrica, mostrando seu impacto negativo inclusive na vida doméstica. A vida de André e seu irmão são marcadas pelo abandono, pelo desamparo, seja ele social (pelas condições de vida precária) ou familiar (pois seus pais não estão por perto). André pergunta se o irmão tomou seu remédio, ao que a criança responde: “Não, acabou.”. Eles tentam descansar, mas o som da fábrica invade o quarto. André abre a janela, que tem uma relação de contiguidade direta com a fábrica, e limpa a fuligem deixada ali pela operação das máquinas. O movimento de câmera faz uma panorâmica que nos mostra primeiro a janela fechada, que é aberta pelo personagem. Ele observa seu dedo sujo pela poluição da fábrica, na sua concretude do detalhe, e, no mesmo plano, dirige seu olhar para a fábrica. Neste plano-sequência, que vai do interior fechado do quarto ao exterior da paisagem vista da janela, a câmera se movimenta lateralmente e vemos a fumaça que sai das engrenagens e preenche o quadro. Nesta operação narrativa, em uma montagem no interior do próprio plano, o filme cria uma relação sequencial entre o plano detalhe, que nos mostra um índice mínimo da devastação da fábrica (vista na ponta de um dedo), ao plano geral, que nos mostra a fábrica pelo ponto de vista de André. É uma operação próxima àquele postulado ético-estético de Eduardo Sterzi (2016, s/p), de que para filmar ou fotografar a catástrofe, é preciso articular o micro e o macro, observando o modo como a grande máquina invade a vida menor.

Após o prólogo de dez minutos, Cristiano aparece ao fundo do plano, desfocado, em uma cena filmada de dentro do carro (em que um terço está pendurado no retrovisor), do ponto de vista de André e sua tia. O vidro do carro é como uma tela em que o personagem aparece. Cristiano já aparece aqui justamente em meio às suas inúmeras caminhadas, ao lado do muro da fábrica. Em mais um de seus gestos de cuidado e compaixão, a tia diz a André, “olha, o Cristiano da fábrica”, oferecendo carona ao trabalhador (seu nome vem acompanhado do lugar em que ele ocupa naquela sociedade, a *fábrica*). Em meio à história de André, somos apresentados ao personagem Cristiano, que de perto, em primeiro plano, em sua primeira aparição, filmado de dentro do carro, em que a janela lateral cria um sobre-enquadramento. O filme nos apresenta Cristiano enquadrado em uma moldura. Para Jean-Louis Comolli

(2010, p. 94), “quando *há quadro dentro do quadro*, e sempre foi assim (desde Carlitos e Keaton), o cinema deseja se fazer ver como quadro, ou seja, como artifício”. No carro, Cristiano nos diz que “não é muito de reunião”, e que não tem notícias de seu amigo Cascão, que foi demitido. Nesta cena somos apresentados à solidão dos trabalhadores: como a força das reuniões sindicais se diluiu, e a precarização do trabalho os atingiu, eles podem ser demitidos a qualquer momento, sem terem os seus direitos trabalhistas garantidos. Um silêncio melancólico sucede o diálogo; escutamos novamente a nota de um violão (em uma trilha não diegética), e vemos uma imagem noturna e recorrente da fábrica, com seu ruído incessante.

A tia de André e Marcos é uma enfermeira e cuidadora. Ela os visita e arruma a casa, bagunçada. Mais adiante no filme, vemos o olhar melancólico de André que fuma um cigarro, olhando para a fábrica pela janela, ouvindo seus barulhos, ao som de violão elétrico na trilha sonora. É o olhar de um jovem sem perspectiva de mudança nem horizonte de futuro. Marcos, irmão de André, diz que não tem vontade de ir à missa. André pergunta: “você acredita em Deus”, e ele responde “só creio... mais fácil que exista o capeta do que Deus, o mundo só tem matação, morte, não tem milagre”. O diálogo nos mostra a visão de mundo pessimista da criança, que desde cedo reconhece a falta de vínculos religiosos e a inexistência da perspectiva de redenção. Na sequência, vemos André, no quarto, desenhando a fábrica diante da sua visão através da janela. Um som da sirene de uma ambulância se sobrepõe ao ruído incessante da fábrica. Quando o vemos pela segunda vez, Cristiano já aparece deitado em uma maca, em coma, após o colapso na fábrica.

A tia de André pede que o sobrinho vá até a casa de Cristiano pegar suas roupas para levá-las ao hospital. Quando André chega por lá, de bicicleta, a câmera já o espera do lado de dentro. André abre os armários para pegar as roupas nos fazendo ver uma imagem da Virgem Maria com seu filho e outra da paixão de Cristo. Em uma entrevista, os diretores do filme dizem que o nome Cristiano é uma referência a Jesus Cristo. Mas na vida de Cristiano não há redenção; a não ser a da escrita. André corta seu dedo quando tenta juntar os cacos de um copo de vidro que quebra no chão. É esta ferida que o faz limpar o dedo sujo de sangue em um jornal, descobrindo, embaixo dele, o caderno de Cristiano. A tia de André dirige seu olhar à janela, ao lado da maca de Cristiano, e profere um curto monólogo: “depois que ele chegou aqui dormiu e não acordou mais. Eu não sei direito a quem avisar, ele morava sozinho, não tinha ninguém”. Este enunciado nos coloca diante da radical solidão e do abandono do personagem, que tem apenas esparsos registros na polícia, alguém sozinho no mundo, sem amigos e sem família. A vida ordinária de Cristiano, que seria relegada ao anonimato e ao total esquecimento, ganha uma nova existência quando André começa a ler seus cadernos. E não seria esta a perspectiva de redenção que Walter Benjamin (1987, p. 223)

lê diante do Juízo Final? “O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história.” No caso de Cristiano, ele é o próprio cronista de sua vida: “cada momento vivido transforma-se numa citação à ordem do dia – e esse dia é justamente o do juízo final” (Benjamin, 1987, p. 223). Giorgio Agamben (2007, p. 29) transporta essa exigência de redação da escrita para o campo das imagens (ele se refere à fotografia, mas estendemos suas reflexões também ao cinema):

a fotografia exige que nos recordemos; as fotos são testemunhos de todos esses nomes perdidos, semelhantes ao livro da vida que o novo anjo apocalíptico – o anjo da fotografia – tem entre as mãos no final dos dias, ou seja, todos os dias.

Para Uchôa (2020, p. 203), há em *Arábia* “o desejo humano de permanência, de vencer a morte. A literatura cumpre esse papel.” Ele nos diz que:

quando você lê o diário do Juninho, você percebe que, como todo mundo, os pobres também querem perdurar, também querem lembrar do Preto que morreu. Para que ele não desapareça. E também querem se fazer lembrar. Fazer esses filmes é lidar com essa matéria, com esse desejo de permanecer.

O desejo pela memória (não só por escrito) é também um desejo de se tornar imagem. “Aparecer, existir na imagem é uma maneira de não morrer.” (Uchôa, 2020, p. 203) O desejo pela memória é um desejo de imaginação, que aponta não só para o registro documental do passado como também para o futuro, marcado pelo registro performático das cenas e pelas construções ficcionais. A vontade de ser tornar imagem significa não só a conservação do que foi como também a projeção de tudo que poderia ser. Os filmes de Uchôa e Dumans trazem, portanto, não apenas o registro de vidas marcadas por precariedades e carências, mas a figuração de vidas nas quais pulsam a invenção e a criatividade, que se expressam nos diálogos, nas brincadeiras, nas músicas, nos textos escritos.

Em seu estudo sobre os diários íntimos, Maurice Blanchot (2005, p. 274-275) nos diz que a escrita é uma forma de *salvar os dias*, pois, para ele, o diário é “um empreendimento de salvação: escrevemos para salvar a escrita, para salvar a vida pela escrita”. A escrita salva a vida do esquecimento, pois, segundo Jeferson Tenório (2022), quando se escreve um diário, vive-se duas vezes: “uma pela experiência e outra pela escrita.” Para o autor, “um diário sobrevive à própria morte”, pois “toda vida é importante e por isso registrá-la com as próprias palavras

confere dignidade à nossa jornada”. Tenório reformula, assim, as teses de Blanchot, sustentando que “cada dia nos diz alguma coisa. Cada dia anotado é um dia preservado.” Com a escrita (e a leitura) dos diários, portanto, “protegem-nos do esquecimento” (Tenório, 2022).

Em outra cena do início de *Arábia*, um longo plano de mais de um minuto, filmado no interior do quarto nos mostra de perto André dormindo, exausto, em meio aos ruídos das máquinas da fábrica e do som do violão na trilha sonora. Ele acorda, pega as chaves da casa de Cristiano e decide voltar lá para reencontrar os cadernos. A câmera de novo já está dentro da casa, na escuridão. Um fecho de luz ilumina as roupas de trabalho de Cristiano e uma garrafa de dois litros que guardam o vestígio das suas mãos que a amassaram. O plano dura alguns segundos nesses objetos da vida do personagem. Na sequência, vemos um plano fechado das mãos de André segurando o caderno, com o curativo no dedo machucado. Ele começa a lê-lo. Por volta dos vinte minutos do filme, a voz de Cristiano, em *off*, começa a narrar sua história: “Eu sou igual a todo mundo, a minha vida é que foi um pouco diferente. É difícil escolher um momento marcante pra contar, porque no fim de tudo, o que sobra mesmo é a lembrança do que a gente passou”. Os versos de Drummond do poema “Os últimos dias” (1945) ressoam nas palavras de Cristiano: “E cada instante é diferente, e cada/ homem é diferente, e somos todos iguais.”

O caderno é o suporte mediador entre Cristiano e André, entre a vida e a escrita, entre Cristiano e seus companheiros, entre o sujeito e o personagem, entre o ator e os cineastas. A escrita constrói uma ponte entre passado e presente, entre o individual e o coletivo. A memória da vida de Cristiano ganha, com a leitura, o nosso tempo presente. Ele se reconhece *igual* a todo mundo, pois compartilha com outros seres vivências em comum. Mas sua vida foi *diferente*, pois sua experiência é única e singular. Depois de seu colapso, entre a vida e a morte, o que sobrou foram suas lembranças. Com a sua escrita, Cristiano se torna um *sujeito ativo* (para lembrarmos a expressão de Rancière), ele agora é agente da sua própria história, e não mais objeto de discursos projetados por outros. Esta *atividade* da sua escrita se insurge o tempo todo contra a expropriação de sua força de trabalho, como vemos na cena da demissão da plantação de mexerica ou no monólogo na indústria siderúrgica. Através das maquinações da escrita, Cristiano toma consciência de sua condição precária em sua experiência imanente de vida. O seu texto confronta a passividade de um trabalhador que é submisso ao trabalho, alienado de sua força vital. Na sua subjetivação pela escrita, não vemos apenas a resistência à exploração do trabalho, mas também a entrevisão da riqueza sensível dos encontros, dos pequenos e grandes afetos, das amizades, das canções compartilhadas, de cada conversa com seus companheiros.

Em certos momentos do filme a *mise-en-scène* recoloca um distanciamento do personagem, como na cena em que o patrão demite Cristiano, filmada a uma longa distância, em plano aberto. Este enquadramento nos mostra o caráter de encenação do filme, pois as linhas do quadro são rigorosamente compostas, demarcando a plantação, o espaço do fora através do qual a luz do sol penetra no galpão, interior da cena onde Cristiano discute, em uma encenação deliberadamente antinaturalista: os corpos estão rígidos e parados, a entonação da voz se apresenta de maneira não violenta (apesar da cena ser atravessada por uma cisão social), até que o personagem saia do galpão e abandone o quadro, marcando a separação e a não-conciliação entre as classes.

Nestes planos, vemos uma *mise-en-scène* que coloca um “quadro dentro do quadro”, em que a operação cinematográfica do enquadramento é duplicada. Comentando esse recurso expressivo no filme *Vertigo* (1958), de Hitchcock, Luiz Carlos Oliveira Jr. nos diz que Madeleine é apresentada a Scottie através desta construção em abismo, pois ela aparece emoldurada pelas portas do restaurante, sendo apresentada, portanto, como imagem. O recurso do sobre-enquadramento “faz da *mise-en-scène* uma ‘apresentação da representação’, isto é, uma representação que expõe seu ato de representar, de mostrar ou exibir alguma coisa para alguém. A intensificação dos efeitos de enquadramento é uma forma de assumir a consciência do ato representacional.” (Oliveira, Jr., 2015, p. 72).

Ao mesmo tempo que *Arábia* é marcado por um forte realismo social,<sup>8</sup> é um filme caracterizado por Hermano Callou (2018) como uma obra marcada por uma forte autoconsciência de sua forma enquanto uma representação artificial. A realidade que o filme nos dá a ver é mediada pelos recursos artificiais da linguagem cinematográfica, e não como um acesso imediato ao real. Este cinema assume também um forte diálogo com a história do cinema (brasileiro e mundial), como também entra em embate, através de um anacronismo deliberado, contra a linearidade do tempo presente. Fabiane Secches (2018, s/p) nota que a dimensão *artificial* no filme está relacionada com a atuação dos personagens que parecem, em algumas cenas, declamarem um texto em um palco.

O que vemos no filme, portanto, não é literalmente aquilo que Cristiano viveu, mas aquilo de que ele se lembra e consegue rememorar. Através do artifício da escrita e da memória, o filme nos mostra imagens em que os personagens estão colocados em cena e enunciam seus discursos também de modo artificial. A solidão de Cristiano é ressaltada no final de sua vida, os vínculos não são perenes, mas as relações de afeto e de vínculos momentâneos atravessam toda a sua história. Não temos acesso a uma realidade direta, mas a uma história mediada pela imaginação: “Não se sabe se o que vemos é a história tal como ocorreu ou como André a imagina conforme lê as páginas do caderno [...]. A cenografia e as atuações são bastante realistas, embora o filme não seja, sob diversos aspectos,

8 “O realismo de Arábia, atento à atualidade sociopolítica brasileira, faz-se no diálogo incontornável com filmes nacionais, como os de Leon Hirszman [...] por meio da elaboração ficcional, disputando os sentidos do real e do humano”. (Flores, 2020, p. 94).

exatamente verossímil.” (Secches, 2018, s/p). A dramaturgia do filme coloca em cena as memórias de Cristiano: a própria construção artificial da cena traduz a lembrança do personagem, como se as cenas fossem o teatro de sua memória. A experiência vivida é transformada no filme, de modo artificioso, em uma cena ficcional.

Em um plano importante do filme, Cristiano e Renan escutam o monólogo de um de seus companheiros que lhes conta a história de Barreto, personagem que Cristiano acabou de saber que tinha morrido. Para Renan, como ele havia dito anteriormente, Barreto sabia lidar com terra, foi ele que fez a mexerica “ficar mais doce”. Nesta cena, os três personagens estão em posição fixa, emoldurados nos dois lados do quadro pela plantação de mexerica. Vemos o céu, árvores e montanhas ao fundo. Cristiano está em pé, apoiado em uma escada, enquanto os outros dois estão sentados. As caixas de mexerica estão vazias e espalhadas pelo quadro, indicando que aquele momento é uma suspensão no tempo do trabalho. O plano, que dura três minutos, é filmado de forma frontal, os elementos parecem convergir e se concentrar na narrativa enunciada pela voz do personagem que está no centro do quadro. Ele conta a história de Barreto como se estivesse declamando um texto: “Se não fosse ele, a gente não tinha nada.” Ele nos conta que nasceu ali e que a presença de Barreto mudou as condições sociais daqueles que passavam fome. Neste momento, as histórias alheias são transmitidas a Cristiano, que, por sua vez, anota em seu caderno a memória dessas conversas. E, neste caso, trata-se de uma história de luta, resistência e conquistas da classe trabalhadora organizada, pois ele nos diz que Barreto “juntou uma base de duzentos homens” e conquistou uma melhor condição de vida para aqueles que ali viviam. Ficamos sabendo que foi Barreto quem mandou parar o serviço, interrompendo a dominação da exploração do trabalho. Depois da organização da luta, Barreto fincou o pé em São Bernardo, quando a greve estourou e ele entrou para o sindicato: “ele falou que conheceu até o Lula”. A narrativa vai se tornando cada vez mais dialógica, pois Cristiano escuta o seu companheiro contando o que Barreto, por sua vez, lhe contou. Cristiano e seus companheiros recebem a herança das lutas sindicais que se travaram no passado e que reverberam na atualidade. O quadro, até então centrípeto, se abre para o fora, os personagens se levantam e voltam ao trabalho, organizando as caixas. É depois desse diálogo sobre as lutas dos trabalhadores que Cristiano decide falar com o patrão.

Na sequência dos trabalhos, Cristiano conhece Nato, que se torna um de seus poderosos aliados. O filme apresenta duas cenas dos trabalhadores dentro de um quarto pequeno, em que a câmera os filma bem de perto, com intimidade e proximidade. Na primeira cena, em movimento, a câmera filma os rostos alegres, no momento de suspensão do tempo do trabalho, quando eles fumam e bebem, cantando em conjunto a música “Cowboy fora da lei” (1987), de Raul Seixas. Um verso da música faz uma remissão aos que foram crucificados, sem redenção: “Deus me livre, eu tenho medo/ morrer dependurado numa cruz”. É um momento de união dos trabalhadores.

Nesta cena eles não estão narrando experiências próprias, mas escutam uma música que, por sua vez, narra experiências que se associam as deles.

Na segunda cena em que eles estão juntos no quarto, o tom não é mais festivo, mas melancólico. Agora, não escutamos a música, mas a leitura de Nato de uma carta que sua mãe lhe enviou. Outros textos (músicas, cartas) são convocados para comporem o mosaico de vozes e de narrativas do filme. O plano se inicia filmando um close de Cristiano, que escuta com atenção a leitura de Nato. A câmera faz um lento movimento panorâmico, mostrando os outros trabalhadores que também escutam. O plano-sequência cria uma continuidade que, na cena, era recortada pela montagem. O olhar nestas cenas de momentos da intimidade dos trabalhadores não é mais fixo e distanciado, como nas outras cenas que comentamos. A câmera agora se aproxima dos sujeitos e adquire mobilidade, se movimentando com fluidez diante dos corpos. A carta expressa a preocupação da mãe pelo filho que tem medo das desigualdades que oprimem a vida dos sujeitos pobres no país, pois ela escreve sobre o filho de uma amiga que foi preso “na semana passada”. Ela diz que fica aliviada que o filho esteja “em outro rumo”. Ela sente sua falta, mas fica contente pelo fato de o filho estar trabalhando. Essas duas cenas nos mostram que o companheirismo dos trabalhadores se faz presente não somente nos momentos de alegria, mas também nos momentos meditativos, em que eles se solidarizam com as palavras de preocupação e de orgulho, da mãe. A leitura de uma carta é um recurso com o qual também se inicia *A vizinhança do tigre*. A narrativa do filme é construída em uma polifonia de vozes e textos: do diário de Cristiano às músicas, às cartas, aos diálogos com os companheiros. Em uma entrevista, Affonso Uchôa reflete sobre a importância da palavra, seja ela escrita ou oral, na organização e compreensão de sua experiência no mundo. Essa palavra aparece não apenas no diário, mas também em outros textos. Para ele, a palavra é o lugar do legado da experiência que resiste no tempo.

o que fica da palavra nos filmes é que ela informa o mundo, informa os pensamentos e sentimentos dos personagens, configura sobretudo uma dimensão de legado. Ela sobrevive à própria existência deles. [...]. Fazíamos um filme sobre um diário escrito, mas queríamos que a palavra aparecesse também de outras formas. Queríamos fazer um mosaico das formas dos pobres pensarem e deixarem seus pensamentos no mundo, ou um pêndulo entre a palavra escrita e as suas outras formas. (Uchôa, 2020, p. 200)

Se, por um lado, Cristiano tem seus precursores *operários* no cinema e na literatura brasileira, por outro, o personagem também tem seus precursores *narradores*, como nos filmes em que os protagonistas nos contam sua própria vida através de suas memórias escritas. Luiza Beatriz Alvim (2019, s/p) compara, por exemplo, o filme de

Uchôa-Dumans com o filme *Diário de um pároco da aldeia* (1951) de Robert Bresson, em que vemos o personagem do pároco escrevendo suas reflexões diárias buscando compreender aquilo que está vivendo no momento. Alvim analisa as relações entre a voz em *off* que narra a história em relação àquilo que vemos nas imagens. Em alguns momentos do filme, há uma defasagem entre aquilo que se conta e aquilo que vemos. Nestes filmes, a sequência da narrativa é organizada pelos próprios narradores, que contam a sua história de vida. No entanto, em alguns momentos a narração precede o que vemos na imagem; em outros, a voz nos diz algo que não vemos, ou também podemos ter acesso à história apenas através da imagem.

No debate na mostra *68 e depois*, Affonso Uchôa reconhece a tradição na qual seu filme se insere e recria, que é a dos trabalhadores, como em *ABC da greve* (1990). Mas ele também encontra no cinema de Hirszman um outro precursor de Cristiano, que é Paulo Honório, no filme *São Bernardo* (1972). Neste filme, a perspectiva da relação de classe é outra, pois este personagem se tornou o patrão da fazenda, ascendendo socialmente e tomando conta dos meios de produção:

É muito comum ver nos filmes do Leon, um cineasta tão aguerrido, tão politicamente engajado, tão dedicado à mobilização política, é engraçado que se você pensar tem algumas recorrências na obra do Leon que são essas tentativas de contato entre classes, entre pessoas, sobretudo entre classes, e ao mesmo tempo uma presença de um certo fantasma da solidão. Para mim esse filme [*ABC da greve*] faz par direto com *São Bernardo*, o que é muito estranho, é o único filme que o Leon tratou sobre um patrão, adaptando o livro do Graciliano Ramos que se dedica a um fazendeiro que na sua própria narração inicial, a mesma que abre livro, nos diz “o meu feito da vida foi me apropriar das terras de *São Bernardo*”, ou seja, um sujeito que dedicou a sua vida, a sua existência, a se tornar um proprietário, se tornar alguém de posse, mas esse é um filme sobre trabalhadores, sobre os homens empregados pelos homens que têm as posses. (Uchôa, 2018, s/p)

Em alguns momentos de *Arábia*, como na cena em que o patrão da fábrica de mexericas demite Cristiano, vemos uma *mise-en-scène* similar a alguns planos do filme *São Bernardo*: a tomada é aberta, distanciada, os personagens estão parados, conversando entre si de forma desnaturalizada, o plano tem também uma longa duração. *São Bernardo* é uma adaptação literária do livro homônimo de Graciliano Ramos (1934), resgatando uma história da época do Vargas para o período da ditadura no Brasil. E quando Uchôa resgata o cinema de Hirszman, se inserindo nessa linhagem, ele nos mostra as consequências da modernização conservadora no Brasil contemporâneo e a busca vã do sentido do trabalho dos operários diante desse cenário devastado. Nesta linhagem, vemos o processo

de modernização conservadora através dos filmes, em que as máquinas industrializam o trabalho no país. É um processo violento, como vemos nas atitudes brutas de Paulo Honório, que tem como único valor a propriedade, o lucro e a acumulação do capital. Uchôa (2018, s/p) identifica na obra de Hirszman um forte desejo de comunhão e diálogo entre as diferentes classes e identidades brasileiras, “a necessidade de que as classes e as diferentes identidades no Brasil conversem e consigam identificar e achar um espaço em comum de convivência”, mas ele também identifica a solidão dos personagens produzidas pelo capitalismo “existe essa oposição entre essa solidão e o espaço de diálogo, de pertença, algo a ser compartilhado, é de que o preço maior que o capital cobra é na alma.” Esses dois elementos (o diálogo e a solidão) estão fortemente presentes em *Arábia*. Ao longo de suas caminhadas, Cristiano dialoga com uma série de companheiros (há também a impossibilidade de diálogo com o patrão na plantação de mexerica), mas no final da vida ele se vê completamente solitário. Reinaldo Cardenuto (2018, s/p) sustenta que há uma aproximação estética e política do filme *Arábia* com os filmes de Hirszman:

Estabelecendo uma aproximação com os filmes de Leon Hirszman, neles localizando uma matriz que deve permanecer enquanto resistência política e leitura do popular, os realizadores de *Arábia* constroem a travessia do personagem por meio da apropriação criativa de situações originalmente encontradas na obra do cineasta. A precarização do trabalho, a violência patronal, o patriarcalismo, a solidariedade dos humilhados e os vislumbres utópicos de resistência, questões que atravessam os (des)caminhos de Cristiano, por vezes manifestam-se em *Arábia* a partir da atualização de cenas presentes em filmes de Hirszman.

Cardenuto identifica na relação entre o cinema de Hirszman com o de Uchôa e Dumans uma persistência, de um filme ao outro, da figura do trabalhador, assim como do narrador. Podemos ver semelhanças entre os filmes nas composições do quadro, na posição do olhar da câmera. O livro *São Bernardo* começa com Paulo Honório nos contando que queria escrever sua história através de uma divisão do trabalho, em que contrataria diversas pessoas para construírem conjuntamente a obra. Depois, ele decide escrever por si mesmo. A escrita, para ele, se mostra como uma necessidade vital, uma tentativa de encontrar o sentido perdido de sua vida após o suicídio de Madalena. É uma forma que ele encontra para compreender e dar sentido à sua experiência de vida, em um gesto autorreflexivo, que também o faz refletir sobre o trauma da morte de Madalena. Depois que o mundo se desgovernou, “só lhe resta sentar-se e buscar, compondo a narrativa de sua vida, o significado de tudo que lhe escapa. [...] Paulo Honório escreve seu livro e busca o sentido da sua vida”. (Lafetá, 1996, p. 211) Para Ismail Xavier (1997, p. 133), o personagem “toma o ato de narrar como uma forma de reorganizar ideias, sair da crise, entender o que não conseguiu entender no momento em que tudo foi vivido”.

Em uma das passagens do livro, em que Paulo Honório reflete sobre seu processo de escrita, ele reconhece a sua dificuldade em lidar com as palavras e com as memórias:

Procuo recordar o que dizíamos. Impossível. As minhas palavras eram apenas palavras, reprodução imperfeita de fatos exteriores, e as dela tinham alguma coisa que não consigo exprimir. Para senti-las melhor, eu apagava as luzes, deixava que a sombra nos envolvesse até ficarmos dois vultos indistintos na escuridão. (Ramos, 1996, p. 101)

Na escuridão, Paulo Honório se vê conversando com o fantasma de Madalena, um momento de indistinção entre os vivos e os mortos. Com sua alma “agreste”, Honório tem dificuldade em se expressar com as palavras, enquanto Madalena guardava uma força. Em suas memórias, no entanto, Honório tenta recuperar o que Madalena lhe dizia. A personagem comunista endereçava críticas ao funcionamento capitalista da fazenda, percebendo a presença das máquinas naquele lugar em que os próprios sujeitos são tratados como máquinas: “máquinas e homens funcionam como máquinas.” (Ramos, 1996, p. 117).

Em sua análise do romance de Graciliano Ramos, Lafetá (1996, p. 196) sustenta que a narração do personagem transita entre o “sumário narrativo”, marcado pela “exposição generalizada de uma série de eventos, abrangendo um certo período de tempo, e uma variedade de locais”, e a descrição de cenas específicas que apreendem detalhes da concretude específica do real e da experiência, vinculados a um tempo e a um espaço delimitados: “a diferença fundamental entre os dois modos reside, pois, na oposição entre o geral (sumário narrativo) e o particular (cena).” Essa oscilação narrativa, entre a enunciação geral do personagem contando sobre sua vida de modo geral e a visão concreta de cenas também está presente no filme *Arábia*. No início da narração, Cristiano nos conta sobre sua trajetória e sobre sua relação com a escrita, em outros momentos, vemos cenas específicas, que nos apresentam detalhes de acontecimentos específicos de sua vida organizados pela *mise-en-scène* cinematográfica.

Comentando a figuração de Cristiano como narrador de sua própria vida, em que a escrita desencadeia um processo de tomada de consciência e de construção de sentido sobre a experiência vivida, até atingir seu ponto de epifania e revelação, Hermano Callou (2018, s/p) escreve que “Cristiano assume a figura do narrador moderno que, pelo meio da escrita, revisita suas lembranças de modo a construir o sentido do vivido, tornando-se senhor de sua própria experiência”.

Em seu diário autobiográfico, com uma *máquina poética*, Cristiano pensa sobre suas melhores horas de amor com Ana (assim como realiza o trabalho de luto da separação), bem como sobre suas amizades, seu lugar no mundo,

sua condição operária – testemunhando e transmitindo as experiências que teve ao longo de seus caminhos. Para Maria Chiaretti e Mateus Araújo (2020), “o manejo da escrita e da leitura é decisivo para que o personagem tome posse da sua experiência.”

Cristiano começa a contar sobre a vida na Vila Operária, de quando conheceu a Marcia, enfermeira e tia dos meninos. Agora, o ponto de vista nesta parte do filme se inverte em relação com o começo: vemos a vida de Cristiano da sua perspectiva e não da de André. Cristiano sente compaixão e pena pela solidão de André. Ele nos diz que quando “a gente é novo”, o “mundo é cheio de promessas”, mas “essa fábrica tira a esperança das pessoas”. Retornando ao início, o filme se constrói em uma temporalidade cíclica e não linear. Esse ciclo, entre a vida e morte, o fim e o recomeço, é também o ciclo dos dias, o ciclo das máquinas.

Assim como n’*A Noite dos proletários* de Rancière, o filme também busca – na experiência do trabalho e em suas margens – algo da vida de Cristiano, assim como de outros trabalhadores, que escapa das grandes narrativas. É a escrita de seu diário que, nas passagens de sua vida comum e ordinária, estrutura o filme nos revelando as subjetivações que parecem perturbar esse ciclo da máquina com outros tempos e espaços que problematizam e resistem, de alguma forma, a força da máquina.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALVIM, Luiza. *Relações entre o audível e o visível no cinema: O caso de Arábia*. Socine, 2019.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CALLOU, Hermano. "Maneirismo e catástrofe". *Revista Cinética*, 2021.
- \_\_\_\_\_, Hermano. "O narrador". *Revista Cinética*, 2018.
- CAMPOS, João. "Cristiano, o narrador". *Revista Rocinante*, 2017.
- COMOLLI, Jean-Louis. "Corpos e quadros, notas sobre três filmes de Pedro Costa". In.: DUARTE, Daniel Ribeiro (org.). *O cinema de Pedro Costa*. Centro Cultural Banco do Brasil, 2010.
- CARDENUTO, Reinaldo. Herança popular e do cinema de Leon Hirszman em Arábia. Socine, 2018.
- FLORES, Luís Felipe. Mil e uma noites na cidade industrial: O realismo em Arábia. São Paulo: *Revista Significação: 2020*.
- LAFETÁ, João Luiz. "O mundo à revelia". In.: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- OHATA, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- OLIVEIRA Jr., Luiz Carlos. *Vertigo, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno*. Tese de Doutorado, USP, 2015.
- SECCHES, Fabiane. "Em Arábia não há salvamento que passe pelo mundo do trabalho". *Revista Cult*, São Paulo, 16 abr. 2018.
- SOUTO, Mariana. *Infiltrados e invasores: Uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro*. Salvador: EDUFBA, 2019.
- VEIGA, Bruna; STERZI, Eduardo. "Fotografia e catástrofe: Mariana (MG)". *Revista Zum*, Rio de Janeiro, 3 jun. 2016.
- TENÓRIO, Jefferson. *O diário secreto dos escritores*. Porto Alegre: GZH, 2022.
- UCHÔA, Affonso. *A periferia reimaginada*. [Entrevista cedida a] Maria Chiaretti e Mateus Araújo, 2020.
- \_\_\_\_\_, Affonso. *ABC da greve - Debate com Affonso Uchoa, Luiz Dulci e Luiza Dulci - Mostra 68 e Depois*. 2018. Disponível em: <https://x.gd/cLOkn>
- XAVIER, Ismail. "O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da história em São Bernardo". *Literatura e sociedade*, v. 2, n. 2, 1997, p. 126-138.